**Трио-квинтет Ю. Буцко. Целостный анализ.**

Е. Стародубцева

**I. История создания**

Трио-квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели в семи частях был написан в 1970 году. Это произведение относится к важнейшему периоду творчества Ю.М. Буцко (с конца 60-х и до середины 70-х годов), когда основой музыкального языка композитора становится древнерусский знаменный роспев[[1]](#footnote-1). Именно это направление своего творчества композитор по сей день считает важнейшим. Тогда им была изобретена своя гармоническая система «Знаменные лады», принципы которой сформулированы в авторской аннотации к центральному сочинению «знаменного периода» - Полифоническому концерту[[2]](#footnote-2).

В Трио-квинтете основная тенденция этого периода воплощена частично. Буцко называет это сочинение «полистилистическим» ввиду намеренного объединения разных композиционных техник (две двенадцатитоновых системы – авторской и немецкой) в одном сочинении.2

В Трио-квинтете, построенном на взаимодействии разных смысловых, историко-художественных и собственно музыкальных ассоциаций, Буцко предстаёт как композитор с явно современным типом мышления: он преломляет чужую тематическую идею (бетховенский мотив «Es muss sein!») и, работая с ней, свободно пользуется различными техниками композиции, в частности авангардными.

Композиторский стиль Трио-квинтета разнообразно выявляет индивидуальность автора. Оригинальность сочинения состоит уже в выборе жанра, что особенно отразилось на манере исполнения произведения: одной из используемых здесь авангардных техник является инструментальный театр, который присутствует вплоть до 4 части (пока не соберутся все инструменты). Квинтет образуется не сразу, при помощи постепенного введения инструментов (как бы для «знакомства» с новыми тембрами). Первые две части – фортепианное трио, затем в III части на смену фортепиано приходит новый инструмент – альт, таким образом. И только в точке золотого сечения – IV части – впервые появляется квинтет, но возникает он также постепенно, по мере подключения полифонических голосов.

К области чисто инструментального театра относится раздел, открывающий первую часть (до цифры 7). По замыслу автора, начало произведения – это наша повседневность. На сцене происходит музыкальная игра, где музыканты открывают инструменты, пробуют играть, музыка как бы ещё не началась. Таким образом, внимание слушателя постепенно расслабляется, становится рассеянным, «засыпает», а это было автору необходимо для того, чтобы вскоре привести его к серьёзным размышлениям. Однако, несмотря на то, что музыканты (скрипач и виолончелист) должны в этот момент выступать в качестве актёров, их партии строго зафиксированы, а по форме раздел представляет собой точный двухголосный канон в обращении.[[3]](#footnote-3) Эта особенность сочетания импровизационности и каноничности ставит аналитика перед серьёзной теоретической проблемой (аналогичные примеры автору этой работы неизвестны). При подготовке звукозаписи композитор отказался от этого начального раздела, что было обусловлено техническими причинами: при прослушивании произведения в записи этот раздел не имел такой ценности как на сцене, т.к. ничего не было слышно.

Замысел Трио-квинтета возник во время поездки Буцко в Польшу на фестиваль «Варшавская осень». А непосредственным поводом к сочинению Трио-квинтета послужило посещение музея немецко-фашистского концентрационного лагеря в г. Освенцим (нем. Аушвиц). Об истории создания Трио-квинтета и его содержании сам Буцко рассказывает так: «Идея этого произведения возникла у меня в 1970 году. Это был год Бетховена, когда … очень часто звучали знакомые и любимые произведения великого мастера. Однако в том же году у меня были ещё и другие впечатления: я познакомился с… историческими мемуарами, которые были связаны с воспоминаниями о войне, с разрушениями и хаосом, и всё это собралось в моём сознании в некое музыкальное впечатление, в своего рода полистилистическое восприятие всего того, что меня окружало».

Своё произведение композитор определяет как «ответ на то, что я видел». Это документальная музыка. Музыка Трио-квинтета – это, прежде всего, запечатленные образы. Драматургия произведения лишена театральных черт.

**II. Философская идея произведения**

Никакое моё произведение не выразит этого

Ю. Буцко

Художественный замысел произведения заключается в противопоставлении двух звуковых миров: западного, связанного с цитированием мотивов «Muss es sein?» (и утвердительного «Es muss sein!») из IV части квартета ор. 135 Л. Бетховена, и русского, выраженного цитатой «Херувимской песни» из сборника Н. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства».

Цитаты из музыки Бетховена необходимы автору для выражения идеи категорического императива, сформулированной в XVIII веке И. Кантом. Эту идею, согласно которой долг становится основанием этики, автор практически отождествляет с фашизмом, настолько неизбежной и логичной представляется ему катастрофическая последовательность развития европейской цивилизации от формирования немецкой классической философии до Третьего рейха. Однако фатальная ошибка общества, приведшая западный мир к ужасам Второй мировой войны, по мнению композитора, была совершена раньше, в эпоху Возрождения, в момент наивысшего расцвета культуры, когда был провозглашен культ человека.

Логическое обоснование этой мысли вкратце следующее. Освободившаяся от оков богословия философская мысль подвергает пересмотру всё религиозное миросозерцание, полагая в основу человеческое познание взамен богооткровенного представления о мире. Ключевой фигурой здесь является все тот же Кант, философия которого, по словам Ф. Ницше представляет собой «переоценку всех ценностей». Отсюда – через всеобъемлющее диалектическое миропредставление Гегеля; через немецкий культ искусства; через героические образы Бетховена, с новой силой воплотившиеся в вагнеровском Зигфриде; через гипертрофию здоровья и чистоплотности – пролегает прямой путь к Ницшеанской идее сверхчеловека, властителя мира, великого и гордого. Все, что являет собой decadence, должно быть уничтожено – провозглашает Ф. Ницше. «Больной – паразит общества… Прозябание в трусливой зависимости от медиков и медицины, когда смысл жизни, право на жизнь уже утрачены, должно бы вызывать глубокое презрение общества. А врачам следовало бы служить проводниками этого презрения – входить к пациентам не с лекарствами, а с порцией брезгливости ежедневно. Надо возложить на врача еще одну ответственность – его ответственность в тех случаях, когда высшие интересы жизни, восходящей жизни, требуют самого решительного подавления и вытеснения жизни вырождающейся».[[4]](#footnote-4) Уничтожение того, что признается второсортным и нежизнеспособным во имя торжества расы «сверхчеловеков» – один из характерных способов действия для фашистов.

Почему автор обращается именно к идее императива, можно осознать, имея в виду следующее рассуждение. Кант полагал в основу своей этики принцип долженствования, отстаивая при этом высочайшие нравственные идеалы. Однако сам этот принцип не содержит в себе утверждения именно позитивного начала нравственности. Объектом долга может стать абсолютно любой поступок, который человеческое сознание признает, исходя из каких-либо предпосылок, действительно «долженствующим» последовать. Если учитывать приведенную цитату Ницше, то фашизм, таким образом, не только возможен, но даже неминуем, так как логически его рассуждение безупречно. Придя к таким выводам, невольно приходишь в ужас оттого, что по этой логике становится возможным любое самое чудовищное злодеяние, и никакое не будет казаться чрезмерным. Именно с этим связано столь экспрессивное изложение материала цитаты. Мучительный вопрос от лица человечности: «неужели это должно быть?» – и устрашающе утвердительный ответ торжествующей идеи: «Да, это должно быть!». Невольно вспоминаются слова Достоевского: «Если нет Бога, то все позволено». Эта свобода «все-возможности» и «все-позволенности» порождена антропоцентризмом Возрождения. Эпоха, произведшая на свет стольких гениев и злодеев, представляется наиболее неоднозначной и трагической главой в истории развития человеческой мысли. Для Запада эта глава может стать последней. Такова позиция автора, и с целью наглядного воплощения этой позиции использована бетховенская цитата.

ХХ век явился эпохой катастроф и неразрешимых проблем. Самая мучительная из них – это проблема торжествующего в мире зла. Ни один художник того времени не остался в стороне; так или иначе, ее пытались разрешить все, каждый по-своему. Для многих это был путь к величайшему отчаянию, так как не находилось этому безумию никакого объяснения и не было видно ни малейшего повода для надежды. Содержание музыки Трио-квинтета – это та же проблема, и ее разрешение: отказ от бетховенского «Es muss sein!» и обращение к древнерусскому знаменному роспеву. Православие противополагается идее Запада («отрицаемся сатаны и гордыни его»). Вместо самоутверждения сверхчеловека, кротость и смирение.

**III. Характеристика частей цикла**

Все крупные инструментальные сочинения Буцко всегда имеют индивидуальное строение цикла. Сонатный, симфонический или концертный цикл всегда строится заново.[[5]](#footnote-5) Не является исключением и Трио-квинтет – это произведение значительное по масштабу (продолжительность звучания – около 30 мин.). Семь частей, образующих цикл, сгруппированны следующим образом: I-II, III-IV-V (связанные с западным миром) и VI-VII (связанные с русской интонационной сферой).

Единство цикла обеспечивается благодаря общему тематизму (темы переносятся из одной части в другую); общей интонационной сферой, центром которой служит мотив цитаты «Muss es sein?»; напоминанием о звучавшем ранее материале (аллюзии на гармоническую краску, на характерный приём инструментовки и пр.). Все это говорит о принципе симфонической драматургии, объединяющем весь цикл и делающем невозможным исполнение отдельных частей вне связи с целым.

Главный акцент в формообразовании сделан на составные формы, разделы которых, чаще всего, являются тем или иным видом канона. Представлены также целостные полифонические формы, такие как пассакалия и фуга на хорал. В связи с этим возникают параллели с эпохой барокко.

I часть Molto sostenuto написана в составной двухчастной форме с небольшой кодой, играющей роль перехода ко II части. Первый раздел (с начала до ц. 7) носит как будто бы импровизационный характер, на что нам указывает ремарка автора improvisato; однако на самом деле это точный двухголосный канон в обращении. Форма зеркального канона далее будет встречаться очень часто. Четыре фразы, из которых состоит тема второго раздела Piu mosso subito – Sostenuto (от цифры 7), исчерпывают форму, приводя к логичной, довольно устойчивой по звучанию каденции. В коде (см. цифру 11) звучащие на фоне флажолетов сухие отрывистые аккорды составляют «мотив трёх аккордов» (как мы далее будем его называть), который во II части будет иметь огромное смысловое и структурное значение (см. пример 12)

Прежде, чем начать разбор II части следует оговорить весьма существенный момент. Авторский размер здесь 10/2, однако для облегчения исполнения автором же были проставлены пунктиром такты по 2/4. Мы воспользовались здесь этим разделением на двухчетвертные такты также для удобства ориентирования в музыкальном тексте. Все примеры и отметки о количестве тактов даны в размере 2/4.

Форму II части (Allegro barbaro) можно определить, как составную четырехчастную. Это самая развернутая и структурно наиболее сложная часть. Жанровым прототипом ее является токката. Первый раздел состоит из 11 фрагментов, объединенных одним конструктивным ядром – минорным пентахордом, наподобие вариаций. Внутренне они представляют собой контрапункт двух зеркальных канонов и развиваются по принципу сжатия количества тактов от предыдущего к последующему.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Фрагменты | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| Кол-во тактов | 80 | 50 | 40 | 30 | 30 | 15 | 10 | 7 | 4 | 4 | 4 |

Пропосту первого канона (у фортепиано) составляют вариантные комбинации пентахорда, вначале она проводится от звука d, затем от b. Каждый последующий фрагмент строится на новых вариантах пентахорда: он обогащается ритмически (к восьмым прибавляются шестнадцатые), излагается терциями, собирается в аккорды и пр. Тема второго канона [струнные] каждый раз разная, но содержит общие интонационные элементы, прежде всего связанные с мотивом «Muss es sein?». Все фрагменты-вариации завершаются «мотивом трёх аккордов» из коды I части. Не всякий раз их именно три: в конце второго фрагмента – пять (второй и третий повторены дважды), с третьего и до конца используется только один третий аккорд, в конце девятого он звучит дважды, в конце десятого – трижды. Итогом этого своеобразного вариационного развития является проведение цитаты «Muss es sein?», вслед за этим следует каскад истерических кластеров в нервном дерганном ритме, остервенелое утверждение третьего аккорда из «мотива трех», проведение темы I части, затем вновь кластеры и третий аккорд. Всё это (с цифры 41 до цифры 44) следует считать каденционной зоной первого раздела.

Второй раздел Piu mosso (poco string.) – вновь точный двухголосный канон, на этот раз в прямом движении, у скрипки и виолончели на фоне повторяющихся аккордов у фортепиано. Он проводится дважды, второй раз – с несколько изменённой темой. В конце раздела (4 такта до цифры 51) звучит вариант вопросительного мотива.

Третий раздел Grave (Meno mosso) – трехголосный канон, обрамленный громогласными цитатами мотива «Es muss sein!». Первый раз бетховенская тема изложена в виде нисходящей секвенции со сжимающимся ритмом по целотоновой гамме, во второй раз автор использует этот мотив в обращении (секвенция сохраняется). В каденционной зоне третьего раздела (71-74 цифры) звучит интонация вопроса, «мотив трёх аккордов» и опять тема из первой части. В четвёртом разделе собраны наиболее характерные элементы из первого и второго разделов, здесь же используется новый вариант утвердительной интонации (см. примеры 4 и 5 в тексте), поэтому он воспринимается как репризный. При более широком охвате формы можно говорить о двух больших разделах: первый связан с вопросительным мотивом, второй – с утвердительным.

III часть Lento воспринимается как некое интермеццо. Ее форма – опять двухголосный канон в обращении, постепенно разворачивающийся из двузвучного ядра. C одиннадцатого такта канон перестает быть скрупулезно точным, ось обращения перемещается на тон вниз (вместо e-f 1 – d-es1). Последние четыре такта – четыре симметричных аккорда (ось – d-es1) – переход к пассакалии (IV часть Grave).

Сам автор охарактеризовал эту часть как «пассакалию забвения». Вначале дается максимальная экспрессия, затем она постепенно угасает и растворяется в бледных холодноватых созвучиях. Всего насчитывается 9 проведений темы. Противосложение представляет собой два проведения двухголосного зеркального канона. С четвёртой вариации тема начинает складываться в аккорды, с шестой – перестает быть полифонической, из пассакалии превращаясь в чакону.

V часть состоит из трех разделов: истерического эмоционального всплеска сквозного развития (Poco agitato), призрачного четырехголосного канона (цифра 98, Prestissimo) и тянущихся бледных аккордов (8 тактов до цифры 102). Налицо составная трёхчастная форма.

VI часть играет роль перехода из одной образной сферы в другую. По форме она представляет собой краткий модуляционный ход.

VII часть – двойная фуга на хорал.

Такова общая панорама форм и структур трио-квинтета.

**IV. Тематизм**

Большую роль в образовании тематизма II - V частей произведения сыграли мотивы «Muss es sein?» (Должно ли это быть?) и его утвердительный вариант «Es muss sein!» (Да, это должно быть!) из четвёртой части квартета Бетховена ор. 135:

Теперь рассмотрим, где и каким образом используется бетховенский материал. Впервые вопросительная интонация «Muss es sein?» как цитата появляется во II части на грани первого и второго разделов формы (см. партитуру перед 41 цифрой). Она представляет собой ритмически изменённый вариант бетховенской темы, изложенный в двойном октавном удвоении на fortissimo у скрипки и виолончели:

Ответ – «Es muss sein!» – являясь точной цитатой, открывает третий раздел той же части:

В дальнейшем он проводится в инверсии (с сохранением диатонической последовательности м.3 + ч.4), а в четвёртом суммирующем разделе есть вариант совмещения инверсии и основного вида и отвечающая ему наивно-жалобная фраза у скрипки, также вариант мотива/

На образном содержании этого фрагмента хотелось бы остановиться подробнее. Здесь с театральной ясностью рисуется следующая картина. Офицер-фашист допрашивает ребенка. Он говорит ему: «Es muss sein! Повтори!» (затакт к цифре 76 + два такта, Pesante), и ребенок жалобно повторяет мотив, но изменяет его так, что он становится по-детски наивным (Subito lento. Ремарка у скрипки: «играть не точно интонируя, как бы «по-ученически»). Офицер снова требует (более резко: изменяется интервальный состав при контрапункте, вместо малой децимы – большая септима): «Es muss sein! Повтори!» – тот же результат. Резкий аккорд (цифра 77, второй такт, он собран из звуков двух фраз «Es muss sein!») – будто удар кнута или гневного понукания: «Ещё!». И, стараясь изо всех сил, только чтобы на него не сердились, несчастный ребёнок особенно наивно и жалобно четырежды повторяет свой вариант мотива, к концу совсем растерявшись (цифра 77, третий такт из затакта, ремарка poco a poco rit.). Затем длительная пауза (4 секунды). Следующие далее бешеные аккорды-выстрелы – уничтожение. Для «сверхрасы» такой материал не годится.

Вопросительный мотив «Muss es sein?» подвергается более интенсивной разработке. Его различные модификации не только предвосхищают появление цитаты во II части, но также составляют основу III, IV и V частей. Вот какими вариантами мотива подготавливается появление цитаты:

При всех видимых деформациях мотива остаётся неизменным интервальный остов, который образует так называемая веберн-группа (м.3 + м.2).

Новый вариант этой же интонации составляет основу ядра канона III части (Lento). Здесь она вплетена в общую конструкцию, принцип которой состоит в постепенном накоплении количества звуков. Ритмика и акцентировка нивелируются, узнавание происходит благодаря интервальному составу и направлению звуков.

Тема IV части представляет собой разбитый на четыре сегмента серийный ряд, состоящий из того же набора интервальных сочетаний (лишь четвёртая тройка имеет иной интервальный состав). Благодаря повторениям звуков (каждый сегмент-мотив из трехзвучного становится семизвучным) и двойному октавному дублированию, повлекшему за собой огромный регистровый охват, тема приобретает характер неумолимый и угрожающий.

В основе V части лежит тот же серийный ряд, однако узнавания вопросительной интонации здесь не происходит, сняты все опознавательные признаки. Так как в этой части нет четкого тематизма, она присутствует лишь в виде определенного сочетания интервалов.

Независящих от цитаты тематических образований в I-V частях немного. Заметную роль будет играть тема I части, изложенная у скрипки и виолончели (цифра 7). Ее остро экспрессивный, трагический характер, достигнутый за счет диссонансных гармоний и струнного тембра в динамике fortissimo, настраивает слушателя на лад мрачного и тяжелого размышления. Тема эта дважды появляется во второй части в каденционных зонах, на грани первого-второго разделов и третьего-четвёртого.

Всё проведение темы состоит из четырех фраз, на протяжении которых происходит постепенное diminuendo от fortissimo к трём piano. Соответственно меняется и её характер: последняя фраза звучит пустынно и одиноко, вызывая ассоциации с первой темой 11 симфонии Шостаковича.[[6]](#footnote-6)

Темой первого раздела второй части, как уже упоминалось, является вариантно развивающийся гаммообразный мотив восьмыми от d до a и обратно (пентахорд), остинатное движение которого изредка прерывается паузами. Постоянно меняющиеся комбинации из пяти звуков (d, e, f, g, a) кажутся странной игрой в кубики, а ровная ритмическая пульсация вызывает ощущение механистичности.

Интонационный материал третьего раздела по интервальному составу (звуки es, ges, b, g и d) можно считать родственным цитате, однако при прослушивании это совершенно незаметно. Здесь композитором найдено очень интересное выразительное средство: девятизвучный мотив проводится одновременно в четырех голосах в различной ритмической пульсации. Выписанное замедление и общее diminuendo на протяжении 9 тактов создают ощущение, будто мотив распадается на отдельные звуки (цифра 55, такт 12).

В третьей части на фоне изложенных каноном в обращении постепенно расширяющихся медленных мотивов (см. пример. 6) звучит импровизация альта. Темой ее назвать нельзя: это набор кратких мотивов, изображающих птичье пение. На фоне щемящих тянущихся аккордов, напоминающих тему первой части, эта импровизация звучит зловеще. Вот как автор комментировал образ этой пьесы. «Нам показывали место, где почва на глубину нескольких метров состояла из пепла сожженных человеческих тел. На этом месте сидел воробей и чирикал».

VI часть совсем короткая, и содержит в себе одну единственную интонацию большесекундового предъема, проведенную трижды.

Вариант этой трехзвучной интонации с малой секундой является лейтформулой всего творчества Ю. Буцко. Нет, наверное, ни одного его сочинения, где этот мотив не был бы, так или иначе, использован.

В основу тематизма VII части положена тема «Иже херувимы…» из сборника Н. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства». Она странспонирована из F в Fis-dur, во-первых, ради краски тональности; во-вторых, чтобы создать значительное тональное удаление от d-moll II части. Это абсолютно иной интонационный мир: свободно текущая, по иным законам развивающаяся мелодия хорального склада, вместо кратких схематичных мотивов-формул I-V части. Контрапунктом хоралу служит гибкая выразительная тема, написанная в знаменном ладу[[7]](#footnote-7), создающая эффект полиладового (полигармонического) звучания.

Подобная двуплановость изложения – основополагающий для этого произведения фактурный принцип. Наиболее характерными иллюстрациями (помимо заключительной VII части) этого принципа служат, во-первых, первый раздел II части: гаммообразная тема у фортепиано в сочетании с каноническим контрапунктом, подготавливающим вопросительную интонацию у скрипки и виолончели, во-вторых, III часть: импровизация альта на фоне медленно развертывающихся мотивов опять же у скрипки и виолончели, и в-третьих, пассакалия, IV часть: тема остинато у рояля, нервные изломанные интонации противосложения у струнных. Можно привести еще несколько примеров, однако эти три наиболее характерны. Здесь ясно прослеживается самостоятельность обоих пластов, каждый развивается по своим собственным внутренним законам. Их совместное звучание не оставляет впечатления гармоничности и слитности, напротив, они противополагаются, создавая звучание остро диссонирующее и крайне напряженное.

**V. Гармония**

Гармонически противоположение западного и русского осуществляется посредством сопоставления двух двенадцатитоновых систем. Для западного – это додекафония по модели А. Шёнберга, для русского – модальная система знаменного роспева. Применение двенадцатитонового метода в I-V частях не носит тотального характера. Однако, как принцип, организующий материю, двенадцатитоновость является действительной для всего этого раздела, захватывая даже VI часть. По всем видимым признакам гармонию первых пяти частей следует отнести к области т.н. новой тональности.

Аккордика «западного» раздела представлена как опознаваемыми элементами старой тональности: трезвучиями и септаккордами, так и сложными диссонирующими сочетаниями: квинтаккордами; аккордами, имеющими интервальную структуру веберн-группы (некий интервал, чаще м.3 + полутон); полиаккордами (восьмизвучие из двух уменьшенных септаккордов) и даже хроматическими кластерами (идея теснейшего расположения двенадцати тонов). Огромную роль в образовании вертикали играет линеарность, что будет продемонстрировано на дальнейших примерах.

Теперь подробно рассмотрим наиболее любопытные с точки зрения гармонии фрагменты. Центральным элементом первого раздела I части служит большая секунда d - e – с этих звуков вступают линии канона, с нее же затем начнётся второй раздел. Напомним, что по форме он представляет собой точный двухголосный канон в обращении (центр обращения – звук es первой октавы). Гармонический замысел пропосты здесь следующий: постепенное раскачивание пространства, его расширение (от e) до квинты сверху и квинты снизу, получается квинтаккорд a – e – h. Здесь используется техника микротоники (звук повышается и понижается на 1/3 тона). К звуку нижней квинты добавлен полутон. Образуется трель a-b, сопоставляющаяся со звучанием квинтаккорда, перенесённого на октаву выше. Затем возвращается основной звук e и форма этим исчерпывается. В риспосте все то же самое, только от звука d и все интервалы откладываются в противоположенном направлении, т. к. канон в обращении. Получается некое подобие трехчастной композиции.

Тема второго раздела, состоящая, в свою очередь, как мы помним, из четырех фраз-разделов, имеет тот же тональный центр d – e (см. пример, в клавире с ц. 7). Четырехголосная вертикаль первых двух фраз организована посредством дублирования верхней пары голосов на большую сексту ниже. Оба раза эту конструкцию нарушает уменьшенный септаккорд. Его неустойчивое звучание и тот факт, что на нём происходит слом структурного принципа, привносят ощущение неустойчивости, неуверенности и сомнения. В заключительных двух фразах нижняя пара голосов является симметричным отражением верхней (ось симметрии – тот же звук es первой октавы). Следует отметить, что три первых фразы оканчиваются неустойчивой по звучанию гармонией, а заключительный квинтаккорд четвёртой ощущается устойчивым и имеющим тоническую функцию, т.к. в нем суммируются квинтаккорд первого раздела и секунда d – e. В коде (флажолеты) квинтовый ряд продолжен до восьми звуков. На их фоне у фортепиано звучат четырехзвучные отрывистые аккорды примечательной структуры. Их всего три («мотив трёх аккордов»), если исключить повторения. Звуки, составляющие их, представляют собой двенадцатитоновый ряд, абсолютно идентичный ряду Вариаций для оркестра ор. 30 А. Веберна, однако автор наверняка ничего не подозревает об этом неожиданном сходстве.

По словам Буцко, эти три аккорда аналогичны обороту S – D – T и символизируют три действия: S – привозят людей, D – сортируют и Т – истребляют. Абсолютно четкая логичная последовательность.

Весьма примечателен звукоряд в первом разделе II части, представляющий собой сумму двух минорных пентахордов от нот d и b (позднее сверху добавлен еще один пентахорд от f) и зеркального отражения этой конструкции от звука g вниз.

Это отчасти можно рассматривать как предвосхищение обиходного лада знаменного распева, организованного по квартам. Противосложение в гармоническом отношении устроено свободнее. Здесь встречаются все те же квинтаккорды и вообще квинты по пустым струнам (у скрипки и виолончели), движение по хроматической гамме, ряды разложенных трезвучий, остро диссонирующие интервалы, интонирование в рамках веберн-группы, связанное с вопросительным мотивом “Muss es sein?” и прочее. Уже было отмечено, что каждая вариация оканчивается последованием из рассмотренных выше трёх аккордов. Любопытно отметить, что в проведении темы из I части (здесь используется только первая фраза) в каденции первого раздела формы верхняя пара голосов продублирована нижней в большую септиму, вместо сексты. Поэтому заключительный аккорд фразы становится по структуре и звуковысоте идентичным третьему из «мотива трёх аккордов» (см. ц. 42):

Второй раздел строится на двух гармониях, составляющих в сумме двенадцатитоновое поле: симметричном относительно звука d восьмизвучном диссонансе и гармонии уменьшенного септаккорда. Каденция раздела – «мотив трёх аккордов».

Третий раздел написан в строе es. Остинатная фигура, сопровождающая канон по структуре представляет собой трезвучие с расщеплённой терцией (похоже на второй аккорд из «мотива трёх»), а с другой стороны может быть рассмотрена как состоящая из двух веберн-групп.

Пропоста трехголосного канона гармонически идентична мотиву ostinato, но по-иному оформлена ритмически. Голоса вступают по целым тонам вниз, повторяя идею проведения цитаты “Es muss sein!”, обрамляющей канон. Исчерпав в пропосте возможности мотива ostinato, автор вновь проводит здесь цитату утвердительного мотива, затем следуют пассажи-вихри по уменьшенному ладу (можно усмотреть здесь параллель с восьмизвучием второго раздела – по структуре тот же уменьшенный лад) и квинты по пустым струнам (квинты здесь, да и во всём произведении – дополнительный конструктивный элемент: ДКЭ). Каденционную функцию носит проведение фразы из I части. Здесь верхняя пара голосов продублирована в октаву, поэтому последний аккорд теперь имеет ясную окраску тональности d-moll.

В чётвертом разделе собраны: звукоряд первого раздела, утвердительный мотив и гармоническая идея второго раздела – эти два аккорда (восьмизвучие + уменьшенный от d) и составляют каденцию всей части. Таким образом получается, что звук d является для этой части тоническим. Новым с точки зрения гармонии является эпизод в цифре 76 (интонационно – вариант мотива “Es muss sein!”), здесь четко слышна тональность E-dur.

О пассакалии (IV часть) уже говорилось, что тема её (на протяжении всей пассакалии тему играет рояль) являет собой ничто иное, как серийный ряд, состоящий из четырёх сегментов по три звука с интервальной структурой м.2 + м.3 (в последнем сегменте – ч. 4), что делает её похожей на серии А. Веберна. Эта аллюзия вполне может быть намеренной. В строго серийной технике эта часть не выдерживается, однако противосложение содержит в себе два полных проведения ряда. Схематически это выглядит следующим образом (инструменты расположены в порядке вступления голосов):

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Противосложение | Элемент А | Элемент В | Элемент С | Элемент D |
| Violino I | P g-h | Ломаная хром. гамма | R h-g | Свободный элемент |
| Violoncello | I b-fis | --- --- | RI fis-b | --- --- |
| Violino II | R g-es | --- --- | P es-g | --- --- |
| Viola | RI. e-gis | --- --- | I gis-e | --- --- |

Последнее проведение противосложения у альта заканчивается с шестым проведением темы, которое характерно тем, что здесь в первый раз мотив исчезает, собираясь в трёхзвучные веберн-аккорды; вместе с ним заканчивается полифоническая часть пассакалии. Седьмая вариация уже сугубо «вертикального» свойства: тема изложена ввиде четырёх аккордов. Появление каждого следующего аккорда сопровождается форшлагом предыдущего, таким образом, получается шестизвучие. Струнные pizzicato подхватывают заданный роялям аккорд, суетливо перебирая его звуки - точно солдаты, бросающиеся тотчас же выполнять грозное приказание офицера. И вот оно выполнено: аккорд собран в сдавленном тембре tremolo sul ponticello. Офицер отдаёт новый приказ и, бросая прежний аккорд, солдаты-струнные торопливо принимаются собирать следующий. Это можно даже представить себе визуально, настолько наглядно это выражено в музыке.

В последних двух вариациях изложенная шестизвучиями тема, постепенно поднимаясь, будто бы растворяется в бледных небесах. Струнные, сначала тянущиеся и экспрессивные (восьмое проведение), затем pizzicato и холодным тембром без вибрации (девятое), в разброс, как бы пуантилистически, играют звуки гармонии, данные роялем. Линия каждого струнного инструмента в последних двух вариациях состоит из двенадцати неповторяющихся звуков, но это другие ряды, не похожие на главный. Как будто инструменты забыли свою серию.

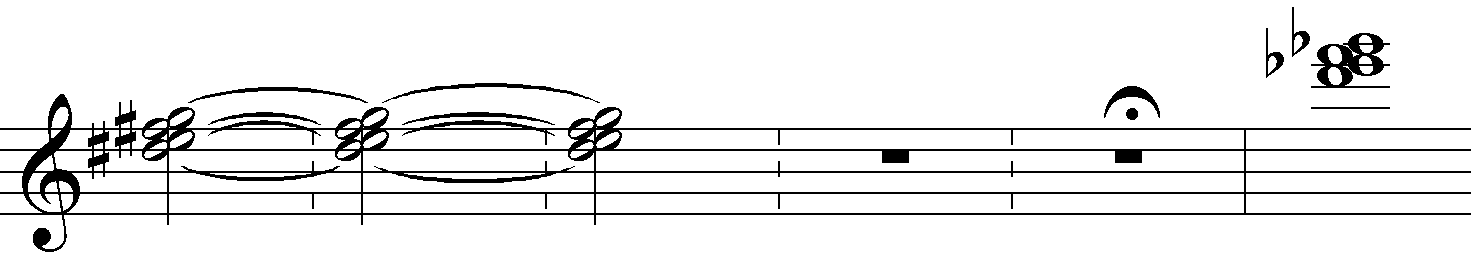
Завершающий пассакалию аккорд струнных non vibrato, переходящий в V часть, состоит из четырёх последних звуков основного серийного ряда: a, h, fis, f. У фортепиано из двух звуков воскрешается забытый мотив серии. Гневно и нервозно звучат эти оборванные короткие реплики. Это последняя попытка восстановить ощущение ужаса и безумия мира, допустившего существование такого преисподнейшего ада, как Освенцим. Истерично взлетает к верху пассаж фортепиано, разражаясь каскадом кластеров (аллюзия на вторую часть цифра 41), Звучит чудовищный восьмизвучный полиаккорд (из двух уменьшенных, уже звучал во II части, цифра 72 и в конце III – заключительный аккорд), разрешающийся в заключительную гармонию из «мотива трёх аккордов»: es, ges, d, f. Долгая фермата. Аккорд рояля должен тянуться до полного угасания. Начинается второй раздел, четырёхголосный канон, довольно строго выдержанный в серийной технике: таинственное, призрачное prestissimo, отчётливо напоминающее скерцо (III часть) из Лирической сюиты А. Берга. Далее приведена серийная схема пропосты:

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Элементы: | A | B | C | D | E |
| Ряды: | RI es-g | I g-es | Нет серийной логики | P g-h | RI des-f |

Помимо элемента С в серийную логику не вписываются квинтаккорды pizzicato. Любопытно, что звуки вступления голосов тоже образуют квинтаккорд: es2-as1-b2-des1. Это свидетельствует о том, что гармония эта является для всего «западного» раздела дополнительным конструктивным элементом (ДКЭ).

Последняя нота пропосты f 2 на трели glissando уходит на b1. По её примеру последние ноты оставшихся трёх голосов глиссандируют каждая на свою высоту. Конечная точка этого glissando определяется первым аккордом третьего раздела: голоса останавливаются на той ноте, которую будут играть в этом аккорде.

Эти тянущиеся тихие, пустоватые из-за звучания квинт аккорды, эти сползающиеся друг другу на встречу голоса, постепенно сужающие пространство и образующие всё новые созвучия - может быть, самое жуткое место во всём произведении. Наиболее точно, как кажется автору работы, этот образ передан в следующем отрывке. «Отовсюду – места нельзя было точно определить – приносился ровный, поскребывающий стон, удивительно спокойный в своей широте и даже как будто равнодушный. …На смутной красноватой поверхности глаз не мог уловить ничего, и оттого казалось, что это стонет сама земля или небо, озарённое невсходящим солнцем».[[8]](#footnote-8) Заключительный аккорд части – d, es, f, ges – по тем же звукам что и последняя гармония из «мотива трёх аккордов» (ещё один ДКЭ). Предшествует ему точно такой же на малую секунду выше: как будто полутоновое разрешение, но вместо полутона – здесь большая септима.



Великолепна по гармоническому замыслу VI часть, модуляционный ход к «Херувимской песни». Первый гармонический оборот (первая фраза) относится к сфере диатоники, создавая впечатление иного пространства после хроматических диссонансов «западного» раздела. Далее следует его транспозиция на тритон (вторая фраза), т.к. чистую диатонику после пяти частей иного гармонического наполнения без подготовки давать не логично. Третья фраза неустойчива, оканчивается на тритоне d-gis. Вспомним, что этот тритон играл значительную роль во II части, в частности, она им оканчивается. Это можно воспринять как гармоническую аллюзию. Собранные воедино, звуки всех трёх оборотов составляют двенадцать неповторяющихся тонов, то есть ряд, что логично подытоживает гармоническое развитие предыдущих частей. С одной стороны эта часть связана с предшествующим, а с другой открывает окно в иной интонационный и гармонический мир – в этом заключается её как художественная, так и конструктивная ценность.

Тема «Херувимской» на слух воспринимается написанной в Fis-dur. Однако о тональной функциональности вряд стоит говорить. Все три голоса (тема изложена трёхголосно) имеют самостоятельную мелодическую ценность, поэтому вертикаль здесь в некотором смысле вторична, благодаря этому она насыщена весьма необычными диссонирующими созвучиями. Примером того может послужить движение параллельными секундами (см. т. 5 VII части). Первым контрапунктом темы служит материал первого раздела II части, тот самый звукоряд, который по своему устройству чем-то предвосхищал лад знаменного роспева. Со второго проведения темы начинается фуга, целиком выдержанная в этом ладу.

Знаменный звукоряд состоит из т.н. согласий, представляющих собой мажорный трихорд типа c – d – e. Первые звуки согласий находятся друг от друга на расстоянии чистой кварты: g – a – h и c –d – e. Четыре согласия от g до d составляют т.н. певческую зону. «Знаменный (обиходный) звукоряд, ограниченный естественным диапазоном певческого голоса, может быть расширен при перенесении в сферу инструментального музицирования в обе стороны с сохранением тех же, что в основном звукоряде, согласий. Так образуется звукоряд полного вида:

«… Звукоряд включает в себя двенадцатизвучие на расстоянии, в акустическом, обертоновом (но не в сплошном хроматическом) расположении» (имеется в виду двенадцатитоновый аккорд состоящий из одних только кварт), именно благодаря этому мы и противополагаем его системе Шёнберга.

В данной фуге на хорал самым нижним звуком звукоряда является нота с большой октавы, а самым верхним – h третьей. При одновременном звучании Fis-dur’ной темы с контрапунктом создается впечатление полиладовости. Каденция всего произведения, основанная все тех же на восходящих медленных квинтовых мотивах у струнных (гармоническая аллюзия на конец первой части) и краске пентатонического Fis-dur (кластер по черным клавишам, отражение кластеров из II или V частей) перекликается с концом пассакалии: тоже уход в небо и растворение, только совершенно по-иному эмоционально окрашенный.

**VI. Особенности инструментального письма**

Н.Я. Мясковскому принадлежит фраза: «Квартет (имеется в виду струнный – Е.С.) нужно инструментовать». То же самое, даже может быть в большей мере, следует отнести и к квинтету. О Трио-квинтете Буцко можно сказать, что он инструментован великолепно.

Неординарность инструментального письма видна уже из названия произведения. Как уже говорилось в I главе, квинтет собирается постепенно. Первый раздел I части – дуэт скрипки и виолончели. Её окончание и вся II – фортепианное трио, III часть – струнное трио, IV – пассакалия – квинтет (порядок вступления инструментов в IV части такой: фортепиано, 1 скрипка, виолончель, 2 скрипка, альт). В V – есть фрагмент, написанный для струнного квартета (от цифры 99, piano tacet). И до конца произведения звучит квинтет. Композитор использует все возможности комбинаций из этих инструментов, достигая эффекта постоянного освежения тембров и накопления массы звучания к концу произведения.

С самого начала автор использует «авангардные» приёмы: 6 секунд почти беззвучно водить смычком вниз, и 6 секунд вверх; тишайшее звучание (четыре piano) con sord. сначала col legno, потом arco; длинная нота. Как будто музыканты только пробуют играть. Затем микротоника и glissando, всё более расширяющее пространство; постепенно разгоняющаяся трель и наконец pizzicato правой рукой по пустым струнам. Необходимо в течение 10 секунд импровизированно повторять эту фигуру (pizzicato и трель), затем glissando к ноте, с которой всё начиналось и медленное (тоже в течение 10 секунд) угасание до полного исчезновения. Как будто абсурд. Но это не бессмыслица – это музыкальный театр.

Ничего подобного в плане использования инструментов далее не будет. Это единственный раздел такого рода. Но, надо отметить, что Буцко не стесняет себя в средствах и применяет практически все приёмы игры, кроме, разве что, самых экстремальных, как-то, игра под грифом, за грифом, водить смычком по корпусу и прочее.

По слову Г. Малера, «инструментовка создана не для того, чтобы добиваться звуковых эффектов, а для того, чтобы ясно выразить всё, что мы хотим сказать».[[9]](#footnote-9) Очевидно, той же мысли придерживался и композитор, так как средства его инструментовки направлены на более рельефное и точное отражение задуманного или услышанного им музыкального образа. Хотелось бы остановиться на наиболее ярких и характерных моментах.

Второй раздел I части (цифра 7) открывает большая секунда d-e subito forte у рояля, которую тут же перекрашивают в свой экспрессивный тембр струнные. Эффект получается очень выразительный, особенно после первого, «театрального» раздела. Обращает на себя внимание четырёхголосие у двух струнных, звучит совсем иначе, чем если бы играли четыре инструмента. Двойные ноты всегда звучат напряженно и немного зажато, как бы неестественно. Здесь этот эффект умножается на два, т.к. двойные ноты у обоих инструментов. Впечатление пустынности к концу создаётся, не в последнюю очередь, благодаря звучанию не вибрирующих пустых струн. Флажолеты в коде (с цифры 11) кажутся загадочными холодными и призрачными, аккорды secco у фортепиано на этом фоне звучат затаённо и как-то жутковато.

Интересно, каким образом достигается такая степень напряжения в проведении цитаты вопросительного мотива (см. пример 2 в тексте). Причины здесь две. Во-первых, партия скрипки изложена октавами в низком регистре, причем искажен мотив: между g и e вместо нисходящей малой терции здесь восходящая большая секста. Само по себе это уже звучит крайне экспрессивно. Во-вторых, и это важнейшее, виолончель, итак играющая в неестественно высокой тесеттуре, вынуждена делать гигантский скачок из второй октавы в малую и обратно. Благодаря этому интонация с необыкновенным нажимом направляется к последнему gis.

Крайне болезненно звучит место из III части (три такта до цифры 86): скрипка и виолончель играют аккорд g - as - a - b – две ноны с пустыми струнами на pianissimo con sord; на их фоне альт играет нону es2 – d1, es – pizzicato правой рукой, а d – пустая струна – arco. Получается птичье чирикание, но не радостное и весёлое, а абсолютно жуткое в этой мрачной атмосфере уныния и безысходности. В цифре 86 вступает фортепиано с тихим аккордом, на его фоне струнные собирают другой. Фортепиано играет собранный аккорд – струнные предлагают новый. Затем это повторяется ещё раз. В последнем такте вновь используется приём перекраски аккорда у рояля в струнный тембр, но на этот раз на три piano.

Ремарки к противосложению в пассакалии: forte, espressivo molto, казалось бы, требуют вполне естественного звучания струнных – они и сами по себе звучат выразительно. Однако, в задачу автора, видимо, входило в первых пяти частях произведения заставить струнные звучать как можно более неестественно и напряженно. Поэтому forte, espressivo molto они играют con sord.

Но самый сильный и действенный приём, по мнению автора работы, применён в третьем разделе V части (8 тактов до цифры 102). Что заставляет эти тянущиеся аккорды звучать так холодно, равнодушно и мертвенно? Ведь стоит только переинструментовать это место, и оно потеряет всякий смысл. Здесь секрет, в первую очередь, в инструментовке. Выполнено это место так. Виолончель и альт играют в третьей октаве, причем виолончель играет ноту g3, а альт только с3 (т.е. виолончель выше) в динамике три piano, получается необычайный тембр; а скрипки играют в первой октаве – отсюда ощущение холодности и отстранённости, т. к. это самый блеклый регистр у скрипок. Эффект стона здесь возникает из-за glissando.

В VI части момент инструментовки наравне с гармонией работает здесь на связующую функцию. Здесь вновь применён приём перекрашивания из тембра рояля в струнный тембр, как очень тонкая аллюзия на первую часть. Glissandi в аккорде тритона d-gis напоминают о конце V части. Это усиливает связь VI части с предыдущими. А с другой стороны, аккорды инструментованы просто, каждый инструмент в своей тесеттуре, в наиболее выгодном регистре – это смотрит в VII часть, где подтверждается истина, что самое прекрасное – естественно.

В общем плане следует ещё заметить, что противоположение двух самостоятельных пластов, о котором было сказано в конце IV главы, также решается через тембр: через противопоставление рояля и струнных (первый раздел II части, пассакалия, финал).

**VII. В заключение**

В конечном итоге задачей данной работы является вовсе даже не целостный анализ как таковой. Цель её заключается в том, чтобы пробудить живой интерес к рассматриваемому здесь произведению, вызвать желание ознакомиться с этой музыкой и с творчеством Ю. Буцко, необычайно остро чувствующего, подлинно искреннего и неравнодушного художника с самобытным мышлением и ярким индивидуальным стилем. К несчастью, его музыка пока ещё мало известна широкому кругу слушателей и мало изучена музыковедами. Однако будем надеяться, что его время придёт, и эта работа хотя бы в ничтожной мере послужит тому, чтобы оно настало скорее.

**Список литературы**

1). Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 2. M. 1996 Т. Старостина. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Юрия Буцко.

2). Ф. Ницше. Сумерки кумиров. Сумерки кумиров. Антихрист. Ecce Homo. «ОЛМА-ПРЕСС» М. 2001

3). Л. Андреев. Рассказы. М. 1977

4). Г. Малер. Письма. Воспоминания. М.1968

1. Для сочинений этого периода (духовные кантаты, Полифонический концерт (1969), Канон для оркестра (1969), Симфония-сюита №1 «Древнерусская живопись» (1970), Первая фортепианная соната (1974)) характерно использование подлинной знаменной темы в обиходном ладу. [↑](#footnote-ref-1)
2. Подробно об этой системе см. главу V. [↑](#footnote-ref-2)
3. Подробно о форме см. главу III. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ф. Ницше. Сумерки кумиров. Цитата по изданию: Ф. Ницше. Сумерки кумиров. Антихрист. Ecce Homo. «ОЛМА-ПРЕСС» М. 2001. С. 160 [↑](#footnote-ref-4)
5. Ранний фортепианный концерт состоит их двух частей; Фортепианная соната – из четырёх; концерт для виолончели с оркестром «Ричеркар», Четвёртая симфония, концерт для альта с оркестром «Эклога» – протяжённые одночастные композиции. [↑](#footnote-ref-5)
6. Более подробный анализ этого раздела см. в V главе. [↑](#footnote-ref-6)
7. О ладовой системе подробно см. главу V [↑](#footnote-ref-7)
8. Л. Андреев. «Красный смех». Цитата по книге: Л. Андреев. Рассказы. М. 1977. С. 215 [↑](#footnote-ref-8)
9. Г. Малер. Письма. Воспоминания. М.1968. С.500 [↑](#footnote-ref-9)