

В. Цуккерман

АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Рондо в его историческом
развитии*

Часть I



В. Цуккерман

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Рондо в его историческом
развитии*

Часть 1

8

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для музыковедческих отделений
музыкальных вузов*

Москва «Музыка» 1988

Рецензенты:
доктор искусствоведения профессор Е. А. РУЧЬЕВСКАЯ,
кандидат искусствоведения О. В. СОКОЛОВ

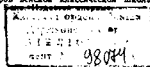
Цуккерман В. А.
Ц 85 Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. I: Учебник. — М.: Музыка, 1988, 175 с., нот.

ISBN 5—7140—0101—X (Ч. I)
ISBN 5—7140—0102—8

Данная работа является продолжением выпуска учебника по курсу анализа музыкальных произведений. Рассматривается форма рондо в ее историческом развитии. В основе учебника лежат лекции, прочитанные в разные годы в Московской консерватории. Первая часть охватывает вопросы становления формы рондо и ее развития у композиторов венской классической школы, а творчество французских клавесинистов, у Ф. Э. Баха.

4905000000—306
Ц 028(01)—88 57—88

ISBN 5—7140—0101—X (Ч. I)
ISBN 5—7140—0102—8



ББК 78

© Издательство «Музыка», 1988 г.

Первоначальной основой настоящего учебника послужили лекции, читавшиеся для студентов — музыковедов и композиторов в Московской консерватории начиная с 1938/39 учебного года. По инициативе Ленинградского научно-исследовательского института театра и музыки в декабре 1940 года автором был прочтен доклад, сжато освещавший все основные проблемы и этапы исторического развития рондо. В его обсуждении приняли активное участие Ю. Н. Тюлин, Р. И. Грубер, Б. А. Арапов и ряд других товарищей. Доклад был зафиксирован в расширенном и переработанном виде, после чего был передан на отзыв Б. В. Асафьеву. Приводим его отзыв полностью:

«Считаю работу В. А. Цуккермана „Рондо в его историческом развитии“ замечательной. Ясность, свежесть, точность мыслей, исключительно чуткая наблюдательность, тесная спаянность теоретических положений и выводов с конкретно-историческим постижением каждого явления, блеск эрудиции и музыкально-наглядная данность изложения, так что слышишь музыку, когда читаешь эту работу,—все это в целом создает отраднейшее впечатление. Анализ развития в рондо — ценное музыковедческое достижение. Проникновение различных танцев и песенного начала в становлении рондо, тончайшие характеристики деталей эволюции рондо у классиков, меткие и сочные определения „на пути“, замечания, проливающие яркий свет на множество ускользавших от исследователей стилизованных явлений, и притом всегда и всюду ошутимая обобщающая мысль — все эти ценные качества работы Цуккермана заставляют желать ее скорейшего напечатания».

31 декабря 1940 г. Б. В. Асафьев направил автору письмо, в котором писал: «На днях я с молодым (это от качества работы!) увлечением прочитал ее всю, строчку за строчкой, и со вкусом вынул. Главное: всюду-всюду в статье слышна музыка... Читая подобные работы, нельзя не радоваться действительным успехам и удачам советского музыковедения...»

За прошедшее время принятая в работе периодизация, характеристика основных этапов исторического развития и отдельных художественных образов нашли отражение в учебниках, пособиях, программах, исследованиях. Вместе с тем большой промежуток времени, прошедший после написания первого варианта, естественно, потребовал значительной переработки, дополнений и — как результат — более обширного изложения.

Настоящее издание содержит первую часть работы, освещающую общие закономерности формы и охватывающую широкий исторический период от зарождения рондо до его расцвета в творчестве венских классиков. Вторая часть посвящена дальнейшему развитию этой формы в западноевропейской музыке и образцам русской музыкальной классики и советской музыки.

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ ФОРМЫ РОНДО

Основной принцип рондо. Название «рондо» присваивается формам, где неоднократные проведения основной темы чередуются с эпизодами. В отличие от форм двухчастных, трехчастных, трех-пятичастных, для рондо определяющим признаком не является ни общее число частей, ни их внутренняя структура. Признак этот заключается в расположении частей, определенном их рас-порядке. Наиболее кратко принцип рондо может быть характери-зован следующим образом: чередование различного с неизменным. Отсюда вытекает, что части, лежащие между проведениями темы, должны быть всякий раз новыми¹. Из этого следует также, что рондо в его нормативном виде содержит двоя-кий контраст: 1) тема и эпизод, 2) эпизоды между собой. Понятия различного и неизменного должны трактоваться гибко, в зависи-мости от общего характера произведений, от черт стиля. То, что в одних случаях должно быть расценено как «различное», в дру-гих случаях выполняет функцию неизменного в своей осно-ве, но подвергшегося большей или меньшей модификации.

Подобно другим репризным формам, рондо создается взаимо-действием двух принципов формообразования — повторности и контраста. Но, в отличие от этих форм, оба принципа здесь дейст-вуют неоднократно. Поэтому с точки зрения общих при-ципов рондо должно быть определено как ряд контрастов, всякий раз замыкаемых повторностью, или же, наоборот, как многократ-ное восстановление нарушаемого равновесия². Именно отсюда проистекает возможность определять рондо как форму, где глав-ная тема проходит не менее трех раз.

Смысл формы, заложенный в ее основном принципе, двояк. Он заключается, с одной стороны, в настоящем утверждении главной мысли — «рефрена», а с другой стороны, в последователь-ном внедрении разнообразия. Переменчивостью второстепенных частей оттеняется стойкость главной темы; в то же время сменяе-мость эпизодов производит особенно выгодное впечатление на

¹ В дальнейшем мы затронем вопрос о формах, напоминающих рондо, но отличающихся от него тождеством эпизодов.

² Напоминаем определение трехчастной формы: контраст, замкнутый повторностью.

фоне повторений одной и той же темы. Форма, таким образом, художественно двулика, и в слиянии противоположных, но взаимодополняющих качеств заключена ее особая эстетическая ценность.

Двуликость формы рондо может быть описана и с точки зрения процессуальной: в рондо действуют две силы, одна из которых стремится удалить нас от центра в любых, не совпадающих направлениях; другая же сила стремится вернуть нас к неизменному центру. Происходит, таким образом, борьба центробежных тенденций с центростремительными при поочередном торжестве то тех, то других. Когда же мы прослушали произведение, то в конечном итоге победа — за вычетом особых случаев — остается на стороне ладотональной и тематической централизации³.

Рефрен рондо. Носитель этой централизации — рефрен — заслуживает особого внимания. Внося единство в форму, рефрен, по Асафьеву, есть «мнемоническая вежа», ориентирующая слушателя среди многообразия⁴. В этом определении подчеркивается не только конструктивная, но и коммуникативная роль рефрена. Там же автор указывает на противоположные функции, заключенные в рефрене, — принцип тождества играет не только объединяющую, но и направляющую роль. «Он и стимул, и тормоз, и исходная точка, и цель движения». Приведенная формулировка — одно из ярких проявлений диалектической закономерности, установленной Асафьевым, — взаимопревращений начального импульса и замыкания. Развивая эту мысль, следует отметить единственный в своем роде полифункционализм, заложенный в основной теме рондо: рефрен представляет исключительный случай, где музыкальная мысль поочередно наделяется и начальной, и промежуточной, и заключительной функцией⁵. Такая множественность положений и ролей должна получить отражение при сочинении рефрена. Так, ему должны быть присущи черты «инициативности» (определенность вступления, ясно очерченные интонации) и в то же время — завершенности (добротная кадансовая концовка, общее преобладание устойчивости, метрическая завершенность). Однако ни то, ни другое не должно быть чрезмерно подчеркнуто. В противном случае рефрен будет «односторонен», что затруднит либо появление эпизода⁶, либо последующие вступления рефренов. Полифункционализм может учитываться композитором либо в меньшей, либо в большей сте-

³ В самом широком смысле принцип рондообразности можно связать с «системами парного типа», включающими попеременное чередование двух противопоставляемых элементов, например: tutti — solo, мажор — минор и т. д. (см. об этом: Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982, с. 252—253).

⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 119.

⁵ В трехчастной форме нет второй из этих функций, а в сонатной форме нет третьей.

⁶ После неполномерно завершенного рефрена, например, нагруженного серией дополнений, трудно начать эпизод. Характерно, что салонный и «многорусский» дополнениям Моцарт в рефренах своих рондо избегает дополнений.

пени — в зависимости от общих черт стиля и от характера данного конкретного произведения; во всяком случае создание все-сторонне полноценного рефрена требует особого внимания к его «будущему».

Композитором должна учитываться и другая сторона: общее положение, согласно которому периодичность способна усиливать свойства, заложенные в повторяемом объекте. В рондо этот закон, правда, проявляется умереннее, благодаря отвлекающему действию эпизодов. Но все же действие периодичности ощутимо как в конструктивной области (закрепление устойчиво-завершающей роли рефрена), так и в выразительной (усугубление характерной для рефрена экспрессии). Чуткий композитор должен принимать эти соображения во внимание, сознательно или интуитивно воздерживаясь, например, от применения какого-либо резкого приема, который — будучи уместен при однократном появлении — покажется назойливым или преувеличенным, напоминая о себе вновь и вновь; то же относится и к общему характеру музыки, к чему мы еще вернемся.

Конструкция и процесс. Конструктивная и процессуальная стороны взаимодействуют в рондо, как и во всякой иной форме. Первая проявляется в ясной расчлененности, в закономерности пропорций, которые в одних случаях тяготеют к равенству, к соразмерности, а в других случаях свидетельствуют о тенденциях роста, опять-таки закономерных; возможна и симметричность, которая потенциально заложена уже в самой формуле абаса.

Второй, процессуальной стороны мы отчасти уже касались. Приведенную выше формулу Асафьева (стимул — тормоз) не следует понимать упрощенно, как обязательное прекращение тока с каждой репризой и возобновление тока в ней же. Такая «идеальная» схема отнюдь не представляется неременной. Рефрены далеко не всегда делят произведение на равномерные по напряжению отрезки; единая линия развития часто требует нарушения этой схемы. К ней в наибольшей степени приближается рондо в той его трактовке, какую дают французские клавесинисты. Но уже классическое рондо отказывается от этой размеренности во имя динамизма.

Изучая сложную трехчастную форму, мы — с известной долей условности — различали в ней свойства двух категорий: коренные и обогащающие. Можно (с той же оговоркой) обнаружить подобную дифференциацию и в рондо. С такой точки зрения мы отнесем к коренным свойствам принцип регулярности в чередованиях рефрена — эпизоды, отчетливую цезурность крупного плана, завершенность отдельных частей, характер спокойных и размеренных сопоставлений.

Среди обогащающих свойств первым должно быть названо то, которое прямо вытекает из неоднократной повторности одной темы и связанной с этим опасностью однообразия или, по крайней мере, недостаточной поддержкой интереса. Излишку неизменности естественно противопоставить изменимость обновления.

Действительно, варьирование рефренов очень распространено в рондо. В большинстве случаев задача его ограничена осмеением материала и потому осуществляется орнаментальными методами. Сложнее обстоит дело в отношении динамизации и переработки рефренов. Можно сказать, что форма рондо заключает в себе известное внутреннее противоречие: изначально-статические ее свойства в определенных музыкально-исторических стилях трактуются как подлежащие преодолению. Однако осуществить последовательную динамизацию формы, насчитывающей несколько реприз, весьма нелегко (хотя и не невозможно); в этом отношении рондо весьма отлично от трехчастной формы. Чтобы превзойти уже однажды достигнутую динамизацию, нужны достаточно мощные средства, которыми не располагает ни отдельно взятый эпизод «освежающего» типа, ни вся форма, тяготеющая в общем к бесконфликтности, а в смысле профиля — к «плоскости». Отсутствие интенсивных развивающе-разработочных частей не способствует подъему напряженности. Учтем также, что чем больше звеньев нанизывается в рондо, тем менее вероятна динамизация.

К тому же вопросу следует подойти и с другой стороны — динамизации не требовало типическое содержание большинства произведений, изложенных в виде рондо. Более того, первые этапы в развитии рондо, связанные, как известно, с народно-бытовыми истоками, сложились задолго до утверждения динамического принципа в музыкальной форме и продолжительное время оставались в пределах, обусловленных их генезисом. Динамизация танца, игры, светской «беседы» — даже если б динамический принцип уже вошел в жизнь — была бы чаще всего насильственной.

В силу всего сказанного особенно ясно, что преодоление статик, нелегко осуществимое прямым путем, достигалось путем косвенным — через варьирование рефренов. Не требуя ощутимого подъема напряженности, варьирование давало простор для композиционной фантазии, удовлетворяло слушателя новизной фигуративных рисунков и в то же время не выводило за пределы данного образа.

Касаясь вопросов динамики в более широком аспекте, отметим роль эпизодов. Если они демонстрируют прогрессирующее удаление от рефрена, возрастающий их контраст, то возникает тип развития на фоне неизменности — *ABACAD* ..., которому можно приписать восходящий характер. Отсюда можно вывести частое преобладание второго эпизода над первым или аналогичные явления в более развитых формах (например, в знаменитом «*Regretz-moi mobile*» Вебера с его тремя эпизодами). Рефрен в таких случаях играет роль необычную по сравнению с репризами в динамических формах: он становится «упором», не подлежащим изменению и тем самым оттеняющим развитие, вносимое эпизодами.

При всех этих скромных возможностях рондо в целом тяготеет к типу рассредоточенной динамики, где нет резко выделенных

центров напряжения, «критических точек», следовательно, особо сильных кульминаций.

Возвращаясь к обогащающим приемам, отметим роль сверх-схемных или дополняющих частей — связок и код. Связующие части сравнительно редко приобретают значение, подобное аналогичным разделам в трехчастной форме. Коды, отнюдь не обязательные, занимают более видное положение.

Сравнение с другими формами. Рассмотрим соотношение рондо с формами, в том или ином отношении родственными — вариационной и трехчастной. Общность рондо и вариаций похотится на тождестве формообразующего принципа — обновленное повторение лежит в основе обеих форм. Различие же заключается в отношениях между постоянным и переменным началами: либо чередование, либо взаимопроникновение. Последнее представляет в известном смысле выше, органичнее, будучи явлением внутреннего порядка. Зато на стороне рондо — значительно большая, «запрограммированная» закономерность. В то же время обе формы свободны от определенных ограничений по численности частей, то есть в принципе открыты, «бесконечны». Задача ограничения формы в рондо решается проще благодаря замыкающей силе рефрена; правда, с каждым проведением непрерываемость этой силы уменьшается, но — если это найдет нужным композитор — последнему рефрену нетрудно придать заключительный отпечаток. В вариационной форме аналогом рефрена может явиться возвращающаяся в конце тема; но она не предусмотрена основной формой и не всегда может быть оправдана ходом образного развития. В этом случае изыскиваются другие, менее простые способы завершения⁷.

Родство рондо и вариаций естественно повлекло за собой различные их сплетения. Самым обычным из них является уже упоминавшееся варьирование рефрена при повторных его проведений. Не довольствуясь этим, композитор иной раз трактует уже первый рефрен как тему с вариациями. Сочетание первоначального варьирования с рядом последующих несколько отодвигает рондо на задний план и позволяет определять форму как «вариации с эпизодами»⁸. Если в первом случае исходным пунктом служит рондо, то во втором случае эта роль переходит к вариациям.

Сравнивая рондо с трехчастностью⁹, мы видим существенные отличия, связанные с неоднократностью реприз. Будучи единственной, реприза трехчастной формы принимает на себя все функции, присущие репризам вообще. Некоторые из них сохраняются при повторе рефрена — утверждение главной мысли, организация формы. Однако неоднократность возвратов как бы снимает часть

⁷ См. об этом: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. 2-е изд. М., 1987, с. 170—176. См. также: Кац Б. Об отграниченности вариационного цикла. — Сов. музыка, 1974, № 2.

⁸ С этим вариантом формы мы встретимся у Гайдна.

⁹ Термин «трехчастность» применен здесь и далее не как обозначение некоего общего принципа, а лишь для сокращения.

ответственности, лежащей на репризе единичной, рассредоточивает некоторые функции: скрепление формы и ее замыкание могут быть не окончательными, поскольку можно предвидеть еще одну (или более) репризу. Важнее другой аспект: в любой, даже самой статической трехчастности реприза воспринимается до некоторой степени иначе, чем начальная часть. В рондо же трудно ожидать, что каждая следующая реприза подвергается переосмыслению при полном сохранении ее текста. Поэтому варьирование или иное изменение рефренов приобретает особую актуальность.

Из факта многочастности вытекает еще одно различие в сравниваемых формах. Рондо представляет собой форму, общие масштабы которой могут различаться в широких пределах — начиная от самых малых клавишных пьес и вплоть до столь протяженных, как финал сонаты № 21 или «Ярость из-за потерянного гроша» Бетховена. В этой масштабной гибкости — и сила и слабость рондо. Сила — в беспрепятственной возможности разрастаться до любых задуманных композитором границ. Относительная слабость — в отсутствии внутренней необходимости «поставить точку». Как уже указывалось, подведение итогов должно всякий раз — если это входит в намерения автора — производиться особыми средствами, не заключающимися в самой структуре рондо. Свойство это в одних стилях непосредственно используется как достоинство, если данный стиль ориентируется на спокойное и ровное сопоставление или на объединение значительного числа разнообразных картин. В других же стилях, стоящих во главе угла интенсивное развитие, это свойство рассматривается как подлежащее преодолению. Разрастание рондо в большей степени происходит за счет нанизывания новых частей, нежели за счет роста величины самих частей. Обилие повторений ограничивает масштабы каждого из них, ибо в противном случае целому грозила бы громоздкость. Очень крупные размеры отдельных частей, какие можно встретить в сложных трехчастных формах (например, в скерцо 9-й симфонии Бетховена, *Andante* 6-й симфонии Мясковского, «Альбораде» Равеля, токкате из 8-й симфонии Шостаковича), трудно представить себе в рондо¹⁰.

Затронутый вопрос о характере изменений, присущих репризам, предстает с особой ясностью при сравнении рондо с трехчастностью. Динамизация, в общем легко осуществляемая в трехчастной форме, в рондо, как мы уже знаем, сталкивается с преградами. Наоборот, вариационность имеет ограниченное значение в трехчастности, хотя и она весьма легко реализуется. Принцип вариационности в своей основе рассчитан на известный «простор» и требует времени, нуждается в многоочленности, чтоб развернуться. Не находя этих условий в трехчастности, он обретает их в рондо. Если попытка динамизировать рондо, скорее всего, «выдыхается», то варьирование в трехчастности, напротив,

¹⁰ Исключением являются некоторые рондообразные формы в медленных частях симфоний Брукнера, что связано с эпичностью его стиля.

«задыхается». Таким образом, оба принципа находят в той и другой форме прямо противоположные — благоприятные или неблагоприятные для развития условия.

Обращает на себя внимание легкая сочетаемость рондо с другими формами, склонность к образованию «гибридов». О вариациях речь уже была; приближаются к рондо трехчастные формы — как простые, так и сложные — с повторениями средней части и репризы. Особенно показателен тот факт, что, с одной стороны, к рондо тяготеют многие простейшие формы — запевно-припевные, куплетные; с другой же стороны, рондо способно органически слиться с наиболее развитой из инструментальных форм — сонатной. Причины такой легкой «гибридизации» следует видеть, прежде всего, в том, что оба основных принципа формообразования (повторность и контраст), которые так или иначе ложатся в основу перечисленных форм, находят в рондо достаточно отчетливое выражение и могут поэтому способствовать «породнению» форм. Но есть и другая, особо специфическая причина — она связана с большим числом частей, которыми можно по-разному маневрировать, сближая рондо то с одним, то с другим типом композиции.

Рондообразные формы. Понятие «рондообразность» шире, чем понятие «рондо». Оно охватывает такие типы строения, которые не вполне отвечают нормативным условиям рондо, но в то же время не оставляют сомнений в родстве с ним. В одних случаях следует говорить о большей свободе, в других — форма по своему строгу, но подчинена собственным особым закономерностям. Остановимся на этом втором типе. Он генетически связан с трехчастной формой (преимущественно — простой) и может быть охарактеризован как группа продленных трехчастностей. Простейший в данной группе вид образуется повторением середины и репризы. В инструментальных произведениях, связанных с простыми формами, повторения частей, как мы знаем, весьма обычны, даже традиционны. Поэтому форма, имеющая вид ААВВА, реально (оставив в стороне двукратность А) является уже не трехчастной, а трех-пятичастной (термин И. Я. Рыжкина). Нетрудно увидеть ее отличие от рондо, где требуется различие эпизодов. Здесь же контраст эпизода и рефрена — мал он или велик — возвращается в неизменном виде, то есть не дает характерной для рондо новизны. Воспроизведенный контраст в принципе перестает активно строить форму, но дает ее количественное растяжение. Учитывая общую пятичастность с трехкратным проведением основной темы, можно определить данную форму как первое приближение к рондо. Степень же этого приближения неодинакова в конкретных случаях и зависит от образной содержательности музыки, степени контраста между А и В, а также от темпа.

Так, в первой части скерцо h-moll Шопена, стремительно проносящейся вихревым движением, повторение середины и репризы художественно вполне убедительно; композитор идет навстречу потребности слушателя лучше воспринять

Presto con fuoco с его попеременно чередующимися смелыми (окрыленными) взлетами и напряженными испаданиями. В меньшей степени оправдано довольно частое применение трех-пятичастной формы в фортепьянных пьесах Грига. Асафьев не без основания упрекает Грига в доставшемся от Лейпцигской консерватории «некотором злоупотреблении механическими повторами», в «наложении [...] всевозможных да саро и вольт»¹¹. В вокальных произведениях повторение середины и репризы диктуется иногда требованиями текста («Ночной зефир», «Попутная песня» Глинки). Тождеству четных частей здесь противостоят, во-первых, новизна поэтического текста, по-иному окрашивающая музыку, и, во-вторых, яркость образных противопоставлений (пейзаж — серенада, изобразительность — лирическая приподнятость); вторичное прослушивание поэтому равносильно более глубокому вживанию в ту же музыку¹².

Дальнейшее приближение возникает, если вторая середина имеет отличия от первой. Степень и виды различий колеблются в довольно широких пределах, включающих и варьирование середины, и ее транспозицию и переработку.

В первом случае форма, исходя из трехчастности, движется по вариационному пути и вплотную подходит к рондо. Зарождается этот тип на основе тех же обычных в классической музыке повторений $A : || : BA : || = AABABA$, при которых, однако, возможно варьирование — $AABAB_1A_1$. В процесс изменений большей частью вовлекаются и репризы, так что варьирование становится сквозным. Лучшим примером является Andante сонаты № 15 Бетховена (общая реприза) с весьма экспрессивным (хотя и фигурационным по виду) мелодическим варьированием. Чистый образец формы $ABA_1B_1A_2$ — пьеса Листа «Гондольера». Трехчастность со сквозным вариационным продолжением имеет существенное отличие от собственно рондо. В последнем два противоположных начала поляризуются: повторность сосредоточена в рефрене, а контраст — в эпизодах. Здесь же рефрен и эпизоды подвергаются одинаковому обращению со стороны композитора. Происходит как бы встречное движение рефренов, поступающих жесткой стабильностью, и эпизодов, жертвующих полнотой контраста. Такое смягчение формы делает ее особенно пригодной для произведений, выдержанных в одном настроении и текучих по характеру развития.

Применительно к данной разновидности уже нельзя говорить о «чередовании различного с неизменным». Все же основа рондо сохранена и здесь: контрастные (и притом — обновляемые) части замкнуты повторениями главной темы. Обновление рефрена не меняет дела, так как он начинает форму и завершает ее, то есть в этом смысле все же не становится на один уровень с промежуточной контрастной темой.

В случае транспозиции середины можно говорить о более активном приближении к рондо. Хотя тематический контраст эпизодов и здесь отсутствует, но перемена тонального колорита дает сильный освежающий эффект. Такова, например, мазурка Шопена

¹¹ В кн.: Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Григ. М.—Л., 1948, с. 40.

¹² В романсах Глинки мы видим «чистый» вид трех-пятичастности, свободный от повторения первой части.

ор. 56 № 1, где рефрен вместе с двумя серединами описывает большой терцовый круг H—Es—H—G—H. Данный тип формы менее прост, чем варнационный, и потому, очевидно, встречается реже.

Наибольшей активности достигает развитие в третьем случае — при тематической переработке середины и рефрена. Высоким образцом такого рода представляется ноктюрн Шопена Des-dur.

Однотемная мелодия темы ноктюрна — одно из вдохновеннейших созданий Шопена — мягко вьется. В отличие от этого «соло» новая, самостоятельная мелодия середины (=эпизода) дуэтна (терцовое вторение, а затем — диалогичность). Второе проведение главной темы дано с кноей, предвосхищающей 2-й эпизод концовкой. Однотерцовая транспозиция в эпизоде (A-dur взамен b-moll) сочетается с глубокой и динамически напряженной тематической переработкой, превращающей музыку мечтаний в возгласы пафоса. Все это не могло не сказаться на последнем проведении рефрена: в него инкрустированы фразы эпизода, и оно, таким образом, синтетически обогащено.

Все три описанных типа могут быть объединены одним общим понятием — двойная трехчастная форма¹². Она может быть представлена как сцепление двух трехчастностей, где реприза первой из них одновременно является начальной частью для второй:



Основной признак двойной трехчастности, отличающий ее от рондо, — тождество тематического материала середин-эпизодов. Вместе с тем в пределах данной формы мы видим два различных вида: однотемные, развивающие (Шопен, этюд ор. 25 № 3) и двухтемные, контрастные (Шопен, ноктюрн G-dur, упомянутая мазурка). Существуют и промежуточные типы, например, изложение нового материала, имеющего, однако, неустойчиво развивающийся характер (Прокофьев, марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»). Как мы видим, все эти типы аналогичны тем, которые нам стали известны при изучении трехчастной формы.

Покажем теперь промежуточный тип совершенно иного рода — переходный от трех-пятичастной к двойной трехчастной форме и основанный на изменении темы, а не середины. В пьесе «Вечером» («Des Abends») из ор. 12 Шуман, выдерживая единое мечтательное настроение, сохраняет в неизменности и музыку середины. Но зато он сильно перерабатывает в хоровом духе последнее проведение темы, и форма приобретает вид АВАВА₁. Развитие по принципу «перемены в последний раз» создает форму более высокую, нежели трех-пятичастная; это — продленная трехчастность, скрепляемая путем обновления репризы. С аналогичными явлениями можно встретиться и в подлинной двойной трехчастности (Лист, «Утешение» № 5 E-dur). Третье проведение

¹² Понятие и термин введены Г. Л. Катуаром.

все той же темы при единстве характера музыки иногда кажется обременительным, а освежение — предпочтительным.

Сцепление форм может пойти и далее двойной трехчастности, образуя тройную форму, значительно более редкую. Если композитор применяет в ней принцип сквозного варьирования, то можно считать, что вариационное начало представлено тут не меньше, чем рондообразное. Так, в этюде Листа (Паганини) «La Campanella» главная тема проходит в виде темы с шестью последующими вариациями (благодаря повторениям при каждом проведении)¹⁴; но, с другой стороны, середина представляет самостоятельную тему, притом достаточно яркую, и тем самым рондообразное начало также подтверждено. В пьесе того же автора «У родника» вариаций темы меньше, но зато музыка середины есть не что иное, как развивающе-продолжающий вариант темы. Благодаря этому достигнута значительная плавность, текучесть движения, что отвечает образно-живописному замыслу. Исключительный случай еще более продолженной формы можно видеть в произведении Месснана «Маленькая литургия» № 2, изложенном как пятнадцатикратная динамизированная трехчастность.

Принцип продления трехчастности приложим также — хотя и в меньшей мере — к сложным формам, где он чреват некоторой громоздкостью. Стремительность темпа в скерцо 4-й и 7-й симфоний Бетховена, экзотичность «Марша Черномора» искупают этот потенциальный минус. Иначе следует подойти к формам с двумя различными трио (некоторые сюитные циклы Моцарта и Бетховена, Свадебный марш Мендельсона, скерцо симфоний Шумана № 1 и 2). Если в простой двойной трехчастной форме (особенно — однотемной) преобладала текучесть развития, то в сложной форме части резко отграничены, иногда еще более, чем в обычной сложной форме с одним трио. Таким образом, характер отличия двойных форм от собственно рондо прямо противоположен в простых и сложных формах. Исключать форму с двумя трио из числа рондообразных форм нет оснований, поскольку она в точности воспроизводит главный принцип расположения частей с чередованием троекратной повторности и двойкой контрастности. Но в ней некоторые черты рондо — расчлененность и завершенность частей — доведены до такого предела, при котором она граничит с сюитностью.

Рондифицированные формы. Внутренняя рефренность. Рондообразные формы, которые мы только что рассмотрели, были близки рондо по своей собственной структуре. Наряду с ними существуют формы, где данный принцип не содержится внутри, а привносится дополнительно. Та или иная нерондальная форма наделяется рефренами, которые следуют за основными частями. Образующиеся в результате производные формы следует называть рондифицированными. Формы, подвергающиеся соответ-

¹⁴ Нет повторения лишь в последнем, кульминационно-динамизированном проведении.

ставущему обращению, разнообразны. В двух случаях возникают на этой базе прочные типовые формы. Такова трехчастная форма с припевом. Она имеет определенные жанровые корни — вокальный припев (Шуман, «Посвящение»; Чайковский, «Флорентинская песня»), инструментальный подвижный отыгрыш (Шопен, вальс *cis-moll*), громкая тема *quasi tutti* (Моцарт, *Alla turca*). С принципом рондификации можно связать и столь распространенную форму, как рондо-сонатная¹⁵.

Назовем случаи, относящиеся к другим формам. В сонатную форму введена особая тема, совершенно независимая от главной партии (в этом отличие от рондо-сонаты) и несходная с ней по характеру. Так поступил Римский-Корсаков в симфонической «Сказке», где на первом плане находится повествовательная тема («тема русалочки»), выступающая в роли рефрена¹⁶. В малом масштабе, но не менее оригинально вводит Бородин дополняющий элемент в сонатную форму без разработки («Князь Игорь», хор половецких девушек в начале II акта). Цветисто-речитативная тема завершает все четыре части — главные, побочные партии экспозиции и репризы, усиливая и концентрируя пряно-ориентальный характер музыки¹⁷.

Иной путь для рондификации сонатности избрал Скрябин в первой части симфонии № 2. Эта часть построена в виде сонатной репризы, многократно прослоенной появлениями главной темы, которой суждено стать лейттемой симфонии:



Плавню возвращаясь всякий раз к сумрачно-напевной теме, композитор создает весьма впечатляющие «приведения к единству».

Объединяющая сила рефрена очень эффективно проявляет себя в многочастной контрастной форме. Такова рондифицированная цепь вальсов в ор. 42 (*As-dur*) Шопена, где все более значительные и независимые по характеру темы неукоснительно возвращаются к рефрену-«отыгрышу».

¹⁵ Рондо-сонатная форма обязана сонатному *allegro*, во всяком случае, не меньше, чем форме рондо (особенно в тех нередких ее видах, где сохранена сонатная разработка, но зато не сохранено последнее, четвертое проведение главной темы). Поэтому у нас нет оснований для специального изучения рондо-сонаты в рамках данной работы. Но отдельные моменты, связанные с ней, будут затрагиваться.

¹⁶ Форма по этой причине напоминает «композицию русских народных сказок, с их повторениями отдельных речевых построений, присказок» (Горюхины) — библиотечка Московской консерватории. Н. А. Римского-Корсакова. Дипл. работа.

¹⁷ Дополняющая тема представляет производное от темы главной партии, заимствуя вместе с тем и некоторые интонации побочной. Вся форма можно поэтому считать вариантной.

Но самым крайним случаем следует признать дальнейшую рондификацию формы... самого рондо. В одних случаях можно говорить о проявлении рефрена высшего порядка, подчиняющего себе как рефрены первичные, так и эпизоды. Простой образец такого рода можно видеть в «Песне сборщиц винограда» из оперы Кабалева «Кола Брюньон», где вторая половина темы становится общим припевом для всех частей¹⁸. В других случаях рефрен второго порядка уступает по значению рефрену первичному, однако играет свою самостоятельную образно-жанровую роль. Таков «Плач Ярославны» из оперы «Князь Игорь». Основной рефрен — собственно плач, причитания или «заплачка». Добавочный рефрен появляется после всех эпизодов (а иногда и внедряется в них) и предшествует всегда основным рефренам; это — тип народно-инструментального отыгрыша («гусли») и вместе с тем народно-эпический повтор, приводящий различное к общему. Так образуется иерархически усложненное, трехстадийное рондо.

Существует и другой путь нерархического усложнения рондо, в известном смысле противоположный описанному: повторение какого-либо эпизода ставит его в положение промежуточное между действительным рефреном и собственно эпизодом. Такой возвращающийся эпизод можно назвать субрефреном, ибо он не только не стоит над рефреном (или хотя бы рядом с ним), но, напротив, носит подчиненный характер. Так в «Вальсе-фантазии» Глинки повторяет важный эпизод G-dur и тем самым облекает объединяющую функцию рефрена в столь многотемном произведении. Сходным образом поступает Прокофьев в эпизоде «Джюльетта-девочка» из балета «Ромео и Джульетта», давая вторично тему As-dur (с транспозицией); знаменательно, что эта тема, занимая промежуточное положение в иерархии, в образном отношении также «серединна» по отношению к беспечно-скерцозному рефрену и намекающей на трагическое будущее лирической теме.

В чем заключается смысл трехступенных усложнений рондо? В поисках большего обогащения функциональных отношений между частями, в отходе от известной прямолинейности («либо рефрен, либо эпизод»). Кроме того, создается дополнительный фактор скрепления, желательный в некоторых произведениях.

Рондификация иногда дает о себе знать в менее сильных, но все же заметных проявлениях. Достаточно одного сверхнормативного проведения темы, чтоб создавалось соответствующее впечатление. В сонате № 27 Бетховен возвращает третье предложение главной партии для образования коды первой части; его диалогический характер («семантика прощания») как нельзя более отвечает положению в форме и подчеркивает минорный лиризм всей части. Еще значительнее эффект проведения «сверх нормы»

¹⁸ Аналогичное явление возможно и в трехчастной форме с припевом. Крайние части в вальсе Шопена ор. 34 № 1 As-dur обладают собственным рефреном — типично-танцевальным ритуриелем. Но все части продолжены вдвое более крупным и эффектным рефреном высшего порядка.

в финале «Лунной сонаты», где дополнение к экспозиции (или, с другой точки зрения, вторая часть заключительной партии), столь же кратко, сколь и впечатляющее, появляется в коде после неистовых бушеваний; в нем слышится нечто стоящее «над схваткой», некое высшее, притом траурно окрашенное обобщение типа: «Да будет то, что быть должно»¹⁹.



В первой части 3-го фортепианного концерта Рахманинова сплетены два начала — драматическое и эпическое. Первое из них нашло сильнейшее выражение в унаследованном от 6-й симфонии Чайковского принципе раскола репризы²⁰, второе потребовало дополнительного проведения повествовательной главной темы в конце части²¹. В малом масштабе и притом весьма оригинально решена проблема в романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой», где троекратно появляется сквозной мотив «исчезнувшего счастья»:



Последний из примеров уже ведет нас от собственно рондификации к родственному, но не всегда тождественному приему

¹⁹ Такому восприятию темы способствует ее мелодический рисунок, на две трети сконцентрированный в одном повторяющемся звуке. «Эти такты звучат как рефрен [...] напоминающий о необратимости событий, о замкнутости круговорота» (Павличиский С. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М., 1967, с. 50).

²⁰ Главная партия, приобретая характер бурного потока, звучит разрабаточно, как «еще не реприза». Побочная партия, утрата целостности, подпадает под влияние коды и звучит как «уже не реприза».

²¹ Вся часть, таким образом, получает обрамление (нередкое в музыке эпического склада). В целом, учитывая андоизмененное проведение главной темы в начале разработки и трансформированное ее проведение в каденце, тема появляется четырежды.

внедрения рефренности внутрь данной части (или построения) на правах ее завершителя или прославляющего элемента. Разграничение рондификации и внутренней рефренности в известной мере условно; критерием должна служить степень законченности «дорефренной» части и, стало быть, степень общности рефрена.

Появление рефренного элемента в пределах части имеет свои градации. Первоначальный эмбрион этого рода можно видеть в народных песнях со сходными концовками фраз при различии начал. В профессиональной музыке можно различить два типа рефренных элементов. В одном случае они, будучи тесно связаны с предшествующим построением, все же отчленены от него. Это — дополнения, отыгрыши, неизменность которых оттеняется различиями других разделов. Таково широко развитое дополнение к первой теме Andante 5-й симфонии Бетховена, почти не подчиняющееся вариационному процессу, вносящее элемент всеохватного постоянства и очень выделяющееся по своей смягчающей и благородно примиряющей роли. В песне Шуберта «Бодрость» («Если снег в лицо летит») повторяющийся фортепьянный отыгрыш выполняет важную функцию — именно в нем воплощено то «бетховенское», что выделяет данную песню, — сочетание суровости и мужества²².

Впечатление рефренности может возникнуть и тогда, когда в действительности налицо лишь обрамление. Так обстоит дело в пьесе Шумана «Вещая птица», где необычайная по оригинальности и смелости начальная фраза завершает крайние разделы сложной трехчастности как дополнение, то есть как конечная фраза. «Секрет» заключается в том, что основной ее мотив, не претерпев трансформируясь, все время напоминает о себе, а на этом фоне полное повторение всей лаконически резюмирующей начальной фразы звучит подобно рефрену:



И наконец, элемент рефренности может быть осознанной даже в такой ситуации, когда ряд дополнений не вполне однороден. В роли «инварианта» выступает не одинаковость дополнений, а сам принцип систематической «дополняе-

²² Анализ этой песни см. в кн.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980, с. 127—128.

мости», воспринимаемый как определенная закономерности формы. Это происходит в песне Шуберта «Серенада», где лирико живописные отклики («эхо»), интонационно различающиеся, сперва инструментальны, а затем проникают и в вокальную партию.

Второй тип рефренного элемента еще теснее связан с непосредственно предшествующей ему музыкой, будучи ее внутренней концовкой, завершителем. Простейший и в то же время доводимый до крайности образец — пьеса Шумана «Пьерро» из «Карнавала», миниатюрный пример рефренной эквивалентности, где 24 раза «вдалбливаются» короткие и резкие мотивы, завершающие каждый четырехтакт; их мелодико-ритмическая неизменность и характер подчеркнутого «упрямства» позволяют также определить происходящее как «рифменное тождество», трактованное в плане гротеска. Не столь настойчив Шуберт в песне «Куда», где предельный в своей трезвучной безыскусственности мотив исчезая во время, затем дарит нам радость новой встречи с ним:



В двух ноктюрнах Шопен произвел рефренные эксперименты неодинакового смыслового значения. В главной теме ноктюрна № 3 H-dur кантиленность сперва умеряется изысканной и почти шутиливой грациозностью (*scherzando*), но к концу периода (*espressivo*, т. 13—20) певучесть достигает большой широты. И оказывается, что именно этот момент, проникая в последующие части, призван сыграть роль рефрена-припева в непосредственном смысле этого слова, связанного с жанром лирической песни (пример 6а). Создается оригинальная форма — безрепризная двучастная || A: || B: || с припевными завершениями частей. Иной смысл придан рефренному элементу в другом ноктюрне, также H-dur, № 9. Элегическая по началу музыка внезапно прерывается краткой, тут же гасимой вспышкой (пример 6б). Рефренная функция и придана этой искорке драматизма, оправдывающей трагическую, почти «театрализованную» коду²³.

Весьма отчетливо проступает рефренность в крайних частях похоронного марша из сонаты b-moll. Все построения (сперва четырехтактные, затем восьмитактные) завершаются тождественным двутактом (пример 6в). Прием, обычно используемый для запечатления «неотвратимого» (неизменный возврат к мелодическому упору), здесь вышел за пределы внутренней структуры мотива и положен в основу конструкции:

²³ Форма ноктюрна (охватывающая в данном случае все произведение) сходна с предыдущей, но приближается к сложной двучастной, опять-таки рефренными вкраплениями.



Как упоминалось, рефренность может проявиться не только в виде завершающего элемента, но и как нечто прослаивающее. Прекрасный пример этого рода — романс Рахманинова «Она как полдень хороша». Фортепнанный отыгрыш проводится многократно, но при этом он с удивительной последовательностью разрастается от эмбриона до богатой, широко распространившейся фиоритуры в восточном роде. Весь романс оказывается пронизан объединяющим элементом, хотя и помещенным в quasi-аккомпанирующей партии, но определяющим колорит сочинения в целом. Особая ценность принципа свободной рефренности в том, что он не связан с теми ограничениями, которые присущи рондо, и потому способен проникать в произведения драматического, углубленно-психологического и даже трагического плана:





Рассматривая рондифицированные и рефренные формы, мы чаще обнаруживаем рефрен не как исходный пункт, а как конечную точку развития. На этой же основе возникает особый тип, который иногда получает название «четное рондо», поскольку в его строении заложен принцип парности (формула ВАСА...). Можно именовать его также «ямбическим рондо», ибо в каждой паре имеется более или менее выраженная устремленность первой части ко второй или же наблюдается перевес второй части в том или ином отношении (например, установление главной ладотональности)²⁴. Из числа рассмотренных форм сюда можно отнести «трехчастность с припевом».

Четное рондо представляет интерес как потенциальная демонстрация минимума в построении рондо — если оно ограничивается двумя сопоставлениями (ВАСА, как в мазурке Шопена ор. 30 № 2). В данном случае оказывается неприменимым обычное требование троекратности, предъявляемое к форме рондо. Отправным пунктом здесь является не рефрен, а эпизод (куплет), и неудивительно, что некоторые образцы четного рондо выказывают прямую связь с народной формой «запев-припев» (или отыгрыш); особенно очевидно это при значительном числе парных сопоставлений, как в «Экосезах» Бетховена.

Родство с куплетно-строфической формой, наблюдаемое в таких случаях, может выступать и в «обращенном виде». Речь идет о рефренном элементе как исходном пункте каждой строфы. Прекрасным образцом этого рода является песня Шуберта «Гретхен за прялкой». Ключевая фраза «Meine Ruh' ist hin» начинается каждую из трех строф; с другой стороны, продолжающие части строф всякий раз иные, притом последовательно разрастающиеся (как это бывает в эпизодах подлинных рондо); в них, таким образом, возникают черты срединности, отчасти даже приближающейся к типу эпизода. По содержанию здесь ясно выявляется одна

²⁴ Так, в «Экосезах» Бетховена пять из шести подводят к рефрену наподобие предиктов. В первой части арии князя Игоря рефрен проводит одну из главных тем оперы («О, дайте, дайте мне свободу»). То же и в романсе Чайковского «На нивы желтые» — основная мысль дана в рефрене («Душа моя полна разлукою с тобой»); кроме того, рефрен превосходит предшествующие ему декламационные части своей кантиленностью.

из характерных выразительных возможностей, присущих рондо, — подчеркивание неотвязной мысли или эмоции (*idée fixe*).

Сравнивая два только что исследованных противоположных типа, где рефренный элемент был либо начальным, либо конечным пунктом развития, мы должны признать существование особой формы, которую можно рассматривать как своего рода «одно-стороннее рондо». Со случаями такого рода нам еще предстоит встретиться. Закономерности эти носят более общий характер; они наблюдались нами в пределах периода и характеризовались либо как «движение от единства», либо, наоборот, как «приведение к единству»²⁵.

Обзор форм, близких к рондо, позволяет сделать вывод: чем свободнее принцип формы, тем большее количество вариантов может быть создано на его основе. Поэтому наиболее свободный вид рондообразности — рефренность — появляется, как мы видим, в самых различных видах.

Исторические предпосылки образования рондо и его жанрово-выразительные возможности. Следует прежде всего разъяснить, отчего указанные две проблемы рассматриваются совместно. Причина заключается в том, что условия генезиса заметно повлияли на характер музыки, жанровый облик сложившегося рондо. Было бы преувеличением выводить все образное содержание произведений, написанных в этой форме, из исторических предпосылок ее возникновения; как мы убедимся, содержательный круг рондо постепенно расширялся, подчас уходя в далекие области. Но было бы не меньшей ошибкой отрицать известную зависимость сформировавшегося рондо от его прообразов.

Поскольку в основе рондо заложен весьма простой принцип — упорядоченное чередование неизменного с переменным, тождественного с различным, — постольку его истоки *a priori* должны быть разнообразны. Необходимо также иметь в виду, что — как показывает история — любой теоретически мыслимый принцип раньше или позже воплощается реально, ибо к этому неминуемо ведет сама музыкальная практика. Из сказанного вытекает, во-первых, что рондо не могло не возникнуть в развитии музы-

²⁵ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 528. Далее: Учебник, ч. 1. О. В. Соколов называет эти принципы «расхождение от тождества» и «сведение к тождеству». — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974, с. 60.

Приведение к единству отчетливо выражено в двухчастной репризной форме типа АВСВ. Назовем два ярких образца, принадлежащих одному композитору (Чайковскому), но весьма различных по смысловому эффекту. В первой части «Юморески» оп. 10 повторяемая часть — quasi-гармоический наигрыш (большая его характерность привлекала к себе внимание Стравинского, уделившего ему заметное место в балете «Поцелуй феи»); впечатление рефренности шло ему заметное место в балете «Поцелуй феи»; впечатление рефренности В и симфонии «фатальность» воплощена в совместном действии репризности В и неуклонности мелодического возврата к звуку *gis*, и здесь можно с полным правом говорить о рефренном элементе или даже о миниатюрном «четном рондо». См.: Цуккерман В. Простые формы, приемы 54 и 55.

кальных форм и, во-вторых, что его пранстоки должны корениться во всех областях искусства, ким присуще развертывание во времени илк в пространстве: в музыке вокальной и инструментальной, в танце, поэзии, архитектуре (отчасти), а также в игре, то есть области живого досуга, развлечения.

По отношению к генезису рондо можно говорить о двух основных этапах. Первый следует рассматривать как отдаленные подступы, которые можно видеть, с одной стороны, в практике народного музыкально-поэтического-хореографического искусства, с другой стороны, в индивидуальном творчестве трубадуров и труверов. Попытаемся конкретизировать виды народно-бытовой и ранне-

профессиональной предрондообразности.

Наиболее распространенное их толкование — связь с хороводами. В самом общем смысле эта связь заложена уже в кругообразном движении хоровода; возврат к начальной точке родствен идее круга²⁶. Видимо, отсюда и пошли разные по национальному оттенку, но близкие по смыслу термины: французское *Rondeau*, латинско-итальянское *Rondo*, немецкое *Rundgesang*, *Rundtanz*. Далее, весьма важное значение имеет различие роли запевов и припевов, соло и хора. Не следует упрощать дело, желая видеть в запеве, в соло всякий раз обновленный куплет (будущий «эпизод»), а в неизменном припеве — рефрен. Сменные по мелодии запевы при бессменном припеве представляют лишь наиболее очевидный, но вряд ли наиболее частый случай. В основном же различие запевов выражено текстом. Зачатки рондообразности обнаруживаются также в распорядке исполнения. Наряду с чередованием соло — хор встречается иная манера — при соединении хора в припеве. «Солист поет в течение всего произведения; хор принимает участие в пении стихов припева — в начале, средней части и в конце песни»²⁷.

Второй этап связан уже с более поздней эпохой — с достигшей значительного развития профессиональной музыкой на грани XVI—XVII веков. Речь идет, в частности, о ранней, флорентинской опере. Текст Ринуччини к «Эвридике» предусматривал в некоторых эпизодах оперы чередование соло с хоровым рефреном. Заложения в этом предпосылка рондообразности была реализована как Пери, так и Каччини²⁸.

²⁶ Более конкретное участие хореографического начала в создании рондообразности можно предположить в возвратах к определенному типу движения после отходоов от него. Аналогии из области архитектуры возможны при повторяемости определенной детали сооружения на различных фонах.

²⁷ Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932, с. 28. Речь идет о рондо XIII века.

²⁸ См. об этом в кн.: Chrzypowski W. Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen in XVIII Jahrh. Lpz., 1911, S. 8—10 (в дальнейшем — Хржановский). Вот одна из формул у Каччини: RARBRCRDR. Как указывает автор, аналогичное построение форм существовало к ранее — в итальянской и французской балладе XIV века, которая, в свою очередь, опиралась на народную музыку. Следует особо подчеркнуть, что тем самым протягивается нить от того этапа, который мы описали как первоначальный, ко второму.

В дальнейшем итальянская опера заменила хоровые рефрены инструментальными «Ritornello» (иногда транспонируемыми). Такой сделан еще один шаг на пути к форме рондо. Позднее с полнотой ясностью демонстрирует ее в своих операх Люлли. Он озаглаживает отдельные номера, как «Гавот-рондо» («Арида», Пролог), «Радостная арня-рондо» («Альцеста», I акт), «Марш в виде рондо» («Альцеста», II акт)²¹. Отсюда следует, что он связывает данную форму преимущественно с музыкой моторного типа и игнорировать, ни распространять на слишком обширные области. Во-первых, моторности присущ чинно-размеренный оттенок (что естественно для придворного балета времен Людовика XIV). А во-вторых, наименование Рондо в ту пору присваивалось повторяющейся главной теме²².

Решающее значение этой темы подчеркивалось тем, что термин *Rondeau* обозначали в первую очередь самую тему и уже во вторую очередь всю образующуюся форму²³.

Мы вправе считать, таким образом, что отождествления формы и жанра не было, форма понималась шире, чем какой-либо жанр или даже группа жанров. Столь широкое толкование понятия «рондо», видимо, отражает процесс, характерный для данной эпохи: бурное становление принципа репризности. Он давал о себе знать как однократно, в минимальном проявлении, так и

²¹ Рефрены неизменны, а в более крупных формах даже не выписываются по типу *Da Capo* (оп. гергенд, оп. режисе). По структуре они не всегда квадратны — Люлли иногда строил их свободнее, чем классицисты. Число куплетов ограничивалось двумя:

Choeurs en Rondeau

Sui - vons, Ar - mide, et chan - tons son vic - toi - re,

tout lu - ni - vers re - ten - dit de sa gloi - re.

²² Достаточно сказать, что это название применялось даже к произведениям церковной музыки. По утверждению Маттезона, «все литании суть молитвы в виде рондо» («Gebete en Rondeau»). См.: Хржановский, с. 14.

²³ Маттезон писал о первоначальной части, которая собственно и носит название «*Rondeau*». То же наименование приписывалось рефрену и другим теоретиками со ссылкой на то, что «первая часть движется по кругу» (см.: Хржановский, с. 14).

множественно, проникая в разнообразные, более или менее близкие к рондо жанры. Среди них следует особо отметить инструментальный концерт, где части *tutti*, хотя и не связанные обязательно с главной тональностью и с точным воспроизведением материала, должны рассматриваться как свободные виды референса.

Резюмируя сказанное, мы приходим к выводу: жанровые связи рондо неоспоримы. Они проявляются двояко — в конкретных условиях бытования искусств и в самостоятельной логике конструктивного принципа. Мы имеем в виду прежде всего старинное хороводно-танцевально-певческое музицирование, а затем предположенность полирепризной формы к тем типам музыки, которые требуют или, по крайней мере, допускают неоднократный возврат как основу и освежающее разнообразие как противовес.

Выразительные возможности рондо можно определить негативным путем: менее пригодно то, что избегает возврата к однажды, дважды, трижды пройденному. Поэтому не драматизм, не далеко идущее углубление эмоций, не величавая торжественность представляют главную выразительную основу.

Степень связности между формой и жанром исторически колебалась. Она была очень велика в период первоначального синкретизма. Но если говорить о народных истоках в широком смысле (отделяясь от местных и временных условий, которые мы до сих пор учитывали), то можно утверждать: и в дальнейшем развитии народной музыки повторение и обновляющее сопоставление оставались ее основными принципами, реализуясь в песне и танце.

Развитое, зрелое рондо сравнительно редко использует эти жанры в их первоначальном, «сыром» виде, ибо в этом случае оно рисковало бы превратиться в поурри, где рефрен едва мог бы поддержать видимость единства среди пестрого сообщества. Если композитор стремится хотя бы к минимальной степени непрерывного развития, то для него желательна модификация песенно-танцевальных жанров: во имя ровности движения стираются особо острые интонационные углы; иногда рондо трактуется как своеобразная возможность *perpetuum mobile*; близкие рондо жанры — песенность и танцевальность — сплошь и рядом синтезируются; в таких случаях темы рондо одновременно и подвижны и певучи²².

В связи со сказанным подчеркнем, что рондо отнюдь не безразлично к условиям темпа. Более обычны быстрые или умеренно быстрые движения.

Недостаточно было бы объяснять это историческим происхождением от танца, хоровода. Важно и то обстоятельство, что активная, непрерывающаяся пульсирующая действует объединяющим образом на произведение, состоящее из разнохарактерных частей

²² Это явление связано и с более общей закономерностью классической музыки: хангилена заделается активно пульсирующим ритмом (вспомним хотя бы *Andante* 5-й симфонии Бетховена).

За всем тем рондо мирится и с умеренным, сдержанным движением. Выбор темпа зависит от того, на какой из двух исторических хорней (песня, танец) в большей степени ориентируется или «танцевального» типа.

Вернемся к истории формо-жанровых связей. Если в XVII и первых десятилетиях XVIII века рондо трактовалось, как мы определили, определенными жанрами становились сомнительными, то на подходе к венско-классическому стилю координация вновь укрепились. У венских классиков и в первой половине XIX века она достигла максимума, поскольку формальный критерий повторности рефрена, не зависящий от содержания, был отброшен.

Обозревая всю массу произведений данного периода, мы встречаемся прежде всего с музыкой живого, бойкого, приветливого характера, иногда с юмористическим оттенком. Рондо часто определяли такие обозначения, как *spiritoso*, *scherzoso*, *grazioso*.

Можно с большой долей вероятности высказать мнение об игровых источниках рондо. Элемент игры имелся и в хороводе, отчасти в танце. Но и в более новое время рондо не утрачивает характер шутливой игры «в попеременность», в «приход и уход», «появление и исчезновение». Этот тип «игры» требовал для себя репризной формы, притом — такой, где налицо не одна реприза, а их ряд (только тогда тема может то уступать дорогу своим «партнерам», то снова занимать свое место).

С точки зрения жанра, факт репризности (а тем более — полнрепризности) при соответствующем характере музыки иногда оказывался достаточным для озаглавливания произведения в качестве *Rondo*. Этим и объясняется существование «мнимых рондо», диапазон которых простирается от простой трехчастной формы до сонатной³². Характерно, что произведение или часть цикла могли получить название «рондо» в то время, как нет произведений, которые композитор озаглавил бы «трехчастность», «сложная трехчастность», «сонатное *allegro*». И «рондо» как заголовок возможно было именно в силу его жанровых связей³³.

В XIX веке в связи с общим расширением границ музыкального искусства жанры стали толковаться в меньшей взаимозависимости с присущими им в XVIII веке формами; с другой стороны, формы стали интерпретироваться свободнее, расширительнее. Поэтому бывшая симбиоз жанра и формы переживает серьезное испытание и нередко преодолевается. Если рондо-жанр XVIII века вращалось в более или менее широком круге форм, а в то же

³² См., например, фортепианное рондо D-dur Моцарта (KV 485), а также финалы сонаты Клементи ор. 36 № 4, 5, 6, Кулау ор. 20 № 1, Дуссека ор. 20 № 1.

³³ Одно из фортепианных сочинений Мясковского первоначально носило наименование «Прелюд и рондо-соната». Но впоследствии композитор отказался от этого названия, видимо, из-за необычной точности в указании формы как таковой.

время форма прилагалась к весьма различным жанрам, то рондо XIX, отчасти и XX веков возвращается к подобному двойственному соотношению, реализуемому, конечно, в новых образных и конструктивных условиях.

Глава II

РОНДО ФРАНЦУЗСКИХ КЛАВЕСИННИСТОВ

Общие художественные основы. Ранний период. Как следует из сказанного в главе I, форма рондо подготавливалась если и не так многосторонне, как сонатная, то, во всяком случае, достаточно разнообразно. Шли поиски конструкции, которая совмещала бы в себе целый ряд достоинств: ясную воспринимаемость очертаний, возможность либо вводить контраст, либо довольствоваться развешением единого материала, отсутствие фиксированного ограничения в числе частей, что предоставляло композитору известную свободу. Вот почему мы обнаруживаем подходы к рондо в весьма различных областях. Если в операх Люлли форма выступает с максимальной ясностью и даже демонстративностью в озаглавлениях, то, с другой стороны, ей присуща статичность и — при значительных порой протяжениях — известная прямолинейность в складывании и повторении частей¹. Если в старинном концерте

¹ Пример такого составного рондо можно видеть в 3-й сцене I акта оперы «Армида», где хоровой рефрен (Rondeau в узком смысле слова) предписано повторять дважды, после куплетов солистки Phenice. Далее следует второе рондо — сарабанда с куплетами другой солистки — Sidonie и с аналогичными точными к многочисленным повторениям Choeur en Rondeau:

9

Phenice

Nos en - ne - mis af - fai - blis et trou blés

n'e - ten - drons plus le pro - grès de leurs ar - mes.

Sidonie

Que la dou - ceur d'un trio - mphe est ex - trê - me,

quand on n'en doit tout l'hon - neure qui a soi mê - me

есть широкий размах, отвечающий значительности содержания, то определенность формы не столь велика и о рондообразности следует иногда говорить с долей условности².

Величавая пышность и церемониальность придворных зрелищ — в первом случае, энергичная темпераментность итальянцев и ее претворение у Баха — во втором случае — нашли отзвук в условиях форм рондо или близких им, в особенностях их трактовки.

Своим путем шла к рондо и французская музыка XVII века — лютевая и клавишинная. Именно этой последней суждено было создать первый значительный этап в истории формы, определенный по закономерностям строения и богатый по художественным результатам.

Почему французских клавишников XVII и XVIII веков так привлекала форма рондо, ставшая для них излюбленной? Здесь сплелись, по крайней мере, две причины. Одна из них нам уже известна: национальные традиции хороводного танца не исчезли и, сохранившись в эпоху, когда французская музыка достигла высокого профессионализма, оставили в ней свой глубокий след. Другая причина связана с возможностью истолковать некоторые данные формы рондо в духе общих черт, присущих эстетике стиля рококо, — таких, как ясность, преобладание покоя, взаимная гармония частей, уравновешенность, удобовосприимчивость, тщательная отделка деталей. Приятное для слуха освежение, а не драматический контраст; не столько единое развитие, сколько последовательность взаимосвязанных миниатюр. Однако миниатюры эти по характеру музыки — за сравнительно редкими исключениями — в своей основе крайне близки друг другу; они рисуют единый образ в различных его оттенках.

Обозревая наследие клавишников, нельзя не признать, что в лучших сочинениях (а их немало) композиторам этой школы удалось достигнуть органической целостности признаков, по своему происхождению взаимно отдаленных: перед нами едва ли не единственный в своем роде стиль, где, с одной стороны, совершенно очевидны в мелодике, в танцевальных ритмах народномызыкальные истоки, а с другой стороны, этот материал прошел через обработку (нередко — рафинированную) в условиях аристократического музицирования. Конечно, в разных образах и у разных авторов ощутимость двух начал неодинакова, она колеблется от непринужденности народно-бытового до церемониально-чинного.

На самом раннем этапе вполне очевидна связь с элементами

² Ю. Н. Холопов, указывая на то, что в концертной форме «повторение темы как основа формообразования родственно принципу рондо», оговаривает, однако, существенные отличия, относящиеся к транспозиции главной темы и ее разработке: развитию (Холопов в Ю. Концертная форма у И. С. Баха. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974, с. 138). Заметим, что старая форма концерта не должна рассматриваться как историческая предшественница рондо, ибо произведения в концертной форме сочинялись одновременно с рондо, ибо произведения в концертной форме сочинялись одновременно с рондо; напомним, что Вивальди умер 8 годами позднее Куперена.

барочного искусства. Большинство клавирных рондо XVII века представляло собой не что иное, как чаконы; отсюда соответствует тип озаглавливания: «Chaconne en Rondeau». Иногда мы видим подлинное basso ostinato; такова, например, чакона C-dur, принадлежащая основоположнику французского клавесинного стиля Жаку Шамбоньеру:

10 Рефрен

начало первого куплета

и т. д.

Иным способом выражена остиантность в Chaconne F-dur другого зачинателя клавесинной школы — Луи Куперена. Здесь об остиантности можно говорить, имея в виду не выдерживание нижнего голоса, а упорство в неуклонном и неизменном приходе к теме, а также в равнодлительности всех четырех куплетов теме (рондо, таким образом, девятичастно). В последовании куплетов заметна некоторая активизация развития. При этом последний из них вводит более быстрое движение (бег шестнадцатых); это означает, что уже выработан прием сигнализации о близком конце (см. об этом далее):

11

Девятичастно рондо и в другой Chaconne Луи Куперена (d-moll), которая выделяется содержательностью, глубиной му-

зыка. Особое впечатление производит тональная двойственность рефрена, колеблющаяся между g-moll, d-moll и D-dur³.



Все до сих пор приведенные примеры доказывают, что, по крайней мере, у ранних клавесинистов характер рондо был весьма серьезен, иногда даже суров, далек от поверхностности и легкомыслия. Недаром одним из признаков является полифонизированный склад, более заметный в куплетах. Еще один признак, возможно, идущий от полифонических тем, — краткость рефренов (повторенный четырехтакт).

Основной этап. Содержание и музыкальный язык. Остановившись вкратце на начальном периоде, мы можем перейти к основному этапу, связанному с именами Франсуа Куперена Великого (Le Grand) и его младших современников. На образцах их творчества можно проследить, каковы были главные черты французского клавесинного рондо. Обратимся также к творчеству Жана-Филиппа Рамо, в котором просматриваются некоторые новые черты.

Касаясь вновь вопроса о соотношении понятий жанр — форма, мы констатируем, что некоторые произведения, озаглавленные Rondeau, не всегда писались в соответствующей форме. Порою наделяли этим названием простейшую (трехчастную) форму, лишь бы она имела репризу и отвечала характеру танцевальности (см. рондо g-moll Лебега, менуэт C-dur Рамо из второй тетради) или, по крайней мере, подвижности (рондо Дандрие из сюиты D-dur)⁴.

Обозревая содержательный круг клавесинного рондо, мы должны отказаться от упрощенно-суженной его трактовки. Конечно, нет недостатка в пьесах развлекательных, облагороженно-легкого характера или же чисто-танцевальных; им родственны пьесы моторного типа, их немало у Рамо («Радостная», «Ликующая», вторая Gigue en Rondeau), иногда они представляют собой своего рода *perpetuum mobile* («Вихри» Дандрие, ряд дублей к рондо). Поводом к созданию моторных пьес может являться стилизован-

³ В d-moll имеется оттенок доминантового лада g-moll.

⁴ Следует, однако, учесть, что середины и репризы повторяются, а форму адаба мы выше характеризовали как первый шаг в сторону рондо.

ное запечатление трудовых процессов («Жнецы» и «Сборщицы винограда» Куперена, «Вязальщицы» Рамо) или, по крайней мере, коллективный портрет через стилизацию песенно-танцевальных форм. Заметны звукоизобразительные тенденции («Щебетание» или «Журчание» Куперена, «Дудочки» Дандрие, «Кукушка» Дакена). Но, с другой стороны, следует отдать должное немало численным произведениям иного рода. Прежде всего, с моторным элементом иногда соединяется песенный, образуя то сочетание певучего и подвижного начал, которое мы в главе I характеризовали как особо присущее темам рондо (с. 34); перевес песенности позволяет говорить о создании подлинно лирических рондо — с народным оттенком («Девушка» Куперена), с меланхолически-уточенным (его же «Тростники»). Образы грусти, печальных вздохов привлекали к себе и Куперена и Дандрие («Страждущая» — «La Gémissante», «Нежные упреки») и Рамо («Нежные жалобы», жига e-moll)⁵:

Ф. Куперен. «Тростники»



Ф. Дандрие. «Страждущая»



⁵ Весьма возможно, что здесь отразилась приверженность французской к родной песня к минорному ладу.



Можно, однако, видеть и нечто еще более значительное. Строгость и величавость, которую мы наблюдали у ранних авторов, сохранились и в некоторых произведениях преемников — в Шакалье, по стилю *Maestoso* Куперена, а особенно — в его Пассакалье, по стилю *Maestoso* местами напоминающей Генделя. Мы еще раз убеждаемся в том, что нет пропасти между искусством барокко и рококо.

Не имея в виду характеризовать интонационный язык клавишинных рондо в целом, остановимся на некоторых особо интересных явлениях. В лирических пьесах мелодия рефрена чаще представляет цепь отдельных певучих интонаций и реже — более или менее широкую кантилену без такого членения. С другой стороны, можно выделить два типа, связанные с ролью украшений. Так, в пьесе Куперена «Развезающиеся ленты» плавная текучесть мелодии связана с тем, что она не обременена обилием украшений. Но в его же «Тростниках» орнаментика представляет очень существенный элемент прозрачной, «эфирной» мелодии (см. пример 13 а). Зародыши лиризма иногда удается проследить на «микроуровне». В «Страждущей» композитор заставляет анапестическую интонацию (см. пример 13 б) быть лирически экспрессивной, она ассоциируется со «вздохами», «стенаниями». Не случайно некоторое родство с темой симфонии Моцарта *g-moll* (та же тональность!). Еще одна — пусть и не очень близкая — акалогия возникает в другой, родственной по духу пьесе «Нежные упреки», которая от первого до последнего такта прокизнана интонациями метрической волны из трех звуков каждая (своего рода лирический микроцикл). Интонации очень малы, но зато метрически бессменны и образуют сплошную цепь «вздохов»⁶.

Другая сторона музыкального языка очень показательна в метроритмическом отношении. Во многих пьесах бросается в глаза тщательное соблюдение определенных внутритактовых стоп, что следует отнести за счет связей с танцем, а в более широком

⁶ Сверх того, метрические волны создаются и на следующем по рангу уровне — в масштабе такта (схематически ♩ ♩ ♩). Удивительны тонкость и поразительность в работе композитора. Пьеса того же названия (ор. 72 М 3) была сочинена Чайковским примерно через полтора года и — что знаменательно — с решающим участием интонаций метрической волны, но, конечно, более напряженных.

смысле — с филигранностью отделки. Но есть и другое, не менее существенное объяснение. Избранная композитором стопа сплошь да рядом равнодольна по соотношению затакта и сильной части⁷. Очень распространены стопы гавотного типа и подобные им равнодольные стопы на $\frac{3}{4}$, на $\frac{2}{4}$. Все они должны рассматриваться как одно из свидетельств спокойной уравновешенности, столь характерной для стиля; именно потому мы и обращаем внимание читателя на данную особенность. Во многих случаях затактовая половина стопы метрически почти не уступает второй половине («тяжелой») и современный слух легко может принять стопу за хоренческую; в этом можно видеть ещё одно свидетельство уравновешивающих тенденций. Заметим, что «борьба за тяжесть» менее импонирует Куперену в связи с легкостью и прозрачностью его письма (сравним с бойкой пьесой Рамо «Солонские простакки»); исключение делается для некоторых пьес величавого характера, сарабандного типа (например, «Старые сеньоры»).

Коснемся еще раз мелизматки в связи с ее важным воздействием на ритм. Исполнение орнаментов за счет ноты, находящейся либо на сильной доле, либо вообще на одной из основных долей, фактически приводит к образованию фигур, в принципе близких обращенно-пунктирному ритму, то есть к соперничеству сильных и долгих звуков, также родственному ритмам сарабанды, чаконь-пассакалы. Таким образом, речь должна идти не только об изяществе, «воздушной грации» и т. д., но в иных случаях и об экспрессии более серьезного рода.

Общая конструкция целого. Рефрен и куплеты. Картина, которая вырисовывается при анализе общей протяженности произведения и масштабов его главной темы, носит взаимодополняющий характер. Насколько длинной может быть вся цепь частей, настолько краток может быть рефрен: его величина, ограниченная, как правило, периодом, часто сводится к повторному четырехтакту, двукратность коего заменяет период повторного строения⁸. Предельная сжатость рефрена имеет, надо полагать, троякие корни. Один из них — краткий напев, частый в народной песне и, как уже было сказано, дающий о себе знать в тематизме клавишинного рондо. Другой — полифоническая тема с присущим ей лаконизмом. В более широком смысле можно охарактеризовать третий. Здесь речь может идти и о культе миннаторизма в искусстве того времени, и о преимуществах малого «изделия» в смысле тонкости и отточенности в отделке.

С другой стороны, возникала естественная тенденция в «экс-пансии формы», которую желательно было довести, по крайней

⁷ Понятие равнодольности, как одинаковой протяженности мотива до и после тактовой черты, было введено и разъяснено в учебнике (ч. I, с. 167) применительно к такту $\frac{3}{4}$, распланированному наподобие $\frac{6}{4}$. Здесь оно трактуется шире — по отношению к размерам, делимым на две половины ($\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$).

⁸ Четырехтакт есть построение единой структуры, не делящееся на сходные части. Поэтому повторение его вносит новый формообразующий момент¹, воспринимается наподобие периода.

мере, до некоего среднего масштаба. Это была как бы другая сторона медали. В результате мы встречаем семичастные рондо как «рядовые», нередко и девятичастные (например, обе упомянутые *Chaconnes* Луи Куперена), 11 частей насчитывает «Любимая» Франсуа Куперена. Но рекордное количество, судя по имеющимся данным, остается за Пассакальей Куперена (17 частей). Вероятно, не случайно мы встречаем особую многочастность в произведениях, связанных с типом пассакаль-чаконы. Мы снова сталкиваемся с межстилевыми связями. Почти неограниченное многоостаткнатых произведений напоминает нам о весьма длинных басы в них, почти испарилась⁹, однако способность человеческого восприятия терпеливо выслушивать и даже наслаждаться чередованиями многих малых построений еще сохранялась.

Но упомянутое тяготение к экспансии не удовлетворялось лишь многоповторностью, продлением цепи. Нередко избирался и другой путь расширения формы: образование составных композиций — двоекных, реже строенных. Довольно часто возникают двойные рондо (например, «Анжелика», «Развлечения» Куперена, «Веселая Дандрие, Две жиги Рамо») ¹⁰. Вторые рондо часто пишутся в одноименном миноре, что дает основание видеть в них предтечу минорных трио, а также «вариаций в варианте» (применяя термин Римана «варианта» для обозначения одноименного лада). Встречаются, впрочем, и обратные случаи (например, «Застенчивая» Рамо). Реже происходит перемена метра (Куперен, «La Triomphante», где трехдольность сменяется шестидольностью). Естественно, что составные рондо наделяются чертами общности (тональность, известное родство тематизма, а иногда — прямое проникновение материала первого рондо во второе). Сочетание двух или трех рондо не представляет обособленного явления в мире форм того времени. Конечно, следование одного рондо за другим должно расцениваться как желание композитора закрепить в сознании слушателя избранный им принцип, утвердить его достоинства. Но вопрос стоит шире: в сцеплении рондо друг с другом можно видеть отражение сюитности как распространяющегося принципа формообразования. Доказательством является то, что в составлении сцепленных форм участвует не только рондо. Так, в пьесе Дакена «Ласточки» лишь первая пьеса представляет рондо, тогда как вторая (очень близкая по материалу первой) ограничивается трехчастностью. Первая пьеса иногда повторяется (полностью или частично) вслед за второй, создавая сложную трехчастность составного типа. В пьесе Даженкура «Горлицы» две первые части образуют двоекное рондо, но затем сокращенно (в виде трехчастности) повторяется первая часть. Здесь уже, действительно, пьеса в варианте становится минорным трио. Нако-

⁹ См.: Цуккерман В. Вариационная форма, с. 119.

¹⁰ Сцепление трех рондо имелось в приведенном выше образце из «Арканды» Люлли.

2. Цуккерман

нец. рондо может вообще не участвовать в составной форме. Резюмируя, можно сказать, что сюитный принцип в той или иной мере сказался на трех уровнях: 1) зачатки его можно видеть внутри тех рондо, где рефрен и куплеты очень четко отделены друг от друга; 2) явно проявляется он в только что рассмотренных составных пьесах; 3) Кулери объединял свои пьесы в группы под названием «ordre», походившие на сюиты.

Добавим, что сцепление контрастных пьес или «Parties» вносит то, чего «не хватало» самому рондо, выдержанному в одном характере. Здесь сказались общая тенденция в построении более или менее крупных произведений XVII и первой половины XVIII века, связанная с «теорией аффектов»: отдельно взятая часть цикла, развивающая какой-либо определенный образ, лишена внутренних контрастов, зато контрастом наделяется соотношение частей в цикле.

Когда какая-либо форма или, шире, какой-либо принцип культивируется очень широко, то естественно и отступать в отдельных случаях от нормативной его трактовки. Поэтому не удивительно, что клавесинисты, преимущественно младших поколений, создавали иногда атипические формы. Простой пример такого рода — «Ваххическое рондо» Дакена. Здесь приходится либо признать, что второй куплет (60 тактов) гораздо больше первого (24 такта) и совсем несонизмерим с восьмитактной темой рефрена, либо принять его за сумму двух куплетов, идущих подряд, причем второй из них вносит необычно сильный моторный контраст.

Но более смелые шаги в сторону атипических форм были сделаны Жаком Филиппом Рамо. В пьесе «Вихри» происходит решительный отход от принципа тематического единства — как внутри рефрена, так и в обоих куплетах.

В размеренную, даже несколько застойную тему рефрена внезапно проникают быстрые пассажи, приводящие, впрочем, к стандартному кадансу. Еще более резкие нарушения происходят в куплетах, особенно — во втором, где допущен подлинный разгул широких и стремительных фигураций, столь же неожиданно появляющихся, сколь и исчезающих. Надо полагать, что все эти «прорывы» изобразительны (см. заглавие), но способы их внедрения и изъятия не подчинены чисто музыкальной логике и современному слуху кажутся наивными, так же как «искупление» волею и резкостью самыми обычными кадансовыми формулами. При всем том произведение представляет интерес, как один из первых опытов свободной трактовки рондо.

Еще большего внимания заслуживает другое, более крупное произведение Рамо «Циклопы». Это — сверхоригинальная пьеса, где рондо приобретает черты фантазии и сближается с манерой Ф. Э. Баха. Почти все в нем необычно и прежде всего очень большая протяженность (175 крупных, плотно заполненных тактов при отсутствии традиционных для клавесинистов знаков повторения). Эти масштабы отвечают, очевидно, фантастическому сюжету и связанному с ним жанровому сдвигу, чертам импровизационности.

Еще необычайная почти неограниченная свобода, какую позволяет себе Рамо во многих моментах: произведение пестрит контрастами—мелодические куски перемежаются с пассажами разного рода:



Характер изложения отличается не только резкими, но и частыми сменами (иногда через 2—3—4 такта). Происходят «незапланированные» обрывы, умолкания, остановки с неожиданными возобновлениями:



Впрочем, почти все хаотические нагромождения благополучно приводятся к кадансам. Неудивительно, что в таких условиях анализ формы вряд ли может дать однозначные результаты. Это относится в первую очередь к рефрену. В тесном смысле можно говорить о «малом рефрене» (первые 8 тактов, пример 14). Но Рамо намекает и на гораздо более широкое толкование (51 такт), включающее как разного рода изменения, так и вполне расширенную репризу¹¹. Основанием для такой трактовки является завершающий пьесу возврат «большого рефрена» со всей его пестрой свитой. Воспроизводя «случайные черты» без изменений, Рамо как бы говорит: «Все это продумано, взвешено, а потому подлежит возврату». Возможен и иной вариант объяснения — нагромождению эксцессов создается прочный противовес в виде точной большой репризы. Наличие этой последней приближает затейливо созданную форму к значительно более простой, хотя по названию сложной трехчастной форме. И здесь Рамо заметно опережает свой век, введя принцип прояснения крупной формы, состоящей из многих частей, к проще воспринимаемой немногочастной форме¹².

Рассмотрим теперь вопрос о соотношении рефрена и куплетов, об их сравнительном удельном весе и тематической значимости. Обзорная рондо клавесинистов, убеждаешься, что гегемония рефрена выражена сильно; даже самый термин *Rondeau* применяется для обозначения рефрена. Куплеты лишь изредка могут соперничать с рефреном по самостоятельности. Между тем и другие обычно строго соблюдается иерархическое соотношение, даже внешние обозначаемое разделительными знаками. Рефрен выше организован; он очень ясно трактован в функционально-гармоническом плане, чаще всего квадратен, отчетливо выявляет масштабно-тематические структуры¹³.

В рондо (по крайней мере — до Шумана) рефрен господствует над куплетами, эпизодами по тем же причинам, по каким крайние части трехчастной формы господствуют над средней, — выгодное для восприятия расположение и количественное превосходство. Но в рондо непаритетность выражена тем сильнее, чем боль-

¹¹ Это разрастание настолько велико, что позволяет провести аналогию с «прогрессирующей формой», которая появляется более чем через век.

¹² Такова рондо-сонатная форма с ее близостью сложной трехчастной. Такова — в самых общих чертах — структура увертюры к «Тангейзеру».

¹³ Суммирование (иногда даже двойное, как в жиге-рондо *e-moll* и «Нежных упреках» Рамо), перемена в четвертый раз, дробление с замыканием («Жизцы», «Сборщики винограда» Куперена):



данному в основной тональности (см. 3-й куплет в *Шасоппе Лун Куперена*, 2-й куплет в *«Нежных упреках» Дандрие* и в *«Кукушке» Дакена*, 1-й куплет *«Вязальщиц» Рамо*)¹⁵.

Подчиненность куплетов рефрену наиболее очевидна в тех случаях, когда все рондо целиком монотематично (показательный образец — *«Дудочки» Дандрие*). В них случаях рефрен, не навязывая куплетам тематизм, предугадывает им ритмическую основу — пунктирность или синкопичность типа сарабанды или «ритм качания» (пример последнего — *«Сестра Моника» Куперена*); таким образом, существуют рондо монотематические и моноритмические.

Зависимость, в которой находятся куплеты, с художественной точки зрения не должна расцениваться лишь как недостаток, а тем более — свидетельство бедности. Элементы самостоятельности, новизны мы обнаруживаем во всех лучших произведениях, в частности — у Куперена. Он достигает индивидуализации куплетов, внося в каждый из них тот или иной интересный замысел — гармонический, ритмический, фактурный; образ, положенный в основу сочинения, тем самым заметно обогащается. В то же время в выигрыше оказывается и рефрен.

Покажем это на примере произведения, возможно, самого замечательного среди клавишных пьес Куперена, — *Пассакальи*:



Вслушиваясь в это скромное по звучанию произведение, мы обнаруживаем ряд скрытых, но придающих ему особую значительность противоречий. Одно из них заключается в контрасте между минимальной длительностью темы рефрена, состоящей до предела (4 такта), и максимальным числом его появлений (9); тем самым немногие такты, которые неуклонно звучат до и после каждого куплета, как бы поднимаются на некий пьедестал. Далее, полифонический склад, преобладающий в куплетах, оттеняется аккордово-гармонической фактурой рефрена, напоминающей строгое хоровое изложение¹⁶, быть может, торжественное песнопение. Еще одна важная черта пьесы, связанная если не с противоречиями, то с противопоставлениями, — диалогический принцип, реализуемый через имитации или регистровые смены, но в каждом куплете по-иному: в 1-м ку-

¹⁵ С нашей точки зрения, такая подготовка может показаться странной, поскольку она не создает никакого напряженного ожидания. Но не следует забывать, что представление о подготовке, ее задачах и методах ее осуществления исторически менялось сильно и неоднократно (см., в частности, сноску 21 на с. 43).

¹⁶ Нельзя не отметить красоту и оригинальность терпко звучащих параллельных квартсекстаккордов в теме рефрена.

цию коды — утверждение — осуществляет основная часть формы; разнятая кода могла бы несколько заслонить «его величество» рефрен; в более сложной и глубокой функции — обобщении событий, подведении итогов — клавишное рондо из-за несложности происходящих в нем процессов не нуждается. И наконец, укажем на то, что варьирование рефрена встречается отнюдь не часто. В тесном смысле это можно объяснить ролью вариационности в создании куплетов из материала рефрена. В самом же широком смысле и здесь позволительно говорить об «этикетности»: полноценный рефрен незыблем, достоинство его не позволяет менять свой облик¹⁷.

Все перечисленные факты не должны, однако, приводить к односторонне-отрицательному ответу на поставленный выше вопрос. Некоторые пьесы действительно напоминают здание, построенное из кубиков, поскольку в основе их лежит принцип складываемости частей. Но было бы ошибкой распространять такую характеристику на весь стиль, а тем более на достаточно многочисленные совершенные образцы. Намерения создать единую линию развития просматриваются иногда с полной ясностью. Покажем это на нескольких примерах.

В рондо Куперена «Жизель» 1-й куплет не вводит сколько-нибудь значительных элементов, его содержание в основном исчерпывается рядом тетракордов; 2-й куплет обогащается внутренним контрастом между упомянутыми тетракордами и оживленной музыкой рефрена; 3-й куплет дает теме новую, очень светлую тембро-регистровую окраску, а в дальнейшем вводит совсем иную музыку свирельно-пасторального характера.

Чем значительнее замысел и крупнее размах, тем больше оснований ждать последовательной, глубоко задуманной и с совершенством осуществленной линии развития. Примером тому является замечательная пьеса Куперена «La Favorite» с не случайно избранным подзаголовком «Chaconne». Действительно, своим общим величаво-серьезным и несколько сумрачным тоном «Любимая» заставляет вспомнить о ранних рондо-чаконах, которых мы касались. Пять куплетов пьесы выявляют вполне определенную линию развития, в основе коей лежит все большая эмансипация куплетов.

В целом картина может быть представлена в следующем виде:

1—2—3—4—5

От 1-го куплета к 4-му идет линия возрастающей самостоятельности; в последнем куплете дается замыкающий развитие тематический возврат. Вместе с тем имеется и другой признак единого развития — нарастание контрастности между соседними куплетами; вторая закономерность естественно вытекает из первой. Может показаться удивительным, что произведение столь высоких достоинств удовлетворяется единой ладовой тональностью c-moll (отклонения и модальности в кадансах имеют сугубо местное значение). Можно было бы связать этот факт с общей скупостью тональных планов у клавишников (об этом речь впереди). Но есть и более значительная причина — недаром пьеса озаглавлена и как Chaconne. Длительное пребывание в одном состоянии, свойственное многим произведениям эпохи барокко, в частности — вариациям на выдержанный бас, нашло отражение в пьесе Куперена, и с этим явлением следует связать величавую «монотональность» пьесы.

¹⁷ Встречается варьирование заключительных построений (см. пьесу Куперена «Тростники»).

Далее, чем Куперен, заходит в отдельных частях своих рондо Рамо. Он действует менее последовательно, но более прямолинейно, что уже было показано на примере пьес «Крестьянка» и «Циклопы». В несколько ином смысле можно усмотреть «сквозное начало», проявившееся через неумолкающий органичный пункт. Сплошное «гудение» басов действует выравнивающе на обе стороны рондо, способствует их сплочению. Поэтому необычайно звучит незаметное «перетекание» последнего куплета в завершающий рефрен:



Единую линию развития можно видеть и в пропорциях, масштабных соотношениях между куплетами. Их величины нередко дают восходящий ряд, если каждый следующий куплет развит шире предыдущего. Такова картина роста в «Сестре Монике» — 6, 14, 24 такта. Еще показательнее только что проанализированная «La Favorite» — 8, 10, 12, 13, 17 тактов; таким образом тематическое развитие получает поддержку в развитии протяженностей.

Нам уже приходилось отмечать своеобразную особенность, присущую некоторым последним куплетам, — их наибольшую подвижность, характер быстрого бега. В чем причина приверженности к данному приему?¹⁸ В желании разъяснить форму, сказав близость конца. Инвариантность рефрена (связанная эстетикой клавесинизма) не позволяет ему выполнять эту функ-

¹⁸ См. пьесы «Пассикалья», «Сестра Моника», «Душистая вода» Куперена, «Вальхическое рондо» Дакена, «Крестьянка» и (в смяченном виде) «Тамбурины» Рамо.

цию; кода отсутствует. Поэтому требования логики приходится осуществлять косвенным путем, возложив их на последний куплет. Моторная актизация в нем говорит слушателю (особенно слушателю того времени, приученному к характерным приметам стиля): «Больше куплетов не будет». Нельзя считать данный прием сугубо условным, ибо он имеет опору в одном из общих принципов формообразования: замыкание путем введения нового элемента, путем сильного сдвига, нарушающего нечто уже установившееся (иными словами «перемена в п-ный раз»). В условиях данного стиля этот общий принцип приобрел определенное сигнализующее значение.

Реже встречается иной, в известном смысле противоположный прием для предуказания конца — приближение последнего куплета к музыке рефрена (как это мы видели в «La Favorite») ¹⁹. Меньшая эффективность этого приема объясняется тем, что в значительной степени куплеты и без того тематически ориентированы на рефрен, а потому репризный оттенок последнего куплета оправдан лишь в тех образцах, где куплеты достаточно самостоятельны. Отметим еще один прием, смысл которого можно понять лишь с общих позиций клавиесинного стиля. Господство рефрена имеет различные последствия, приводя к большему или меньшему насыщению куплетов рефренными «отпрысками». Среди различных возможностей здесь выделяется одна: вторая половина куплета представляет транспозицию целого предложения рефрена, большей частью — в доминантовой тональности ²⁰. Поскольку вслед за этим звучит рефрен в основной тональности, позволено видеть в таком доминантовом проведении, предшествующем тоническому, своеобразную предиктивную функцию. Нам может показаться странным, что рефрен подготавливается «собой же», только в тонально неустойчивом ракурсе. Но в специфических условиях данного стиля это объяснимо.

Тональные планы клавиесинистов небогаты. Господству рефрена естественно отвечает господство главной ладотональности — и в том и в другом сказалось избегание сильных контрастов (за отдельными исключениями, главным образом у Рамо). Предел этого господства — монотональность, поддержание всего рондо в тоническом строе. Но такую крайность клавиесинисты позволяли себе главным образом тогда, когда бессменность отвечала духу пьесы, ее содержанию; мы это видели на примере «La Favorite». Близка к монотональности и родственная ей по настроению Пассакалья. В других случаях бессменность вытекает из специфической художественной задачи — например, изображение игры на

¹⁹ Можно провести аналогию с другой формой — вариационной, где для завершения используются те же противоположные приемы: решительный уход от темы либо, наоборот, возврат темы. Но здесь ситуация иная — отход, нередко далекий, уже давался в вариациях, а потому реприза темы (или приближение к ней) и естественнее и гораздо легче осуществима.

²⁰ См. Chaconne g-moll Луи Куперена, «Нежные упреки» Дандрие, «Кукуш ку» Дакена, «Радостную» Рамо.

волянке («Мюзетт» и «Тамбури» Рамо). Более умеренные степени превалирования разнообразны и не нуждаются в перечислении.

Тонально самостоятельные куплеты придерживаются по преимуществу доминанты для первого куплета и параллели для второго. Особо отметим случай, который (как и некоторые описанные выше явления) связан со спецификой стиля и известной ограниченностью его средств. Иногда в мажорных пьесах («Сестра Моника», «Жнецы») куплеты дают следующий характер зренья функциональной логики классицизма, этот план, означающий приход к тонике, а не постепенный уход от нее, не активизации, — разъяснение формы, сигнализация о близжащемся конце²¹. Несложность тональных планов связана с общей простотой гармонического языка, одно из проявлений которой — стандартизация кадансов²² — уже отмечалось. Но эта простота гармонирует со скромностью других компонентов музыкального языка. Кроме того, она облагораживается чистым, изящным голосоведением и в очень многих случаях полифонизированной фактурой. Бывают заметны следы модальности в оборотах старинно-ладового типа, например, в терпких параллельных последованиях квартсекстаккордов темы Пассакалья Куперена, имеющих дорийский оттенок. Наиболее смелые гармонии можно встретить у Рамо; таковы довольно неожиданные, выделяющиеся из контекста столкновения во 2-м куплете пьесы «Ликующая», хроматизированные «сползания» во 2-м куплете пьесы «Дикари». Но у него же простота гармонии подчас — и, видимо, осознанно — переходит в простоватость, когда он сильно подчеркивает народный характер мелодики.

Мы можем теперь вернуться к поставленному в начале данного раздела вопросу. Однозначный ответ на него был бы незаконномерен. Стиль развивался, талант и мастерство композиторов были неодинаковы, задачи, ставившиеся ими, бывали и неприятельскими и более сложными. Все же у нас есть основания характеризовать стиль клавесинистов в целом как вариационно-разрабо-

²¹ Справедливость требует отметить, что в более поздних стилях можно встретить насыщенные тоникой особые «кодовые эпизоды» (см., например, финал сонаты Бетховена № 10).

Манера писать последний куплет в главной тональности, вероятно, обусловлена особым пониманием «подготовления» как предварительного показа того именно, что готовится. Это наблюдается и в некоторых ставших ринных предиктах, не останавливающихся на доминанте, но уже дающих ее разрешение; «подготовить» в данном случае означало обрести искомого толку (см.: Ф. Э. Бах, рондо D-dur, подход ко второму проведению рефрена; рондо C-dur, первая реприза в C-dur; Глюк, увертюра к опере «Арминда», последний такт перед репризой; на пороге позднего периода к такому предикту вернулся Бетховен в сонате № 24, часть первая, подход к побочной теме).

²² Она особенно поражает слух в тех пьесах Рамо, где в промежутках между кадансами царит неограниченная свобода, бушует своеволие.

точный, имея в виду и отношение куплетов к рефрену, и методы построения целого. У одних это проявлялось элементарнее, у других искуснее и тоньше.

Во всяком случае, мы обнаружили в ряде образцов ясные тенденции к созданию единой линии. Она проявилась тремя: а) в преобразовании и обновлении тематизма, б) в масштабных соотношениях, пропорциях и в) (в меньшей степени) в тональных планах. Оригинальные приемы, которые мы наблюдали и которые с первого взгляда кажутся парадоксальными — предугадание близящегося конца моторной либо тональной устойчивостью последнего куплета, а также предикты, построенные «сами по себе», — тоже свидетельствуют о поисках логики и о внимании к слушательскому восприятию.

•

Искусство французских клавеснистов при всей общности его эстетических установок не представляло собой совершенно монолитного целого, и это неизбежно должно было сказаться и в их излюбленной форме — рондо. От Шамбоньера до Рамо оно проделало значительную эволюцию. Ранние рондо нередко производят впечатление, будто они с каждым рефреном готовы завершиться, но в равной степени готовы и к продолжению. В дальнейшем такая элементарность преодолевалась. Но все же форма — исключая отдельные образцы — мыслилась как спокойно-статичная (при частой моторно-ритмической динамике), центрированные тенденции явно преобладали над центробежными. Принцип переосмысления наличествовал, но он выражался не в трактовке рефрена, а в насыщении куплетов его интонационным (а также фактурным) содержанием. Репризы же рефрена, напротив, рассчитаны на эффект полной неизменности звучания. Самоограничение в выборе средств было, по-видимому, осознанным и вытекало из общего характера клавесинных произведений, где особенно ценились ясность, прозрачность, удобовосприимчивость. Констатируя это, мы не должны забывать, что умение создать художественное произведение малыми средствами справедливо считается признаком мастерства; в этом умении клавеснистам отказать нельзя. Они должны были проявить искусство в поддержании слушательского интереса, избегая сильных противопоставлений, и они этого достигали. Мы знаем, что отчетливый, рельефный контраст при стесненных масштабных рамках не был желателен в простой трехчастной форме; тем менее он был желателен в рондо, где возник бы множественный контраст при миниатюрности частей. Более того, можно считать заслугой клавеснистов то, что они показали возможность создания многочастной бесконтрастной или малоконтрастной формы, которая соответствует поставленной автором художественной задаче. Пусть их рондо далеко не использовало тех обильных возможностей,

той образной емкости, какую потенциально предоставляет эта форма. Но зато в тонкости, изяществе, чуткости применения выразительных средств, в их искусной нюансировке они знают мало равных.

Нам уже приходилось по ходу изложения проводить сравнения между двумя крупнейшими фигурами классицизма — Франсуа Купереном и Жаном-Филиппом Рамо. Различия в творческом облике не могли не отразиться и на характере их произведений. Куперена противостоит такая простота у Рамо, которая порой граничит с топорностью; в сравнении с Купереном Рамо очень не хватает изысканности, а некоторые его темы могли бы даже показаться «плебейскими»²³. Достаточно взглянуть на элементарнейшие гаммы в рефрене «Радостной» Рамо²⁴ или же сравнить томную, завораживающую грацию «Тростников» Куперена и энергическую безыскусственность «Дикарей» Рамо. В рефренах Рамо ощущается сила, из которой вырабатывается и смелость в трактовке формы. Строгости Куперена противостоит эксцентричность, которую, по крайней мере в некоторых пьесах, позволял себе Рамо. При всем том следует избегать преувеличений. Простые темы встречаются и у Куперена (например, «Жнецы», «Девушка», «Ветряные мельницы»). И наоборот, упрощенные мелодии Рамо соседствовали с более тщательно проработанными и выразительными (например, «Нежные жалобы», «Вздохи»). Все же очень простых тем у Рамо намного больше.

Из всего сказанного следует, что рондо французских клавесинистов отвечает общим установкам стиля и должно быть признано позитивным вкладом как в историю данной формы, так и в эволюцию музыкальных стилей вообще. Мы должны рассматривать его не с точки зрения последующих времен, а в исторической перспективе и судить в соответствии с выработанными в нем закономерностями²⁵.

Рондо французских клавесинистов выполнило свою задачу и исчерпало себя. Требовались новые идеи, новая настроенность. Они появились у преемников классицизма, и в частности у Карла Филиппа Эмануэля Баха, к анализу рондо коего мы переходим.

²³ Рамо сочинял музыку для театров Сен-Жерменской ярмарки в Париже. Как указывает Т. Н. Ливанова, «быть может, есть некоторая связь между пьесами для клавесина и работой Рамо для ярмарочного театра» (История западноевропейской музыки до 1789 года. 2-е изд. Ч. 2. М., 1982, с. 183).

²⁴ Но знаменательно — в следующей немедля за этими гаммами теме 1-го куплета много свежести и мелодической привлекательности; сходство ее с темой рондо из балета Пуденка «Ланки» (см.: Учебник, ч. I, пример 536) настолько велико, что трудно сомневаться в сознательном заимствовании. Пример этот показательен, ибо он (как и ряд других) свидетельствует о нехотимой нервозности стиля Рамо.

²⁵ Напомним пушкинские слова из письма А. А. Бестужеву (конец января 1825 года): «... певателя должно судить по законам, им самим над собой поставленным».

ПРИНЦИП РОНДО В НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XVII—XVIII века. ФИЛИПП ЭМАНУЭЛЬ БАХ

Стилистические связи. Французские клавесинисты в своих *Rondeaux* создали немало художественных ценностей. В их пьесах сформирована и отшлифована определенная конструкция, очерчен круг образов, выработан комплекс выразительных средств. Эта задача решалась ими с тем большей естественностью, что во французской музыке и поэзии рондообразные элементы разнвались издавна. Вряд ли будет преувеличением считать Францию прародиной формы рондо (в отличие от ее соседки — Германии).

Усиленно культивируя эту форму, клавесинисты разнообразили ее, но вместе с тем до некоторой степени повторялись. Едва ли не главным их завоеванием было создание рефренной темы — привлекательной и хорошо организованной¹.

Для расширения образных и конструктивных границ рондо требовалось либо выйти в большей мере за пределы рефренного материала (чем это делали клавесинисты), либо смелее, независимее его разрабатывать (что происходило лишь в немногих случаях). Отсутствие или, по крайней мере, ощутимый недостаток того либо другого и помешал дальнейшему прогрессу французского рондо. Это развитие стало делом рук композиторов другой страны.

Немецкие композиторы конца XVII и первой половины XVIII века довольствовались подражаниями французскому рондо, что вызвало неудовольствие и даже насмешки со стороны немецких музыкальных писателей середины и второй половины XVIII века²; музыковеды оказались, таким образом, прогрессивнее композиторов.

Подражание французским образцам очевидно даже в немногочисленных пьесах И. С. Баха, использующих данную форму. Это сказывается и в общих масштабах (рефрен — период), и в некоторых приемах, как, например, введение фрагментов, иногда целых фраз рефрена в куплеты. Но есть, конечно, и различное, как в частном, так и в общем плане. Так, в партите II (*c-moll*) имеется часть, названная *Rondeaux* и демонстрирующая развитое варьирование рефрена; в пьеске из Английской сюиты V куплеты

¹ «Своей беспримерной популярностью и длительностью существования французское рондо обязано прежде всего волшебству рефрена (*Zauber des Refrains*). Нигде он не был доведен до такого совершенства, как во Франции» (Хржановский, с. 35).

² Набившие оскомину рондо во всех клавирных сочинениях заставляли теоретика чувствовать себя «защекоченным почти до смерти» (*«last todt & kitzelt»*, по И. Рейхарду). Другой писатель — И. Рипель желал бы оставить все рондо «их сдобородым любителям и их землякам» (т. е. французам. — В. С. См.: Хржановский, с. 33).

превосходят по самостоятельности то, что обычно для рондо кла-
весинистов. Более развитый и значительный образец видим мы
в финале концерта для скрипки E-dur с четырьмя куплетами и
этого концерта, пишет о «непобедимой жизнерадостности, кото-
рая [...] изливается в торжествующей песне»³. Э. Праут приводит
пример использования «совершенно правильной формы рондо
с двумя эпизодами» в арии из кантаты «Ich habe gepuht»⁴.
Необычный для рондо ее величавый характер не находится,
однако, в полном противоречии с обликом «рядовых» рондо
И. С. Баха: даже в них бывает осязаем специфически баховский
оттенок серьезности, осязатима некая трезвая «рабочая атмосфера».
К сказанному добавим, что у Баха, по мнению Б. Л. Яворского,
«обозначение Rondeau, en Rondeau» не должно пониматься, как
«особый хороводный танец». Оно указывает на «способ исполне-
ния танца, как смену сольного и общего танца»⁵.

В итоге можно сказать, что И. С. Бах либо ограничивал роль
рондо танцевальной миниатюрой, либо, наоборот, трактовал как
очень свободно проявляемый принцип, где два постоянных на-
чала — тематизм и основная ладотональность — не всегда коор-
динировались (концерты). Более широкое и в то же время более
нормативное образование рондо не характерно для И. С. Баха,
видимо, потому, что для этого требовались условия иного — го-
мофонного стиля. Однако ограничиться констатацией того, что
у И. С. Баха сравнительно немного произведений, написанных
в виде собственно рондо, нельзя. Насколько редки такие образцы,
насколько распространены — притом во множестве вариантов —
произведения, которые в той или иной мере можно считать сво-
бодно-рондообразными. Эти сочинения по ряду причин не могут
быть идентифицированы как действительные рондо, но известная
общность строения несомненна. Остановимся на них.

Форма старинного концерта («староконцертная форма», по
В. В. Протопопову) восходит к произведениям итальянских мас-
теров, более всего к Вивальди. Именно у него сложилось харак-
терное противопоставление ритурнеля — tutti (аналог рефрена)
и эпизодов или интермедий солирующего инструмента либо их
группы. Отметим, с одной стороны, черты, сближающие концерт-
ную форму и рондо, а с другой стороны, черты отдаляющие.

Первая из основных общих черт — тематическое единство
tutti — ритурнеля (хотя бы и проводимого видоизмененно и не
целостно). Это единство обеспечивает ритурнелю главенство (что,
как мы знаем, является краеугольным камнем рондо). Он стано-

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 307. Анализ данного
финала имеется в книге: Мазель Л. Строение музыкальных произведений.
3-е изд. М., 1986, с. 274 и в работе: Абызова Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С. Баха. — В кн.: Вопросы теории
музыки. Вып. 3. М., 1975, с. 264—265.

⁴ Праут Э. Прикладные формы. М., б. г., с. 272—273.

⁵ Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.—Л., 1947, с. 29.

вятся базой формы или даже ее «жестким каркасом»⁶. Другая, обратная сторона — неоднократность чередования темы (или ее фрагментов) с интермедиями, что также служит коренной основой рондо.

Эти черты родства очень существенны, но не менее важны черты различий. Самая главная из них — асинхронность формы, как следствие несовпадения трех ее компонентов — тематизма, тонального плана и фактурно-динамических смен. Пронскождение этой асинхронности следует видеть в традициях старинного свободного развертывания.

Действительно, главная тема проводится не только в главной, но и в побочной тональности (что и позволило С. С. Скребкову ввести понятие «модуляционное рондо») ⁷. И наоборот, интермедии даются не всегда в побочных ладотональностях, но и в главной (например, в первой части Итальянского концерта). И далее, «совпадение проведения темы с tutti, а интермедии с соло относительно редко выдерживается последовательно на всем протяжении формы»⁸. К тому же форма более текуча, чем это присуще истинному рондо; переходы от темы к интермедии и обратно носят нередко непрерывный характер.

Но и помимо асинхронности можно указать другие явления, специфические для данных форм, но не для рондо. Таковы сугубая фрагментарность многих ритуальных проведений, которые приобретают характер «вспышек» главной темы⁹; иногда — отсутствие завершающего проведения, а также — возврат основной ладотональности лишь в конце формы. С другой стороны — неустойчивый облик интермедий, как в гармоническом плане, так и по относительной дробности их структуры; многочисленность «развертываний», преобладание «общих форм движения» или разработочности¹⁰.

Исследователи отмечают связь между концертной формой и фугой как в характере тематизма, так и в общем строении; разнотональные проведения темы, чередование индивидуализированного и обобщенного материала, соотношение темы и интермедий по типу ядро — развертывание¹¹.

⁶ Бутыр Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974, с. 205.

⁷ «Модуляционное рондо» характеризуется тем, что переносимые в различные тональности рефрены «втягиваются в неустойчивый модуляционный интермедийный поток» (Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 179).

⁸ Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа, с. 134.

⁹ Выражение Э. Петри, приводимое С. С. Скребковым (Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 183—184).

¹⁰ «В баховском рондо главная тема появляется (почти всегда) в неизменном виде, она всегда в главной тональности и никогда не подвергается разработанному развитию» (Холопов Ю. Цит. соч., с. 138). Речь идет о собственном рондо.

¹¹ Наиболее подробно освещены связи концертной формы с полифоническими приемами и формой фуги в упомянутой работе Е. Абызовой.

Подробно останавливаясь на чертах отличия по сравнению с собственно рондо, следует подчеркнуть, во-первых, что они не annullируют общность, о которой шла речь выше, а лишь в известной мере ограничивают пределы аналогий. И, во-вторых, что изучение отличающихся черт равносильно исследованию самых специфических признаков староконцертной формы и близких ей.

Следует упомянуть и о предложении В. В. Протопоповым понятию «рондовариантная форма», которое относится главным образом к вокальной музыке Баха. Поскольку эта форма стоит в стороне от рассматриваемых нами, мы отсылаем читателя к работе, где это понятие подробно рассмотрено¹².

Каковы бы ни были подходы к форме баховских концертов, во всех ее трактовках отмечается многочисленность и разнообразие вариантов, что связано со свободой развития (она благоприятствует поливариантности), с отсутствием единой, вполне окристаллизовавшейся схемы. Вся эта совокупность вариантов свидетельствует о большом прогрессе баховских концертных форм в сравнении с подобными формами предшественников и современников. «Баховская форма более протяженна и развита, нежели аналогичные структуры его современников»; «ансамблевая полифония, виртуозность сольных партий и другие характеристики „концертности“ превосходят [...] все, что было создано прежде всего в барочных принципах концертирования»¹³.

Совсем другое толкование дал форме рондо его сын — Филипп Эмануэль в соответствии с иным содержанием его творчества, отражающим веяния Sturm und Drang, влияние «теории аффектов». Ф. Э. Бах стремится запечатлеть в музыке глубину, разнообразие и свободу в чередовании аффектов¹⁴. Особо следует подчеркнуть связи эстетики Ф. Э. Баха и Руссо. «Взгляды Ф. Э. Баха являются, в сущности, воплощением идеалов Руссо»; ему принадлежат слова: «музыка призвана к тому, чтобы трогать сердца»; эта точка зрения «явно перекликается с „культом сердца“ Руссо, с его учением о преимуществе сердца и чувства по сравнению с разумом»¹⁵.

Круг образов. Особенности строения рондо Ф. Э. Баха. Нелегко указать имя какого-либо другого композитора, в творчестве которого совмещались бы очень крупные достоинства с почти

¹² Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981. Очерк второй.

¹³ Бутир Л. Цит. соч., с. 206, 190.

¹⁴ В этом последнем — свободе чередований — Ф. Э. Бах не подчиняется жестким нормам теории аффектов.

¹⁵ См. вступительную статью А. Юровского к сборнику избранных сочинений Ф. Э. Баха для фортепиано (М.—Л., 1947, с. 10). Широко и подробно аргументируется причастность Ф. Э. Баха к передовым эстетическим взглядам своей эпохи в статье: Фишман Н. Эстетика Ф. Э. Баха. — Сов. музыка, 1964, № 8, с. 59—65. Особенно подчеркивается связь между взглядами Ф. Э. Баха и идеями Лессинга, а также убежденность молодого Лессинга в том, что «музыка есть речь», обращенная к чувствам человека, к контакту с другими людьми.

столь же крупными минусами. Объясняется это необыкновенное явление, в первую очередь, ситуацией переходной эпохи, но также, видимо, и некоторыми чертами личности композитора. И. Ф. Рохлиц характеризовал натуру композитора так: «легко возбуждающаяся... склонная к шаловливым проделкам и причудливым выходкам, подверженная частым переменам настроений»¹⁴. Вряд ли можно сомневаться в том, что многое в произведениях Ф. Э. Баха (особенно — рондо и фантазиях) — нарочитый алогизм, страсть к неожиданному — вдохновлялось его резко выраженным индивидуализмом, субъективностью.

Первое впечатление у тех, кто знакомится с серией рондо Ф. Э. Баха, вполне может быть ошеломляющим: перед нами — довольно большие произведения, открывающиеся красивым, стройно сложенными темами, за которыми, однако, наступает царство произвола, необузданности, с огромным количеством резко-контрастных смен (то крупных, то самых малых); теряешься в море «сюрпризов», подстерегающих слушателя чуть ли не на каждом шагу, и не чувствуешь возможности нащупать логику формы и образных соотношений. В дальнейшем мы попытаемся в известной мере разобраться в этом своеобразном мире.

Контрастность не означает, что общий круг образов очень широк. Не все аффекты в равной степени, видимо, считаются композитором пригодными для рондо. Два коренных и в то же время противоположных начала господствуют в рондо Ф. Э. Баха — лирико-созерцательная «чувствительность» и шаловливая скерцозность¹⁵; к ним, впрочем, часто присоединяется неустоявшая бурность, которая в конечном счете сродни скерцозности.

Будучи современником последних французских клавесинистов (в частности, Луи Клода Дакена), Ф. Э. Бах не мог не испытать влияния этого стиля. Но если некоторыми чертами — тяготением к орнаментирующей мелизматике, прозрачностью изложения¹⁶ он и сближается с клавесинистами, то в трактовке формы он (оставим в стороне несколько разобранных нами пьес Рамо) их антипод. Вместо строгой соразмерности — поэтический беспорядок, вместо отчужденности — непрерывность эмоционального тока; эта непрерывность существует даже при подчеркнутых перерывах,

¹⁴ Яловец Г. Юношеские произведения Бетховена... — В кн.: Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с. 35.

¹⁵ К сказанному выше о натуре композитора добавим, что «современники сходятся в подчеркивании веселого, шуточного характера Ф. Э. Баха» (Бюхс и Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934, с. 164). Более того, явно преувеличивая, Рейхардт писал: «Если его надо отнести к какой-нибудь группе композиторов, то, конечно, к юмористам» (там же, с. 169).

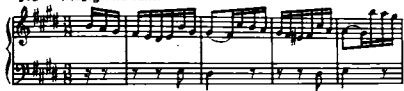
¹⁶ Можно указать и такую частную, но характерную особенность (уже отмеченную у И. С. Баха), как внедрение отдельных фраз рефрена в эпизод. Отметим также рондо *h-moll*, сохранившее популярность до нашего времени, — вполне упорядоченное по форме, миниатюрное по масштабам и привлекающее изящной, тщательно прорисованной мелодической линией. Оно входит в сонату, сочиненную в 1774 году — ранее позднейших свободных произведений.

паузах, усечениях, которые у Ф. Э. Баха также суть эмоциональ-
ные факторы и даются не между частями, а внутри их.

Тематизм. Типы рондо. Соотношения

Присущие ему качества исключительно важны для любого рондо: на основе единой тематической предпосылки рефрен особенно ярко выявляет свою роль «мнемонической вехи». Сказанное выше о круге образов вполне прослеживается в рефренах. Среди них выделяются, прежде всего, рефрены песенного (в буквальном смысле слова) характера. Лучшие образцы — в рондо E-dur (IV сборник «Для знатоков и любителей»)¹⁹, Es-dur (VI), а также в упомянутом рондо h-moll. Тема рондо E-dur безукоризненна по пластике линий и по теплоте выражения; в ней есть уже нечто моцартовско-бетховенское (пример 20а). Тема рондо Es-dur — полноценная кантилена; особый интерес в ней представляет трансформация во втором предложении со вкрапленным излюбленным Ф. Э. Бахом микроконтрастом (пример 20б)²⁰.

20a Mäßig und sanft



206 Andantino



¹⁹ В дальнейшем при ссылках на «Sammlungen für Kenner und Liebhaber» ограничимся указанием номера сборника.

Влияние бытовых жанров значительно более ощутимо в рондо Ф. Э. по сравнению с его сонатами. Оно нашло выражение в китованционном языке, в дисциплинирующем рефрено, но лишь в немногих случаях оказалось способным к дисциплинирующему действию в области формы. Напротив, Ф. Э. Бах чувствовал себя в рондо значительно менее стесненным схемой, чем в сонате.



Другой полюс связан, как мы уже знаем, со скерцозностью (а шире — с моторикой). Самый яркий пример — рондо В-dur (IV). Тему его можно было бы назвать мальчишески-взбалмошной, что и позволило композитору соответственно обращаться с ней (см. пример 23).

В рефренах господствует период повторного строения. Но в отдельных случаях форма развита до простой двухчастной (рондо h-moll) или трехчастной (F-dur, IV). Темы почти всегда квадратны; в этом можно видеть их связь с бытовыми жанрами. Отчетливы масштабно-тематические структуры: большей частью — суммирование (в рондо В-dur даже двойное); с поразительной хрестоматийно-классической четкостью воплощена в рондо с-moll (V) структура дробления с замыканием после слитного построения 2, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1, а не после обычной периодичности ²¹:



²¹ Для сравнения сошлемся на побочную тему увертюры к «Дон-Жуану» Моцарта или тему 3-й части сонаты Бетховена № 4, а также — в другом стиле — на замечательную фанфару во вступлении к маршу из «Тангейзера».



Очень часто вслед за проведением рефрена немедленно дается вариация. В ней сразу выявляется искусство Ф. Э. Баха — богатство выдумки и выразительность при создании того, что мастер называл «Verändern beym Wiederholen» («изменение при повторении») ²². Тема обновляется мелодически ценными, экспрессивными интонациями; сплошное варьирование может отсутствовать — интонации заменяются «выборочно». Такой метод нельзя не признать очень оригинальным.

Мы рассмотрели «твердую» (по терминологии А. Шёнберга) основу рондо Ф. Э. Баха. Но как только мы отходим от нее, так, по большей части, попадаем в затруднительное положение. О куплетах речи не может быть (разве лишь за исключением рондо h-moll); но где эпизоды, каковы они? Мы видим по преимуществу «общие формы движения» — всевозможные пассажи и секвенции. Значительно реже встречаем хотя бы относительно самостоятельные по материалу эпизоды.

Так, в рондо E-dur (III) введен вариант рефрена в новом метре ($12/8$ вместо $3/4$) и соответственно ритме, а также новой ладотональности Fis-dur (совершенно неподготовленной!). Это довольно развитая часть со своими собственными вариациями; звучит она именно как эпизод, ибо сильно контрастирует, а потому выделяется. В рондо E-dur (IV) имеется минорный вариант рефрена, проведенный полностью, притом с интересными мелодическими отступлениями от основного вида темы. Редкий случай совершенно изолированного эпизода, стоящего особняком, — в рондо c-moll (V); эпизод дан в однократном ладу.

Приведенные примеры, однако, не характеризуют ситуацию в целом. Можно утверждать, что основной принцип построения рондо у Ф. Э. Баха — чередование тематизма с атематизмом; темы чередуются с «нетемами». Чем можно эстетически оправдать такую ситуацию? Видно, тематически пустые арпеджио и фигурации, судя по их частоте, обычности, имели для столь талантливого автора, как Ф. Э. Бах, какое-то особенное значение — они давали выход тяге к свободной импровизационности, вольному выражению страстей (которые допускают отображение и в арпеджиях!) и их капризной смене. Вероятно, композитор считал также, что на их фоне выгодно выделяются красивые, мелодически рельефные и облеченные в изящную форму темы. Но

²² Из авторского предисловия к изданию «6 сонат для фортепиано с измененными репризами».

в истории музыки такие обильные эпизоды сыграли роковую роль для оценки данных произведений последующими поколениями.

Таким образом, «пассажистка» имеет определенные оправдания. Она, очевидно, коренится а) в желании оттенить рельеф фоном и тем самым реализовать принцип рондо с главенством рефрена и второстепенностью промежуточных частей, доводя его до крайности, б) в стремлении к максимальной «раскованности», которая выражена в квази-импровизационном прелюдировании. Еще один возможный стимул — осязаемая потребность в связках между частями. Но связки носят слишком посторонний, инородный характер, а потому своей действительной функции — соединять — почти не выполняют. Основной тематический материал и пассажный настолько далеки друг от друга, что даже при «перемешивании», при неоднократных сменах того и другого в самых малых масштабах (нескольких тактах) органически трудно сливаемые и чаще образуют не «химическое соединение», а смесь.

Мы рассмотрели положительные и отрицательные черты разделов, которые условно могут быть названы эпизодами. Но общая картина соотношений рефрен — эпизод не будет полной, пока мы не примем во внимание еще одно крайне важное обстоятельство: рефрены чаще проводятся не в основной ладотональности, а в какой-либо иной, иногда даже весьма отдаленной; рефрен словно странствует по тональностям. Как трактовать такие неладные рефрены? Теоретически возможны две позиции: 1) тонально контрастный рефрен — это и есть собственно эпизод, противопоставляемый собственно рефрену; тогда общие формы движения окажутся свободными отступлениями, связками и т. п.; 2) транспонируемый рефрен сохраняет свое значение конструктивной и, что еще важнее, образной опоры. Первая точка зрения должна быть отброшена, ибо, во-первых, на долю собственно рефрена остается слишком малая, иногда даже незначительная часть произведения; казалось бы, что крошечным рефренам отвечают огромные безрефренные пространства. Во-вторых, слишком велика разница между транспонируемым рефреном и нерегламентированными частями.

Не выдерживая единства тональности в рефрене, Ф. Э. Бах, на первый взгляд, колеблет первооснову рондо, посягает на принцип: чередование неизменного с различным. И если все-таки принадлежность к этой форме произведений, озаглавленных композитором как Рондо, не вызывает сомнений, то это происходит потому, что импровизационно-фантазийная природа эпизодов настолько далеко уводит от «сомнительных»²³ рефренов, что последние все же ощущаются как представители (пусть и не безукоризненные) рефренного начала. Если рефрен проходит после а тематического раздела, хотя бы и не в главной и даже не в близ-

²³ Лишний повод для сомнений могло бы дать и то, что такие рефрены часто не доводятся до конца, усекаются. Но, с другой стороны, и тонические рефрены подчас подвергаются различным эвклизмам.

кой ладотональности, то он очень выделяется, прежде всего — как образно-устойчивое начало, как сгусток тематизма. Поэтому он по праву может быть принят за рефрен подлинный, во всяком случае — действительный²⁴.

Из всего сказанного следует сделать вывод: существуют рефрены первого порядка, проходящие в главной ладотональности, и рефрены второго порядка, звучащие в любой ладотональности. Первые представляют колонны, на которых держится все здание. Но они рисковали бы рухнуть, если бы их не поддерживали вспомогательные опоры — рефрены второго порядка. При учете обоих видов рефрена оказывается, что он проходит многократно.

Проведя дифференциацию между двумя видами рефренов, мы все еще не исчерпали «запас сложности» (или, если угодно, — условности) классификаций, с какими приходится считаться, анализируя рондо Ф. Э. Баха. Наряду с рефренами второго порядка в них есть образования «промежуточные», где материал темы участвует лишь частично, соседствуя с фигурацией, секвенциями и т. д. В одних случаях перевешивает тематизм, в других пассажистика. Указать грань, за которой рефрен перестает быть собою, меру соотношения двух сфер — невозможно. Если рефрен сильно меняется и лишается цельности, а эпизод в какой-то степени питается фрагментами рефрена, то не всегда можно с уверенностью отличить один от другого. Более того, при неполноте и мелодической ломке рефрена можно говорить, что, по крайней мере, некоторые рондо Ф. Э. Баха могли бы быть определены как фантазия, время от времени вводимая в рамки рефреном, или, короче, «фантазия с рефреном»²⁵.

Остановимся теперь специально на вопросах формообразования, сперва в более общем плане, а затем на примере конкретных приемов.

Создание формы в рондо Ф. Э. Баха происходит экстенсивно и экспансивно. Первое — поскольку Бах не склонен учитывать диаметр того поля тяготения, которое способен вызвать вокруг себя данный материал, не склонен считаться с пределами формы, которую можно развить из данного материала при данных методах тематического развития. Второе — поскольку Бах увлечен прежде всего сменой аффектов, а факторы конструкции нередко становятся их игрушкой.

Обычные для рондо пропорции почти неприменимы здесь. Рефрены подчас тонут в общей массе. По сравнению с основными рефренами остальные части кажутся обширными, притом свободно заполняемыми. Разреженность основных рефренов связана и

²⁴ Надо признать, что теория того времени оказалась на высоте, оценивая новое и свободное. Так, И. Н. Форкель подчеркивает «корректность» подобных проведений, рассматривая их как парафразы рефрена (см. Хржановский, с. 41—42).

²⁵ Родство жанру фантазии можно подтвердить, идя обратным путем. Например, фантазия № 2 из 6-го сборника построена рондообразно. Так рондо выказывает черты фантазии, а в фантазию привносится элемент рондо.

с тем, что строгая, сохраняющая первоначальные контуры повторность вообще мало свойственна Ф. Э. Баху; принцип экономии — не из числа близких ему. Зато в варьировании он неистощим; ему присущи талант интонационного изобретения и, по большей части, экспрессивная направленность.

Одна из характерных особенностей варьирования заключается в неудержимом стремлении к контрастам (подробно о них будет сказано позднее) не только в крупном, но и, преимущественно, в малом масштабе. Будучи приложено к варьированным проведениям темы, оно делает варьирование весьма мозаичным: чуть ли не каждый такт обновляется по-своему. В этом заключен своеобразный интерес:

Рондо E-dur (V)

22

Свобода обращения с темой иногда переходит границы, определяемые понятием «варьирование». Мы уже говорили о том, что темы подвергаются усечению, но они претерпевают и нечто противоположное — растяжение, которое может достигать больших размеров. Иначе говоря, тема подстерегает опасность обеих возможностей «прокрустовы ложа». Эти операции, при всем своеволии

автора, имеют под собой определенную образную основу, ибо они меняют, иногда в корне, облик, характер темы. В рондо B-dur (IV) из 2 тактов сделано 17! Но при этом возникает нечто совершенно новое — вызывающе-задорная тема превращается в мечтательно-нежную. Слушатель остается под впечатлением, что композитор как бы в рассеянности забывает о теме²⁶:



²⁶ Но «вспомнив» о ней, с необычайной резкостью обрывает «мечтания» и решительно заканчивает тему в ее первоначальном характере. Аналогичный случай лирического растяжения (4 такта → 10 тактов) — в рондо Es-dur (VI), когда тема появляется перед концом.



Нередко какой-либо момент звучания привлекает к себе внимание композитора и, влекомый цепью ассоциаций, он уходит все дальше и дальше, а рефрен расплывается в музыке неопределенно-задумчивого характера (см. цепь энгармонических модуляций перед концом в рондо a-moll, II, пример 24), также — эпизод без тактовых черт в рондо D-dur (II). В более широком плане мы наблюдаем в ряде тем игру замедлениями, выписанными *ritenuto*, в неожиданном месте прекращаемыми. Можно также сказать, что в обращении с темой Ф. Э. Бах применяет метод микротрансформаций (изменяются не только темы на более значительном их протяжении, но и порознь отдельные малые мотивы) и политрансформаций (по их многочисленности).

Было бы неверно квалифицировать описанные методы и приемы лишь как проявления необузданной, а следовательно, и неоправданной анархичности. Следует подходить к ним не только с точки зрения того, в чем композитор деформировал, исказил черты уже сложившейся к тому времени формы. Правильнее ставить вопрос иначе: ради чего композитор совершал подобные действия и чего он достиг, применяя их. Ответ на этот вопрос частично уже был дан. Здесь играли роль и общественные факторы, распространенные в данную эпоху, и отраженные искусством настроения (*Sturm und Drang*), и особенности авторской психики; быть может, Ф. Э. Бах желал запечатлеть, сколь легко переходит человек от одной эмоции к другой, даже противоположной, и сколь многообразны и непостоянны бывают человеческие чувства. Для слушателя же неожиданные повороты малых и больших событий могут представлять особый, заинтриговывающий и дразнящий интерес, радостный сюрприз.

Все описанное здесь относится и к тому, что будет сказано далее о природе и оттенках контрастов.

Вернемся к другим чертам и приемам формообразования. Нетрудно усмотреть противоречие между способностью Ф. Э. Баха

создавать безупречные по законченности, в сущности классические темы и едва ли не хаотичностью его крупной формы. Трудно предвладеть ею в целом. Сомнения в этом устраняются хотя бы потому, что в сонатах форма значительно более упорядочена. Вряд ли композитор не мог вести себя аналогичным образом в рондо, вернее думать, что он не хотел, ибо имел свою точку зрения на рондо, как на поле для свободного и эмоционально раскрепощенного экспериментирования. Потому он и не находил нужной ему строгой регламентации.

При всем том какие-то закономерности наблюдаются. Это относится прежде всего к начальному этапу. Излюбленное построение его таково: рефрен, его вариация, связка, снова рефрен (или одно его предложение) в тональности доминанты; за этим может следовать новое проведение рефрена, восстанавливающее основную тональность, а далее открывается свободно-разработочное пространство. Первые четыре звена в перечисленной цепи явно образуют подобие однотемной сонатной экспозиции с главной темой в доминанте²⁷; можно говорить о «наклонении к сонатности» (по В. В. Протопопову). Но дальнейшего подтверждения этой тенденции нет или почти нет. Видимо, Ф. Э. Бах считал нужным сперва придать форме некую определенность, выявить ее закономерность, после чего он считал себя освобожденным от каких-либо обязательств.

Итак, за «строгой зоной» следует «зона свободы». Но по крайней мере одну крупную закономерность можно обнаружить и в ней, а именно «параллельные проведения». Ими охватываются большие куски музыки, в чем можно видеть противопоставление мозаичности. Интересно, что в состав транспонлируемых (а иногда и видоизменяемых) частей входят все содержательные (а иногда и пестрые смены, скачки мысли, входят и «пассажистика»! Тем самым композитор, возвращая однажды сказанное, во-первых, вносит известный распорядок в форму, облегчает ее восприятие, а во-вторых, как бы говорит слушателю: «Я сделал это не случайно, а обдуманно»²⁸. Видимо, в обстановке сугубой нерегламентированности такие разделы надо рассматривать как эпизоды, которые — наряду с рефреном — приближаются к ролю «мнемонических вех».

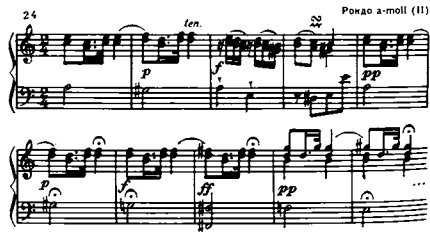
Особо стоит вопрос о подготовлениях, их удельном весе и характерных чертах. При невысокой в общем целеустремленности у Ф. Э. Баха тенденция подготавливать важные моменты произведения не могла проявляться систематически. Отсюда относительная редкость предиктов в нашем смысле слова. Однако ни в коем образом не следует делать заключение о неумении, неспособности их созданию. Можно привести примеры, когда композитор пре-

²⁷ Гораздо реже можно встретить нарек на самостоятельную тему в доминанте (рондо E-dur, IV).

²⁸ Такой же случай в пьесе Рамо «Циклопы» (с. 51).

красно подготавливает репризы, сочиняет убедительные и даже развитые, выделенные по фактуре предикты (рондо h-moll из сонаты; рондо E-dur, III, перед вариантом рефрена в Fis-dur)²⁹. Как уже говорилось по другому поводу, и это и многое иное он мог, но далеко не всегда хотел, а если желал, то прекрасно выполнял. Основная причина заключается в эстетике неожиданности, даже внезапности. Индивидуализм Ф. Э. Баха требовал неограниченной свободы в выявлении и чередовании аффектов; отсюда и возникал культ неожиданного — в нем выражено субъективное начало, отклоняющееся от предполагаемой объективной закономерности³⁰. Внезапность аффектов нужна Ф. Э. Баху и по другой причине: непредвиденные, они сильнее действуют.

Анализируя некоторые рондо Рамо — композитора наиболее близкого Ф. Э. Баху из числа клавесинистов, — мы отмечали стабилизирующую роль кадансов как «элементов порядка» среди свободно сотканного материала. В еще большей мере выполняют подобную роль кадансы в рондо Ф. Э. Баха, что вполне понятно, поскольку степень свободы, фантазийности здесь гораздо выше. Особенно рельефно выглядит такая функция каданса, когда он появляется после далеких (в частности — энгармонических), ничем не ограниченных блужданий, которые, как может показаться слушателю, заводят его в непроходимые дебри:



²⁹ Встречаются вместе с тем и «обманные предикты» (например, в рондо E-dur, III, предикт в e-moll приводит к... Des-dur). Можно видеть в них предшественников (не столь уже далеких) романтических «косвенных предиктов», не предугадывающих тональную цель.

³⁰ Эта эстетическая установка, в свою очередь, близка литературному языку Sturm und Drang с его внезапными переходами от умиления к ярости, от многозначительного молчания к неистовому словозвержению.



Кадансы эти, своего рода *happy end*, означают приведение к благополучию. Вместе с тем их некоторая одноплановость играет как раз и выделяет их на фоне фантазирования. Поэтому можно рассматривать их как своего рода малый рефренный элемент, который — наряду с собственно рефренами — рондифицирует фантазию.

Укажем, наконец, на сугубую оригинальность некоторых концовок, также не лишенную формообразующего значения. Приковать к ним внимание, как к «заключительной перемене», казалось бы, нелегко в обстановке повсеместно свободного изложения. И тем не менее Ф. Э. Баха в ряде случаев это оказывается доступно. Так, в рондо G-dur (V) последние два такта представляют очень усиленный возврат «головной фразы» — начального двутакта; в этом можно видеть предвещание концовок в первых частях 8-й и 9-й симфоний Бетховена. Парадоксальна концовка рондо c-moll (V): она представляет первые четыре звука темы, обрывающиеся на слабой доле, кратком звуке и V ступени. И это сделано после того, как в предшествующих тактах каданс, вполне нормативный, уже выполнен, то есть как дополнение, которое не только не утверждает законченность, но, напротив, ставит ее под сомнение:



По ходу изложения уже не раз заходила речь о контрастах, их видах и значении. Но исключительная роль, какую они играют в рондо Ф. Э. Баха, обязывает к тому, чтоб специально описать некоторые особо характерные их типы. Среди них первое место занимает один определенный тип: для Ф. Э. Баха контраст чаще всего представляет нарушение чего-то, что начинало создавать. Таким нарушением особенно часто служит обрыв темы, со-

провожаемый вторжением резко «чужеродного тела» (большей частью на *ff*)²¹. Тем самым мы описываем и другой характерный прием — «взрыв по прихоти композитора», ничем не подготовленный и столь же неожиданно прекращаемый:



Характерно своего рода «свиристое арпеджирование», без видимой причины возникающее и так же беспричинно исчезающее:



Откровенно юмористическую окраску имеет прием, который можно было бы назвать: «Как ни в чем не бывало». Мы имеем в виду непринужденное и неподготавливаемое возвращение к первоначальному характеру после сильного нарушения, и нередко к тому именно месту, с которого нарушение и началось.

Фантазия Ф. Э. Баха при изобретении всевозможных вариантов контрастирования неисчерпаема. Один из них — повторное микроконтрастирование фрагментов. В некоторых пассажах эпизодах беспрестанно чередуются *f*—*p*, которым соответствуют и гармонические смещения, секвенции (см., например, рондо G-dur.

²¹ Обрывы, усечения применялись, возможно, не без влияния распространённых в то время теории и практики употребления так называемых риторических фигур (*abruptio, tmesis*).

V). Видимо, Бах здесь усматривал интерес именно в громкостных и отчасти гармонических эффектах. В рондо E-dur (IV) *forte* и *piano* чередуются семь раз подряд, что позволяет говорить о несколько нарочитой остинатности.

Разнообразны всякого рода «сюрпризы». В одних случаях ожидаешь возврата темы, но «обещание» не сдерживается, поскольку на деле композитор ограничивается очень немногими ее тактами. Другая, в известном смысле противоположная манера: после деформации темы, которая, казалось бы, могла охватить ее целиком, окончание темы вдруг оказывается вполне нормативным.

Импровизационные моменты иногда облечены в форму речитатива, почти лишенного сопровождения (см. рондо D-dur, II). А конец рондо B-dur (IV) уже совсем поразителен и даже экстравагантен: произведение завершается длинным одnogолосным речитативом, происхождение которого, связи с предшествующей музыкой вряд ли можно установить. Приходится рассматривать его как заключительную («под занавес») вспышку импровизационности, последнюю волюнсть.

Таковы некоторые особо характерные виды и случаи контрастов — нарушений, внезапностей, «обманных» приемов, знакомство с которыми проливает свет в необычном мире рассмотренных нами произведений.

Гармония, которой мы по отдельным поводам также касались, заслуживает и специального внимания, ибо ее роль чрезвычайно велика. Обилие и смелость тональных сдвигов связаны с общей свободой стиля, доходившей до капризности. И тем не менее вряд ли следует считать их лишь прихотью композитора. Видимо, Ф. Э. Бах придавал большое значение игре тональностей, видя в ней одну из основ для строения рондо, как он его понимал. Тональные переброски служили обогащению музыки, ее многокрасочности, поддержке слушательского интереса. В этом смысле они стоят в одном ряду с бесчисленными преобразованиями темы или ее отдельных элементов.

Частота смен такова, что на одной странице порой можно насчитать более десятка модуляций³². Иногда создается впечатление, будто Ф. Э. Бах не знаком с таким понятием, как большее или меньшее родство тональностей. О том, что в действительности это было бы неверно, говорит хотя бы упоминавшееся «наклонение к сонатности». Но в остальном композитор действует по своему усмотрению.

Некоторые отдаленные модуляции чрезвычайно выразительны. Это можно видеть, например, в рондо F-dur (III): после колебаний b-moll — f-moll — c-moll вдруг на *fortissimo* появляется очень впечатляющий, совершенно по-шубертовски звучащий h-moll. Сам композитор, видимо, вполне оценил созданный им эффект, судя по тому, что спустя некоторое время эта музыка возвращается с

³² Внешним показателем тональной пестроты иногда является смена ключевых знаков.

транспозицией — после фигураций на гармониях бемольной стороны, колеблющихся между f-moll, c-moll и g-moll, появляется драматично звучащий fis-moll, вызывающий аналогичные ассоциации.

Встречаются моменты, ясно свидетельствующие о том, что Ф. Э. Бах переносил центр тяжести на гармонию, видя в ней совершенно самостоятельное средство выражения. Таковы, например, внезапные модуляции в отдаленные тональности, при которых все внимание слушателя, отключаясь от тематизма, переносится на резкую смену; эффект внезапности усиливается (в буквальном смысле слова) громкостной динамикой — *ff* после *piano*. Таковы и гармонические перекраски неизменного звука; так происходит, например, гармоническая «обработка» звука *e* в рондо D-dur (II).

Нельзя не признать, что при всех своих эксцентричностях Ф. Э. Бах значительно раздвинул рамки гармонического языка своей эпохи и временами заглядывал далеко вперед.

Завершая изучение рондо Ф. Э. Баха, мы вправе поставить общий вопрос: если композитор столь сильно нарушал уже сложившиеся к его времени нормативы данной формы, то что же притягивало его в ней и стимулировало сочинение многих ее образцов? Очевидно, творец усматривал некий определенный смысл в созданном им варианте, упорно следуя своим принципам. Видимо, он стремился сочетать максимальную свободу построения с минимально достаточным обеспечением цельности и тематической гомогенности рефрена; при этом он расширил как масштабные рамки, так и образный диапазон рондо. Многочисленность всяческих преобразований и их практическая неограниченность позволяют считать, что Ф. Э. Бах создал особую форму, которую можно назвать трансформирующее и фантазийное рондо. Сравнивая его с другими излюбленными баховскими жанрами — сонатой и фантазией, — можно прийти к выводу, что рондо занимает среднее место между ними, более близкое, однако, к фантазии.

Поставим теперь вопрос еще более общего характера. Можно ли усмотреть в рондо Ф. Э. Баха какие-либо предвосхищения стилей или отдельных приемов, ведущих к последующему, прежде всего к венским классикам? Сомнения возможны, если вспомнить о частых разрушениях связной мелодии, нарушениях гармонической логики, крайних волюностях метроритма. Но все же это лишь одна сторона дела, притом не самая важная. Целый ряд явлений (а также высказывания самих классиков) говорит о другом. Правда, наиболее непосредственные связи находятся не в рондо, а в сонатах и, несколько меньше, в фантазиях. Поэтому мы должны здесь выйти за пределы рондо. Немало сделано было для подготовки классического тематизма. Идя в этом направлении, Ф. Э. Бах должен был отойти от одного из коренных свойств полифонического изложения — неуклонной ритмической ровности комплементарного типа²². Тем самым он подготавливал ритмиче-

²² Это свойство наблюдается еще у французских клавесинистов.

скую свободу и разнообразие классической мелодики. Его широко текущие, певучие рефрены предвосхищают классические побочные темы и главные партии некоторых бетховенских рондо-сонат (например, в сонате № 11). Можно, далее, говорить о подготовке классических разработок; она шла с двух сторон — во-первых, через смелые тональные сопоставления, свободные транспозиции и, во-вторых, благодаря большой роли, какая присуща вычлененным отрывкам темы. Растягивания и сжатия тем — пусть в неоконченной, даже анархичной форме — были определенным этапом на пути к динамическому синтаксису классиков. Из манеры давать «клички» темы перед ее полным проведением развился важный прием тематических «предвестников».

Сравнивая Ф. Э. Баха с композиторами венского классицизма, можно сказать следующее. С Гайдном его роднит рельефный мелодический тематизм, но в еще большей степени — юмор, бодрый и неисчерпаемый. Шаловливые проделки, причудливые выходы, какие мы находим в гайдиовской музыке, вряд ли были созданы без влияния Ф. Э. Баха. Но и баховские «изменения при повторении» отнюдь не прошли бесследно для Гайдна. Совсем иная сторона приближает его к Моцарту — мягкая лирика, теплота, сердечность. Можно говорить и о влиянии на фантазии Моцарта (прелюдирование, гармонические блуждания, чередующиеся с моментами собирания мысли, кристаллизации). Правда, Ф. Э. Бах не достиг того синтеза лирики и моторности, которые стали в виде «певучей подвижности» одной из отличительных черт Моцартова стиля. Хотя у Баха они подчас пронизывают друг друга в мельчайших клетках, но в общем они все-таки остались двумя рядом текущими струями. О чертах предбетховенских дают представление такие стороны баховской музыки, как энергия, смелость в контрастах, иногда — речевой характер мелодии. Манера «впадать в раздумье» и выходить из него с удвоенной силой превратилась у Бетховена в характерно-кодовое противопоставление затиханий и мощных преодолений (напомним о первом Allegro Крейцеровой сонаты, об окончаниях финалов 5, 8, 14-х фортепьянных сонат). С бетховенской величавостью и глубиной звучит тема Larghetto в фантазии C-dur (VI), по духу родственная «теме радости»³⁴:



³⁴ Обращаем внимание читателя на изысканное гармоническое варьирование при втором проведении темы.

3. Цукерман



Нельзя не указать, наконец, что Ф. Э. Бах предвосхищает некоторые открытия Шуберта, прежде всего в области гармонии; особенно сближает этих композиторов своеобразное сочетание простоты с как бы нечаянными, однако сильными ее нарушениями.

Оценивая историческую роль творчества Ф. Э. Баха, Г. Яловец писал, что ему не было суждено создать классический стиль «во всей его чистоте и зрелой ясности», но он дал «массу новых идей»²⁵. Эта верная в целом оценка вполне может быть отнесена к исследуемому объекту — к форме рондо.

Глава IV

РОНДО ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ ГАЙДН

Сколь бы ярко ни предвосхищал Ф. Э. Бах в отдельных чертах и элементах своей музыки стиль венского классицизма, все же он остается лишь его предшественником. О начале эпохи классического рондо следует говорить именно с появлением гайдновских произведений. Пусть в них затронуты еще не все новые струны, какие с такой глубиной и мощью зазвучат в творениях Моцарта, Бетховена. Но Гайдн ушел от элегантной графики клавесинистов, наметился у него и постепенный отход от их миниатюризма; высоко ценя «гамбургского Баха», он, однако, отказался от «растрепанности», присущей его рондо. Исследователи считают, что Ф. Э. Бах занимал первое место среди любимых авторов молодого Гайдна. И все же творчество обоих композиторов обнаруживает глубокие различия.

Гайдн был натурой «земной»; не чуждаясь исканий, новаторства, он, однако, ставил их в рамки рациональной организованности. Поэтому он оставался достаточно далеким от крайностей Ф. Э. Баха, от его порывов к безудержной свободе фантазирова-

²⁵ См.: Яловец Г. Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом. — В кн.: Проблемы бетховенского D-dur Ф. Э. Баха и финала сонаты Бетховена op. 7.

ния. Отсюда и его преимущества: «В способности композитора не терять из виду границ, очерчиваемых мыслью, заложено его превосходство над столь почитаемым им Ф. Э. Бахом»¹.

Рондо оказалось той формой, в которой особенно заметно обнаружилось несходство индивидуальностей. В рондо Гайдна сочетаются гармоничность и полнокровность, быстрые движения насыщены силой, активностью, медлительные он наделяет сочностью. Преобладает у него свет, оптимистическая настроенность, омрачение же по большей части довольствуется ролью оттеняющего контраста.

Отчетливо просматриваются в рондо Гайдна их жанровые связи. В тех случаях, когда они особенно очевидны, гайдновское рондо можно определить как объединение нескольких песен, танцев (или жанров промежуточного характера) на основании их тематической и ладотональной общности. Гайдн обобщал и претворял танцевально-песенный материал в меньшей степени, чем это стали делать Моцарт и Бетховен, и в непосредственной подаче его как раз и заключена прелесть гайдновских рондо. Во всяком случае, за Гайдном остается заслуга в установлении самого типа тематического материала, пригодного для классического рондо.

Песенность и танцевальность представлены в рондо Гайдна не в одинаковой мере². Значительно преобладает танцевальность, а

¹ Вульфius П. Гайдн. — Музыкальная энциклопедия. М., 1973, т. 1, стл. 878.

² В качестве примера рондо с песенным рефреном можно привести первую часть сонаты G-dur № 40, где тема напоминает баркаролу:



шире — подвижность, моторность со скерцозным оттенком. При этом подобный характер нередко выдерживается целиком — от начала и до конца произведения. Самый тип танца может быть различен: иногда это оформленный в виде финального рондо изящный ме-нуэт — отчасти как дань прошлому, но и как элемент певучести (см. сонаты для фортепиано № 3 и 20³); иногда же — танец, ярко демократичный, народный по характеру музыки (см. финал сонаты № 19, в особенности же «Венгерское рондо» — «Rondo all'Ungharese» из трю № 25):

30 Allegretto innocente



Характеристика музыки не может быть исчерпана ссылкой на те или иные жанровые связи и требует хотя бы некоторой детализации. В рефрене можно встретиться с тонким взаимопроникновением различных элементов экспрессии, настроений. Так, в финале сонаты e-moll № 2 очень удачно сочетаются два столь различных



зато эпизоды колюще-скерцозны.

³ Нумерация сонат дада по изданию Петерса под редакцией К. А. Мартынова.

начала, как легкий изящный юмор и вместе с тем нечто грустное, элегическое (что особенно ощутимо в начале местной репризы рефрена). Обращает на себя внимание обозначение характера термином «innocentement»; его следует перевести не буквально («невинно»), а в переносном смысле, как «простодушно», «безыскусственно», что вполне согласуется с одной из главных черт гайдновского стиля.

Эпизоды, в первую очередь Minore, часто вносят ноту серьезности. Можно предположить, что противопоставляя их рефрену, композитор подразумевал контраст двух сторон жизни: веселье, шутка, игра — и намек на нешуточные жизненные коллизии, на то, что бытие человека не сводится к легкой игре. Подобного рода контрасты встречаются и в симфониях Гайдна.

В других случаях минорные эпизоды мажорных произведений не носят омрачающего характера, но в противовес легкости рефрена производят впечатление большей тяжеловесности или же некой «деловой работы», которая требует приложения энергии, физической ловкости (см. сонаты № 6, 9). Что же касается эпизодов в мажоре, то они скорее развивают настроение рефрена, касаясь более оттенка экспрессии, нежели сути.

Перед тем как перейти к вопросам формы, следует — в изъятие из общей установки данной работы — сказать несколько слов о рондо-сонатах Гайдна, ибо они играют важную роль в его симфонических финалах и выказывают рондальный принцип с наибольшей широтой. Эти финалы по преимуществу тяготеют к монотематизму, что особенно очевидно в Лондонских симфониях. Гайдн как бы нарочито желает показать, сколь многое может быть сделано на основе единой тематической предпосылки, как можно решительно все части вывести из одной незатейливой темы, ярко оттеняя в то же время различие между главной и побочной партиями, экспозицией и разработкой, подготовлением и завершением. Можно утверждать, что Гайдн сумел выработать замечательный по своей гибкости принцип полифункциональности тематического материала, приспособляемого для выполнения то одной, то другой задачи в произведении. Приведем несколько примеров полифункционального монотематизма в рондо-сонате (симфония Es-dur); их число можно было бы значительно увеличить:

31 Allegro con spirito





Большого различия между сонатными и рондо-сонатными финалами у Гайдна нет. Так, в сонатных финалах побочные партии нередко вырастают из начального мотива или несколько большего построения главной темы. Родство между теми и другими формами заметно и в общем характере музыки⁴, и в комплексе применяемых приемов. Можно лишь отметить, что в рондо-сонатах скерцозно-игровое начало выражено более сильно и последовательно. Это касается, в частности, приема тематических предвестников, который трактуется в шаловливо-юмористическом плане⁵. Лучшие примеры этого рода — финалы Лондонской симфонии Esdur (№ 103) и симфонии G-dur (№ 88)⁶. Вторая существенная особенность рондо-сонат заключается в том, что в них явно проявляются народно-бытовые корни тематизма. Некоторые финалы могут быть истолкованы как картины народного праздника. Это обстоятельство тем более важно подчеркнуть, что в таких произведениях предвосхищаются некоторые бетховенские рондообразные финалы.

Говоря о простом рондо, следует констатировать, что Гайдн сокращает количество частей. Он чаще всего ограничивается двумя эпизодами⁷, но зато расширяет как рефрен, так и каждый из эпизодов до двух-трехчастной формы. Такой подход к рондо — уменьшение числа звеньев до минимума, связанное с внутренним разрастанием отдельных звеньев, — останется характерным и для других венских классиков — Моцарта, Бетховена. Эта интерпрета-

⁴ «Бодрость, энергически-заразительная поданность, здоровый юмор» (Рабикович А. Гайдн. М., 1937, с. 39).

⁵ См. картинное описание этого приема в цитированной работе А. Рабиковича (с. 22). Тот же исследователь отмечает, что в быстрых частях господствует стилиз. бег, а не прогулочный шаг, и это в первую очередь относится к рондо-сонатным финалам.

⁶ Этот финал — один из лучших образцов симфонических плясов Гайдна (Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. М., 1972, с. 187).

⁷ Примеры более редкого типа — рондо с тремя различными эпизодами в фортепианной сонате № 41, в скрипичной сонате G-dur (№ 5).

ция рондо, отдаляя его от сюитности, способствует единству целого и благоприятствует процессам развития.

Уменьшая общее количество частей, Гайдн вместе с тем забывает о том, чтоб при этом не пострадала ведущая тема. Главенство рефрена, иногда даже его «гегемония» (о которой была речь применительно к клавиесинистам) достигаются либо повторениями его частей, либо «лишней» его вариацией. Но особенный интерес представляет прием, в использовании которого Гайдн превосходит Бетховена.

Это имеет место в финале квартета № 57 (G-dur). Автору явно жаль расставаться с привлекательной темой, и он изыскивает поводы для нового и нового ее появления (всякий раз осылая). После явно начавшейся воды рефрен возвращается еще раз, и, мало того, даже после типично-кодовой «беготни» вторая скрипка напоследок внедряет тему в музыку шумного веселья. Образуется особая рода «кодовый рефрен», отличающийся от прочих иной фактурой. «Кодовый рефрен» будет нам встречаться как свидетельство предельного насыщения, интенсификации рондификации развитых форм, вплоть до самого конца произведения:

Квартет № 57, кода финала

32

Violino I

Violino II
(Тема)

и т. д.

Ладотональный план у Гайдна проясняется. Нередко сохраняя типичную для клавиесинистов последовательность доминанты для 1-го эпизода и параллели — для 2-го, Гайдн уже не пишет последний эпизод в главной ладотональности, что наносило некоторый ущерб тональной логике у клавиесинистов, обесценивая тоничность заключительного рефрена. Встречается зато обратный случай — сочинение 1-го эпизода в главной ладотональности, что, несомненно, логичнее (см. *Tempo di minuetto* в сонате № 3).

В создании эпизодов очень велика роль варианты — одноклассного лада. Очевидно, композитор очень ценит этот вид контраста, при котором смена ладового наклонения обеспечивает достаточную силу противопоставления, а в то же время сохраняется много элементов общности (пять звуков из семи, в том числе — тоника, доминанта и вводный тон!). Этой двусторонностью следует объяснить неоднаковое положение вариантного эпизода в форме. Если в сонате № 2 эпизод в варианте дан после эпизода в доминанте, то в сонате № 9 вариант, наоборот, предшествует доминанте, а в первой части сонаты № 17 она предшествует параллели. В квартете № 57 вариант дается ранее медианты. При этом композитор обычно учитывал «общую сумму» контрастирующих средств: в сонате № 9 2-й эпизод, данный в низком регистре и ритмически активном движении, тяжестью своего звучания противопоставит скер-

озно-легкому рефрену еще сильнее, чем 1-й, минорный (см. пример 33 а); в сонате № 17 (первая часть) 1-й, минорный эпизод вырастает из начального мотива рефрена, тогда как энергичная пунктирная остринатность (с явно венгерским оттенком) 2-го эпизода производит значительно большее впечатление (см. пример 33 б):

Finale

33а **Allegro assai** Рефрен

1-й эпизод

2-й эпизод

33б **Allegro con brio** Рефрен



Хотя вариант и рассматривается в ряде случаев как меньший контраст по сравнению с переменной тональностью, в целом можно утверждать, что Гайдн очень часто обращается к ней. Нередко оба эпизода мажорного рондо даны в *Minore*, а оба эпизода минорного рондо — в *Maggiore*. Это ограничение ладовой сменой при отсутствии смены тональной можно поставить в связь с излюбленной Гайдном формой вариаций, где чередуются одноименные мажорные и минорные части или (как это имеет место в медленных частях симфоний) где единственное длительное отклонение производится в одноименный лад.

Затронув вопрос о вариациях, остановимся теперь на этой стороне формы. Гайдн охотно варьирует рефрен; если 2-й эпизод возвращает материал 1-го, то варьирование распространяется и на него. Приемы, используемые композитором, колеблются в довольно широком диапазоне между простой фигурацией (или переменной сопровождения при сохранении главного голоса в неизменности) и созданием новых мелодических рисунков на основе темы. Последний рефрен часто варьируется с большой активностью. В отдельных случаях Гайдн отступает от внутренней структуры рефрена, расширяя его (соната № 2, середина второго рефрена) или даже подвергая довольно глубокой переработке (соната № 12, оминоривание одного из рефренов)⁴. В квартетах варьирование рефрена бывает выражено в насыщении фактуры активным движением сопровождающих голосов — «бегом».

⁴ Ввиду оригинальности и особенной художественной впечатляемости сонаты № 2, скажем о ней несколько слов. В финале своеобразно построено уже начальное проведение рефрена, где во вторую часть искусно инкрустирован новый мотив, очень плавно и естественно соединенный с прочими. Во втором же проведении рефрена дана дополнительная вариация, где новый мотив изъят, но проведено рефрена дана дополнительное расширение предшествующего мотива, фактически создано введено секвентное расширение предшествующего мотива, фактически создано введено самостоятельную часть формы. В виде компенсации за это нарушение Гайдн завершает рефрен еще не звучавшей ранее комбинацией мотивов — квад-

В общем пределы варьирования отнюдь не так широки, как у Ф. Э. Баха, методы более осторожны. В этом сказались значительное различие индивидуальностей. Но есть и более частная, конкретная причина: рефрен и эпизод во многих случаях тематически родственны; поэтому должна быть сохранена ясная граница между репризой рефрена (вариация) и эпизодом (разработка, перелка рефренного материала), что не всегда просто осуществить. Клавесинисты о сохранении этой грани чрезвычайно заботятся, Ф. Э. Бах пренебрегает ею. Гайди же о ней помнит, но думает столько же о связи, сколько о разделении.

Наибольшей интенсивности, изобретательности и относительной смелости варьирование достигает в особом, промежуточном между рондо и вариациями типе, на котором мы в дальнейшем специально остановимся.

Природа эпизодов в гайдновских рондо двояка. По степени самостоятельности они делятся на две группы — эпизоды, построенные на новых, собственных темах, и эпизоды, коренящиеся в материале рефрена. Эти последние встречаются значительно чаще. Они обычно отталкиваются от начального, «головного» мотива рефрена, получая в дальнейшем относительно свободное развитие*. Опора на более протяженную часть рефрена — случай зна-

ратной, лаконичной и вместе с тем восстанавливающей изыятый мотив. Этот вариант темы воспринимается как очень логичное и радующее слушателя своей новизной решение, а в более широком смысле — как миниатюрный образец гайдновского мотивно-тематического развития:

34 Molto vivace

Рефрен

1-й эпизод

Реприза

Новый мотив из 2-й части рефрена

* Гайди прибегает к аналогичному методу при создании многих побочных тем в субтеме в двойных вариациях, в эпизодах рондо-сонат, отталкиваясь от начального мотива главной партии или основной темы в вариациях. Очевидно, композитор видел в этом способ сочетать родство с разнообразием, обновлением. В общей форме мы упомянули об этом методе выше.

чительно более редкий, пример можно видеть в финале сонаты № 3, где 2-й эпизод менуэта вырастает из оминоренного целого предложения рефрена. По степени контраста производные эпизоды в общем не уступают эпизодам, в основе которых лежит новая, самостоятельная тема. Ведь производные эпизоды почти всегда связаны со сменой ладового наклонения¹⁰. Практически это означает, что контраст приносит с собой *Minore*, большое значение которого нам уже известно. Обратный случай гораздо более редок, и это неудивительно: гайдновские рондо, в основном — «мажорная форма»: здесь взаимодействуют две важные причины: с одной стороны, общий, по преимуществу мажорный дух гайдновского творчества, а с другой стороны, внутренняя природа формы рондо, располагающая к перевесу мажора¹¹.

Наряду с рондо, где эпизоды представляют собой монолитные «куски музыки» (безразлично — исходящие из рефрена или самостоятельные), можно встретить и такие, где после рефренов идет мотивное развитие, не приводящее к образованию законченных частей, но тем не менее выполняющее функцию эпизодов. Создается рондо разработочного типа. Примером может служить финал квартета № 38 (ор. 33 № 2), где эпизоды мало удаляются от главной тональности, но тематически развивают мотивы рефрена и не складываются в определенные формы. Не случайно мы приводим пример из квартетной музыки. В этом жанре специфика основана на самостоятельности и активности всех голосов, а потому в квартетах труднее встретить рондо, где рефрен и эпизоды были бы резко разграничены и противопоставлены. Следует видеть здесь поучительный пример влияния инструментального ансамбля (и связанной с ним фактуры) на тип формы. Это тем более очевидно, что явления того же порядка можно наблюдать и в других формах — сонатной, сложной трехчастной. Описанное рондо разработочного типа родственно формам симфонических рондо-сонат.

Связующие части — в отличие от рондо-сонат — либо отсутствуют, либо довольствуются скромной ролью. В несонатном рондо почти нет тех пленительных, дразнящих подготовлений к репризам рефрена, которые восхищают нас в рондо-сонатах. Причину можно видеть а разнице масштабов тех и других форм; но эта причина не единственная. Очевидно, Гайди считал, что предикты уместны

¹⁰ «Тенденция связывания контрастных разделов формы через мелодическое сходство при ладовой противоположности захватывала у Гайдна и форму рондо» (Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979, с. 131). Едва ли не единственный случай, где сильный контраст обходится без смены лада — во 2-м эпизоде сонаты № 3 (мы выше назвали его «тяжеловесным»).

¹¹ Даже написав произведение с минорными крайними частями, Гайди вводит в него мажорное рондо, «спрятав» его в среднюю часть цикла (соната *cis-moll* № 6). Пожелав, однако, создать минорное рондо, Гайди в силах сделать из него шедевр (неоднократно упоминавшийся финал сонаты *e-moll* № 2). Как пишет Альфред Зейнштейн, «Гайди не выдерживает долгой тьмы и мрака» (Зейнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977, с. 193).

только там, где он добивается непрерывного, живого движения — бега и где поэтому жанры, из которых складается произведение, даны более нивелированно, чем в простом «складном» рондо. В качестве связок нередко используются вторые части эпизодов, которые либо с самого начала придают переходный характер, либо они перерастают в собственно связку, предикт к рефрену.

Невелика и роль код; нередко их заменяет с особой энергией варьированный последний рефрен, причем «скобки» реприз здесь раскрываются и повторение дается как новая вариация, а не простое подтверждение сказанного.

Две формы — рондо и вариационная — постоянно соприкасаются и — более того — пересекаются. Это закономерно, поскольку обе формы породил один и тот же принцип обновленного повторения. Он осуществляется в двух видах: 1) обновление заложено в самом повторяемом объекте (вариации) и 2) обновление заключается в разграничивающей повторы вставке нового (рондо). Другими словами, обновление вносится либо внутрь повторяемого, либо во вне, посредством «буферных» частей.

Вопрос этот, имеющий общее значение, естественно поставить в связи с гайдновским творчеством, так как по отношению к этапам развития рондо, которые рассматривались до сих пор, постановка его была бы малоактуальна. Для клавеснистов с чопорной скромностью, осужденной во многих *Rondeaux*, принцип варьирования (за отдельными исключениями) означал слишком многое; для Ф. Э. Баха же одна лишь вариационность без разработочного фантазирования значила слишком мало. Гайди в сравнении с ними занимают позицию золотой середины. Параллельно работая над двумя формами, реализующими закон обновленного повторения, Гайди не мог не заметить и не использовать возможностей их взаимопроникновения.

Отсюда рождаются некоторые особые разновидности форм. Таково рондо, которое производит впечатление «вариаций с эпизодами». Признаки этого вида заключаются в том, что рефрены варьируются с особой активностью; иногда они варьируются даже дважды подряд. Еще одна характерная черта: репризы рефрена бывают изложены наподобие короткой темы с одной вариацией — сперва дается неизменное начало рефрена (в масштабе одного предложения) как вступительный импульс или «напоминание о прототипе», а затем вариация на весь рефрен (см. сонаты № 6, 17):

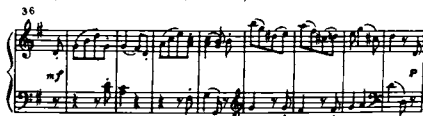




Иногда варьирование распространяется и на эпизод (см. сонаты № 6, 10). Таким образом, материал эпизодов в основе одинаков и представляет две разновидности одной темы. В таких случаях, следовательно, варьируется все, так что можно говорить о «насквозь варьируемом („durchcomponiertes“) рондо».

Другой, в известном смысле противоположный тип — «вариации с рефреном». Он представляет рондообразно расположенные вариации без настоящих эпизодов. Происходит попеременное чередование темы как прототипа, выполняющего роль рефрена, и вариаций. Тема, возвращаясь по временам, «инспектирует» вариации и вносит отчетливый порядок в конструкцию формы. Этот тип демонстрируют сонаты № 12 и 13, опубликованные в одном и том же 1776 году, что, вероятно, указывает на сознательное стремление к созданию определенного типа формы.

Финал сонаты № 12 особенно близок к действительной форме тем с вариациями. Но подлинник несколько раз напоминает о себе, и вариации выступают из его фоне. Интересно введение приема, который мы только что наблюдали в типе «вариации с эпизодами»: вслед за двумя вариациями появляется начальный период темы на правах «напоминания о прототипе», а за ним вариация *Minore*, довольно существенно отклоняющаяся от темы и потому приближающаяся к функции эпизода; это особенно ощутимо, когда после *Minore* вступает тема с очень подчеркиваемой (фактурными средствами) основной мелодией; компенсация за отход, таким образом, не заставляет себя ждать:



В итоге, учитывая противопоставление подлинника его видоизменениям и появление минорной части, можно с определенностью говорить о чертах рондообразности.

В сонате № 13 еще более отчетливо разграничены уходы от темы и возвращение к ней. И здесь, при втором появлении темы дается элемент *Minore*, но он не образует самостоятельную часть, а внедрен внутрь темы, как ее сегмент.

Сравнивая два описанных типа, можно сказать следующее: если «вариации с эпизодами» следует понимать как весьма насыщенное вариационностью рондо, то «вариации с рефреном», напротив, означают внесение рондообразности в основную вариационную форму.

В формировании гайдновского рондо участвует еще один компонент. Часть разобранных нами примеров позволяет усмотреть родство с продленной сложной трехчастной формой, — это — не случайность. Ведь сердцевина многих рондо Гайдна — контрастное сопоставление, тогда как возврат первой части обеспечивает завершение, а эти два фактора как раз и составляют основу сложной трехчастности. Присоединяющийся к ним третий фактор — варьированный повтор — приносит с собой новизну и превращает сложную трехчастную форму в рондо или, по крайней мере, в форму рондообразного типа. Так дополняют друг друга три фактора. Благодаря видоизмененному повторению частей рождается форма $ABA_1B_1A_2$, то есть сложная двойная трехчастная форма или, по другой терминологии, трехпятчастная, представляющая один из видов рондообразности (см. сонату № 10, часть первая и финалы сонат № 2, 20, 24, 40).

Весьма вероятно, что сам Гайдн понимал такие формы не как рондо, а как развитие трехчастности с изменениями (*mit Veränderungen*), наподобие Филиппа Эмануэля Баха. У него встречаются совершенно такого же типа сложные трехчастности с богато варьированной первой темой, напоминающие вариации с трио. Родство становится особенно очевидным, если мы сравним некоторые рондо с аналогичными им частями циклических форм, построенными в сложной трехчастной форме. Таковы, например, первая часть сонаты № 28 (*Andante con espressione*), финалы сонат № 27, 30, *Allegretto* «Военной симфонии». В них мы находим те же приметы, какие налицо в сложной двойной форме: *Minore*, строящийся на субтеме (или, по крайней мере, возникающий на основе начального мотива темы), превращение или перерастание его второй частью в связку к репризе, варьирование главной темы либо в репризе, либо с самого начала, определенный его тип — «раскрытое повторение».

Учтем, что сложная трехчастная форма в те времена культивировалась более всего в связи с одним жанром, именно — менуэтом. Здесь в первую очередь был выработан тип контрастного сопоставления, тип *трио*, нередко было и варьирование при повторении. Добавляя еще один эпизод и, соответственно, еще одну обновленную репризу, Гайдн, таким образом, создавал «двойной

менуэт»; примеры его можно видеть в сонатах № 3 и 20. В качестве приближения к рондо можно рассматривать и обычный для менуэта тип сложной трехчастной формы aba C aba . Форма, выработавшаяся по преимуществу в этом жанре, оказалась столь рациональной, что смогла распространить свое влияние и за пределы данного жанра.

Значение связей рондо со сложной трехчастной формой и с менуэтом можно считать двояким: 1) опора на популярный жанр и 2) шаг по пути эмансипации эпизодов.

Часть образцов, только что рассмотренных, дает основания и для другого подхода к определению их природы. Если варьирование распространяется не только на повторы главной темы, но и на повторы второй и, далее, если вторая тема оформлена наподобие b не трио, а завершается вся форма главной темой, то возникают, очевидно, двойные вариации, расположенные по типу рондо.

Выше была речь о том, что Гайдн сочинял такие произведения, как бы преодолевая сложную трехчастную форму. Но не меньше оснований предполагать, что Гайдн рассматривал тип $aba_1b_2a_2$ как вариации на две темы, замыкаемые возвратом первой из них. Между этими двумя подходами нет противоречия — они дополняют друг друга. От сложной трехчастной формы берется конструктивная основа — законченные формы отдельных частей, а также определенность контраста, в частности «мажоро-минорное» соотношение крупных частей. От двойных вариаций берется принцип: изменение при повторении (*Veränderung bei Wiederholung*). Можно, таким образом, считать, что сложная трехчастность, «помноженная» на варьированные повторы, образует рондо (данного типа)¹².

Исходный пункт есть сложная трехчастность, преобразующий фактор — варьирование. Вместе взятые, они показывают генезис, тогда как рондо есть результат. Оно является в этом смысле синтетической формой.

В отдельных конкретных случаях заметно преобладание либо того, либо другого генетического начала. Так, в менуэтах происхождение от сложной трехчастной формы очевидно; то же — при значительной переработке B_1 (см. сонату № 24, первая часть); о том же говорит и перерастание или даже полное превращение второго раздела B в предикт к репризе главной темы (там же). И, разумеется, не может быть речи о двойных вариациях в тех случаях, когда изменяется только A . Но вполне можно усматривать двойную вариационность в таких образцах, как сонаты № 10 (первая часть), 20, 40 (финалы), квартет № 42 (финал)¹³, медленные части (*Andante*) симфоний *D-dur* № 53 и *C-dur* № 90. Это «мажоро-минорные рондо» (термин Ю. А. Кремлева), в большин-

¹² Термин «рондо» мы применяем здесь до известной степени условно. Однако двойные вариации типа $aba_1b_2a_2$ удовлетворяют основным требованиям, обязательным для рондообразных форм: а) трехкратное (как минимум) проведение главной темы, которая дает начало, проясняет и завершает; б) наличие контраста между главной и подчиненной темами.

¹³ В этом финале рондальность все же преобладает над вариационностью.

Роль Гайдна в формировании классического рондо велика. Это очевидно, если учесть, что обращение Гайдна к данной форме, включая и рондо-сонату, с годами возрастало и стало наиболее частым именно в поздний период. Гайдн выступал здесь как экспериментатор, работающий в разнообразнейших направлениях¹⁸. Но в отличие от Ф. Э. Баха, эксперименты которого нередко представляются прыжок в неизвестность, гайдновские варианты рондо продиктованы уверенностью все рассчитавшего мастера. В этом смысле особый интерес представляет различие в «степенях смелости» по отношению к уровню синтаксическому и уровню целой формы. Гайдн в высшей степени изобретателен, когда дело идет, например, об отклонениях от квадратной нормы, о вставках фраз, без которых можно было бы и обойтись, о легких нарушениях ожидаемого (невинных по сравнению с Ф. Э. Бахом). Гайдн ясно представлял себе, что не все, дозволятельное внутри периода или же середины, уместно в крупном плане, ибо от этого может существенно пострадать восприятие целого. Именно потому в отношении формы целого Гайдн более сдержан и эксцентричностей в общем избегает. Тем не менее он сумел, как мы убедились, создать и культивировать несколько оригинальных типов.

Указанное различие коренится и в чисто содержательных явлениях. Вольности, которые Гайдн разрешает себе в небольших сравнительно построенных, обычно связаны с одной из основ его личности и творчества — с юмором, а шире — со скерцозностью и, еще шире, жизнерадостным оптимизмом, который стремится проявить себя в самых осязательных формах¹⁹. Построение же целостной конструкции на основе эффектов юмора, юмизма — задача гораздо более трудная, а с точки зрения логики — рискованная²⁰.

Приведем в заключение меткую характеристику музыки Гайдна, принадлежащую Б. В. Асафьеву: в ней «главное — мягкий свет, ясность контуров и легкость конструкции, а в психологическом плане — канвое чувство и непринудительный юмор»²¹. Слова эти вполне относимы и к гайдновскому рондо.

¹⁸ Еще одно из таких направлений — создание форм промежуточного типа. Так, Гайдн с успехом пробует сочинять в форме переходной от рондо к рондо-сонате (квартет № 39), от собственно рондо к «вариациям с рефреном» (*Andante con moto* из квартета № 71, где две минорные вариации вносят настолько серьезные изменения, что приближаются по значению к действительным эпизодам; также *Andante grazioso* из квартета № 73, где наряду с активными вариациями рефрена имеется один подлинный эпизод).

¹⁹ «Обычно» не означает «исключительно». Некоторые нарушения бывают связаны с патетико-драматическими моментами музыки.

²⁰ Укажем все же на один образец, в своем роде исключительный, — финал сонаты *C-dur* № 42. Форма его — двухчастная с рефренным элементом — один из первых в истории примеров рондификации. Но особенный интерес для нас представляет то, что весь финал пронизан духом живого юмора. Здесь Гайдну удалось «скерцозность формы» в целом. Этот образец, явно экспериментального типа, относится к позднему периоду (1791).

²¹ Асафьев Б. (Игорь Глебов). Критические статьи, очерки и рецензии. М.—Л., 1967, с. 20.

РОНДО ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ МОЦАРТ

В творчестве Моцарта венско-классическое рондо достигает полного расцвета. Черты классического рондо — при всем многообразии трактовок — окончательно кристаллизуются. Музыкальное наследие Моцарта столь всеобъемлюще, что дать полный обзор любой из форм в его трактовке потребовало бы специальной работы; поэтому ограничимся определенным кругом вопросов, который не исчерпывает всего, что можно было бы сказать об особенностях моцартовского рондо¹.

Велик был прогресс рондо и в произведениях Гайдна, однако в его формах еще чувствуется двойственное или даже тройственное их происхождение — в их основе, как мы видели, часто лежат либо вариационная форма, либо двойные вариации (закрываемые первой темой), либо продленная сложная трехчастность. Отдельные случаи такого рода можно встретить и у Моцарта, но роль их значительно меньше.

Однако гораздо важнее различия в области содержания. Г. Аберт писал о «широкой пропасти, которая отделяла Моцарта от всего микросозерцания Гайдна и его взглядов на искусство. Гайдн был последним музыкальным пророком старой замкнутой („вполне завершенной в своем развитии“ — по переводу К. К. Саквы) культуры, культуры *apiclé régime* („старый режим“) со всей полнотой ее духовного бытия и жизнерадостью. Моцарт же — сын более молодого бюргерского поколения, сильно расшатавшего эту культуру»².

Связанное с этим углубление содержания просто, но ясно охарактеризовал Эрнст Тох: «Печаль Моцарта печальнее гайдновской, его радость — радостнее»³.

Допустимо и сравнение со стилем, предшествовавшим моцартовскому, — стилем «рококо». Кое-какие черты его не чужды Моцарту, особенно в ранний период творчества: доля игривости, легкость и прозрачность фактуры, изящество и прихотливая изысканность линий, мелзизматика. Отзвуки французского клавесинизма слышатся в некоторых — преимущественно небольших и подвижных — рондо. Но все это, конечно, не может рассматриваться как признаки, решающие в смысле стиля. В зрелом, а тем более позднем (если позволительно говорить о таковом) периоде Моцарт далеко

¹ Весьма серьезный, содержательный анализ содержится в работе: Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978.

Не повторяя многого, что в ней сказано, отсылаем к этой работе читателя. Главное внимание в ней уделяется рондо-сонате в различных ее видах.

² Цит. по кн.: Чикерин Г. Моцарт. Л., 1970, с. 43. См. также: Аберт Г. В. А. Моцарт, Ч. II. кн. I. М., 1983, с. 61.

³ Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928, с. 66.

отходит от стиля «рококо». По Г. Чичерину, «Моцарт — „Рококо“ — это худшая из легенд»⁴.

О чем свидетельствуют разногласия в трактовке Моцартова наследия? Прежде всего о необычайно глубокой содержательности, значительности его творчества. Музыка, лишенная этих качеств, не вызвала бы подобных споров в исторической и эстетической оценке. Но эти разногласия связаны с особым историческим положением Моцарта. Возможно, мир не знал равных после гения. Поэтому то, что он создал за свою короткую жизнь, было сделано так непрерываемо, так идеально, что это нередко казалось людям загадочным и необъяснимым. Но он жил и творил тогда, когда язык больших, захватывающих страстей, драматических коллизий был свойствен по преимуществу самым крупным жанрам, прежде всего — опере, тогда как в инструментальной музыке круг отражаемых ею настроений, эмоций был далеко не столь обширен. Хотя Моцарт был способен постигать и самое трагическое, но все же и по духу эпохи, и по личным своим качествам он больше тяготел к воплощению не жизненной борьбы, а скорее — жизненной гармонии, объединяющей и в конечном счете примиряющей различные стороны человеческого существования. Сказанным здесь объясняется тот факт, что в XIX веке музыка Моцарта казалась некоторым навьюной и устаревшей⁵, тогда как поклонники хотели видеть в ней застывшую красоту формы, а наиболее прозорливые (Чайковский, Танеев) видели живой стимул музыкального творчества.

Можно выделить в музыке Моцарта три основных типа: 1) оживленная, более или менее скерцозная, но уравновешенная моторность; 2) светлая, ласковая, сердечная лирика; 3) выразительные скорби, чаще — мягкое, но могущее стать и суровым, трагическим («Дон-Жуан», особенно же — Реквием). Классификацию эту не следует понимать схематично; различные типы, конечно, соприкасаются, взаимодействуют и взаимопроникают. Тем не менее она в основном охватывает главные сферы Моцартова творчества. Сравнивая их роль, в частности, для формы рондо, можно сказать следующее. Моторность, при всей своей прелести, восхитительной обаятельности, а также частоте проявлений вряд ли следует ста-

⁴ Чичерин Г. Моцарт. Цит. соч., с. 45. Следует признать вместе с тем, что автор впадает в противоположную крайность: роль «демонизма» в «классицизме» в этой книге непомерно преувеличена. Автор взял за основу то, к чему Моцарт, возможно, пришел бы, если бы жизнь его продолжилась дальше. Рождественскую точку зрения выразил Асафьев в одной из своих работ — предисловии к книге Э. Праута «Моцарт» (М.—П., 1923, с. 5 и 14): Моцарт «отражал стройность и холодную плавность космического становления [...] Руководящее начало — разум — не допустил искусству Моцарта быть выражением обнаженных эмоций». Отсюда делается несколько неожиданный вывод: «Тем ценнее жизнечность этого искусства». Заметим при этом, что в самом тексте Праута (с. 68), редактируемом Асафьевым, говорится нечто противоположное: «В Моцартовой музыке преобладает элемент личного живого чувства».

⁵ Такова была, в частности, оценка ее в «Могучей кучке» конца 60-х годов, где ее аттестовали также как «сухую, детскую». Крайней резкостью отличаются многочисленные отзывы Кюи о произведениях Моцарта.

вить на первое место. В драматизме Моцарт успел проявить себя не очень долго, и последующие великие композиторы (прежде всего Бетховен) в этом отношении превзошли его. Лирика же Моцарта, проникающая и в иные сферы, одухотворяющая моторику и смягчающая драматизм, остается непревзойденной, непреходящей частью человеческой культуры.

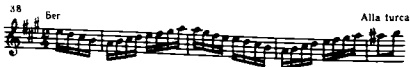
Вот почему мы в дальнейшем изложении уделим лирическому (или, по крайней мере, близким к нему) рондо Моцарта особенное внимание.

Тематизм, мелодика, гармония. Для понимания любой музыкальной формы большое значение имеет характер тематизма, положенного в ее основу. Изучение его особенно важно для рондо по причине его многотемности. Ознакомление с типическими чертами тематизма не менее существенно для того, чтоб получить должное представление о моцартовских рондо, чем знакомство с особенностями самой формы. Напомним, что Моцарт был одним из величайших мелодистов всех времен. Учитывая сказанное, целесообразно предпослать изучению формы, как таковой, краткий обзор некоторых черт его мелодики и гармонии.

Можно увидеть два корня или, по крайней мере, две связи в мелодике Моцарта. Одна из них все-таки идет от «рококо», другая же — от Филиппа Эмануэля Баха. О «рококо» напоминают узорность, филигранность, отточенность деталей, иногда — витиеватость (в хорошем смысле) изгибов линии. С Бахом же сближают теплота, сердечность, вообще — эмоциональная наполненность. Результат этого совмещения может быть охарактеризован как певучая подвижность.

Еще одно типичное свойство — Моцарт нередко предпочитает сочетать друг с другом различные мотивы вместо развития одного мотива. В таких случаях мелодическое разнообразие выступает вперед по сравнению с концентрацией, сбережением материала, и в этом проявляется щедрость композитора⁶.

Можно назвать типы мелодического движения, особенно присущие быстрому рондо Моцарта. Таковы типы: бегущий (гаммы, их отрывки), вращательный (кружение на месте, быстрые опевания), родственный ему «трельный». Характерны, далее, репетиции («накопления», по Э. Тоху), попарные скольжения, прогрессирующие отталкивания от повторяемого звука, ломаные движения (преимущественно нисходящие, как усложнения гамм). В совокупности они образуют своего рода каталог типов мелодической моторики:



⁶ О «расточительности» Моцарта (в более крупном плане) писал еще Диттерсдорф. Его отзыв приводится в книге В. В. Протопопова, с. 27.

Кружение



Кружение

Бег

Haffner-Serenade, Рондо



Отталкивание

Концерт с-moll



Поларное скольжение



Rondeau en Polonaise (соната D-dur, K. 284)

Репетиции

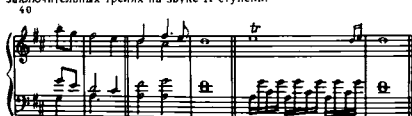


По отношению же к медленным рондо или вообще к темам более певучим говорить о типах мелодического движения неправомерно, ибо они гораздо меньше поддаются регламентирующему описанию. Но зато здесь очень отчетливо выступают определенные типы интонаций, прежде всего — интонации хорекческого корня («интонации вдоха» в широком смысле). Простейшими и постоянными являются интонации задержаний, в первую очередь кадансовые, но и внутритемные. Количественно преобладают нисходящие задержания. Однако для стиля Моцарта не менее, а может быть, и более характерны индивидуальные, утонченные интонации восходящих полутоновых тяготений с участием альтерированных ступеней: $I_b \rightarrow II$ и $II_b \rightarrow III$, легко складывающиеся в вопросо-ответную структуру:



Далее следуют интонации замедленных опеваний, простых и усложненных отклонениями; гармонически они большей частью связаны с задержаниями, а ритмически со «слабыми» (то есть хорическими) окончаниями. К опеваниям могут быть отнесены и небыстро исполняемые группетто, которые в данных условиях играют не только украшающую роль, но и служат «лирическому наполнению»⁷. Утонченной экспрессии много способствуют и хроматически движущиеся участки мелодии, особенно — нисходящие. Гаммообразным мелодиям они придают льющийся, почти глассандирующий оттенок, а в мелодиях более сложного рисунка делают изгибы особенно грациозными. Но велика и чисто выразительная роль хроматизма, преимущественно в условиях минора⁸.

Оригинальность композитора можно в какой-то степени проследить по концовкам его тем и разделов, которые легко поддаются стандартизации. Моцарт либо не смог, либо (что более вероятно) не считал нужным преодолевать инерцию таких концовок в половинных и полных кадансах, не говоря уже о почти вездесущих заключительных трелях на звуке II ступени:



В резких выражениях, имея в виду Моцарта, писал Вагнер об изобилии «однородных, постоянно возвращающихся шумных половинных каденций»⁹. Чем же объяснить шаблонность некоторых каденционных формул у композитора, гениальность которого могла легко позволить ему избежать их? Ответ на этот вопрос не так прост. Было, вероятно, стремление разъяснить форму, указав завершенность предыдущей части и цезуру перед следующей, то есть

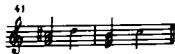
⁷ Во второй части скрипичной сонаты F-dur (K. 377) «только группетто дает мелодии ее полную силу и страстность» (Чичерин Г. Моцарт, с. 178).

⁸ Это будет показано в анализе фортепианного рондо a-moll. Упомянем еще о выразительных паузах, перебивающих мелодию, и тем самым обособляющих отдельные певучие интонации. И, наконец, об особом рода «пуантилизме» — изломки участка мелодии в виде ряда «точек», обычно — синкопированных; мелодии таким образом придается одновременно и упругость, и своего рода амурность, прозрачность (см. то же рондо).

⁹ См.: Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество, с. 292.

наблюдается тенденция к отчетливой расчлененности формы¹⁰. В более широком смысле можно говорить о нормативности как частном проявлении классицизма. Могли сыграть роль и «вводящие в берега» кадансы у предшественников — Рамо, Ф. Э. Баха — после весьма свободного развития. И, наконец, возможно, что Моцарт просто отдавал дань условностям формы, отводя им третьестепенное значение.

В области гармонии мы остановимся лишь на нескольких отдельных явлениях, начав с того, чем кончили в обзоре мелодии. И здесь происходит взаимодействие свежего гармонического изобретения с испытанными заключительными формулами. Характерно, что, говоря о гармонии, приходится иметь в виду мелодию, ибо у Моцарта мелодично все. По отношению к нему законно применять понятие «поющая гармония». Действительно, можно очень часто наблюдать, как гармония активно и неусыпно поддерживает почти каждый шаг мелодии (прекрасный пример мы увидим в рондообразном *Andante* из фантазии *f-moll*). Выдержанные звуки, обильные задержания, движения в ритмический унисон или мелодическую параллель главному голосу — все это создает основу для поющей гармонии. Задержания в каденциях носят нередко «тотальный» характер, распространяясь на все голоса, кроме баса, а иногда захватывая и его. Регулярно повторяемые, очень выделенные и сходные окончания построений (особенно в двух каденциях периода повторного строения) на интонациях аккордовых нисходящих задержаний образуют своего рода систему рифм, стоящих «на страже конструкции». Система эта обеспечивает одновременно и правильность распорядка, и лирический оттенок. Среди трезвучных аккордов проявляется особенная склонность к секстаккордам как наиболее мягким вариантам трезвучий; при их широком расположении создается сочное полнозвучие. Терции и сексты в аккордах всячески выделяются, особенно между крайними голосами. Звучание секстаккордов наиболее ощутимо при их параллелизме (то же касается и терций). Излюбленно удвоение главного мелодического голоса в дециму, то есть терцию через октаву; так создается *quasi*-вокальный «дуэт согласия». Укажем еще одну связь с ладомелодическим явлением: частые секвенные сопоставления тональностей II и I ступеней отвечают отмеченному ранее повышению I ступени, образующему вводный тон:



Поскольку Моцарт оперировал преимущественно простыми гармониями, среди которых первое место занимали тонико-доминанто-

¹⁰ Т. Ливанова пишет о характерном для ранних классиков «членении целого на замкнутые, завершённые части» (см.: Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.—Л., 1940, с. 811).

вые обороты, он, видимо, ощущал потребность иногда смягчать их обнаженное звучание. Этому служат неаккордовые звуки в тех или иных голосах. Но более специфический интерес представляет особый прием: тонический органичный пункт, подкладываемый под автентические последования по типу:



и не сводимый к задержаниям. Он облагораживает, утончает и смягчает гармонию. Впоследствии к тоническому органичному пункту в темах (а не только в ходах!) весьма часто прибегал, как к «эмоциональной сурдине», Чайковский, который, как известно, безгранично преклонялся перед Моцартовым творчеством.

Гармонию, о которых до сих пор шла речь, предполагали мажорный контекст. Но есть, разумеется, и вторая сторона медали, где запечатлены не свет и радость, а сумерки и скорбь. В этой сфере Моцарт создал столь же характерную, сколь и выразительную последовательность; ее можно назвать фриго-хроматический ряд. В полном виде она выглядит так (возможны и несколько иные ее варианты, и частичное применение):



Последовательность эта родственна известному чаконному басу. Но вместо $D \rightarrow S$ в третьем аккорде Моцарт применяет V_6 натуральной; сдвиг менее резок, голосоведение более плавно, гармония больше «поет». Но притом сильнее выражен оттенок скорбности, связанный с фригийностью¹¹. Очень интересна и также отлична от чаконного баса и вторая половина ряда. Четвертый аккорд мог бы разрешиться как задержание к IV_6 мажорной, однако разрешение наступает уже в момент басового сдвига с об-

¹¹ Плавный переход гармонической D в натуральную той же ступени концентрирует внимание на басы, достигающем VII натуральной ступени. Заметки также, что второй оборот (аккорды 3—4) звучит как отклонение в тональность d-moll (V_{II}) с чередованием T/S_{II} (без квинты).

Последовательность, приведенная в примере 43, извлечена из медленной части фортепианного концерта d-moll (2-й эпизод, т. 5—8). Она в поразитель-

разованием IV^a ступени в мелодии, вносящей столь характерную для Моцарта щемяще-тоскливую нотку. Последние три аккорда можно назвать лейтгармонией его минорной музыки. Сюда, как вариант, входит и оборот со знаменитыми параллельными «Моцартовыми квинтами»¹². В целом ряд благоприятен не только для лиризма, но (поскольку имеются элементы натуральности — см. спуску) и для суровости:

Andante un poco sostenuto Концерт В-dur (К. 456)

45 a

(фигурация снята)

ной степени предвосхищает гармонику (отчасти — и мелодию) третьей четвертя формы в прелюдии Шопена c-moll:

Шопен. Прелюдия c-moll (транспонировано)

44

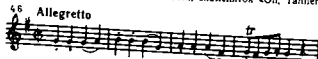
¹² Следует, правда, оговориться: Моцарт чаще пропускает «опасную» квинту или маскирует ее фигурной (как в примере 45 б). Но дается ли аккорд в полном виде или нет, суть его сохраняется. В нем, как в капле воды, отражается та сторона музыки Моцарта, которая потенциально противоположна «солнечности» и «безмятежности». Исходный аккорд содержит сильные минорные элементы (сочетание нисходящих тяготений токической минорной терции и напряженно-минорного же звука VI ступени, заостряемое восходящим тяготением IV^b). Моцарт литонационно так обрабатывает его (в частности, обыгрывает интервал ум. 7), что он становится основой для выражения разных оттенков меланхолии, депрессивных эмоций вплоть до патетичности.



Последняя черта гармонин, о которой следует упомянуть, — щедрое, изобильное применение прерванных оборотов V_7/VI не только для раздвигания масштабов мысли, но и внутри темы, как ее вполне нормативный элемент. Можно предполагать две причины этого пристрастия: во-первых, любовь к мягкому звучанию, которое несет в себе SVI , и, во-вторых, облагораживание доминанты в ее облаженном виде, то есть стимул, подобный тому, о каком шла речь в связи с тоническим органным пунктом.

Разновидности рондо. Сперва отметим (как это было сделано в обзоре рондо Гайдна) соотношение собственно рондо и рондо-сонатности. Формируя классическую рондо-сонату, Моцарт явственно указывает на ее происхождение от обычного рондо, наделив ее соответствующими атрибутами. Зачатки сонатного развития можно видеть в связующих и разработочных частях, кодах; все это может быть обнаружено и в простых по своему строению образцах. С другой стороны, культивируются рондо-сонатные формы с такими отступлениями, которые значительно усиливают сторону чисто рондальную.

Так, в финале скрипичного концерта № 3 (G-dur, так называемого Страсбургского) четыре эпизода. При этом эпизоды нечетные (1-й, 3-й) внутренние контрасты. 3-й эпизод представляет, в сущности, пару из абсолютно различных по характеру частей: а) *Andante* с оттенком архаики («тип лаваны», по В. В. Протопопову) на «золотой секвенции», напоминающей пассакалью Генделя в той же тональности, и б) элементарно простая мажорная тема, близкая немецким народным песням (в частности, знаменитой «Oh, Tannenbaum») ¹².



¹² Как указывает В. В. Протопопов, это — народная песня города Страсбурга.

Можно поражаться тому, как Моцарт решился сделать соседями столь мало подходящую друг другу пару. Очевидно, он не опасался эффекта частичной скомпенсации, которая в какой-то мере сродни общей форме рондо, допускающей обилие контрастов. К тому же скомпенсация компенсируется систематическим возвратом рефрена и не наносит ущерба общей логике формы, обнаруживаясь близко к ее центру¹⁴. Заметим также, что миноралетный рефрен — то энергичный (a tutti), то нежный (a solo) — продлен: в нем можно усмотреть цель из четырех дополнений, постепенно сжимающихся. Первое из них, проходя еще несколько раз, может быть сочтено за рефрен второго порядка, а тем самым черты рондо еще более усилены; рондо-сонатность, таким образом, наталкивается на противоречание ее строгому виду явления.

Родственные факты можно видеть в другом скрипичном концерте — № 5 А.-дуг. Рондообразность усилена дополнительным эпизодом (после второго прозвучания рефрена). Затем проходит центральный эпизод, обширный, сильно контрастный. Все находящееся до него можно понять как «малое рондо» АВАСА, где есть и типичный для Моцарта тональный план — Т—D—Т—Р—Т. Сравнительно малая роль сонатности видна и из очень значительной завершенности частей: рефрена-менюэта с типичными дополнениями, 1-го и 4-го эпизодов, из отчужденности центрального эпизода с его простонародным, грубоватым характером и огромными масштабами. Форма его очень необычна, сложна и потребовала бы специального анализа. Скажем лишь, что одна из его тем является «мистическим рефреном»; симметрия мелодического движения в нем (сверху-вниз) носит почти вызывающий характер и вместе с весьма необычным расположением частей придает центральному эпизоду несколько сюрреалистичный облик:



Вообще, он выходит из круга образов рефрена и «побочной партии» (1-го эпизода); в тех преобладала галантная лирика и изысканная тактевальность. Здесь же сила, почти необузданность¹⁵.

Необычность финала скрипичного концерта № 5 А-диж связа-на с силой контрастности образов, а если предположить боль-шее — то с борьбой между жанрами салонного и демократичес-

¹⁴ Сравнить свободное развитие многих средних частей в трехчастных формах.

¹⁵ Первая тема превосходит тему финала квартета c-moll op. 18 № 4 Бетховена и в то же время несколько напоминает игру на народном инструменте или даже «Шарманшка» Шуберта:



кого музицирования. Это относится и к Страсбургскому концерту¹⁶.

Всю форму финала можно толковать как многочастное рондо, куда вносятся особое единство и завершенность путем возврата 1-го эпизода, но с сонатного типа переменной тональности. Вместе с тем можно воспринять форму финала и как гигантскую трехчастность, где все, что имеется до и после центрального эпизода, — крайние части, сам же он — общее трю.

Сложность только что описанных форм — одно из достоинств и показатель смелости Моцартова мышления. Вряд ли можно было встретить нечто аналогичное у Гайдна.

Рондо-сонатность с заметным уклоном в сторону собственно рондо можно встретить и в других жанрах. Таков финал сонаты F-dur K. 533¹⁷, насчитывающий пять проведений главной темы; их многочисленность, в первую очередь, и придает главной партии черты рефрена.

Рондо Моцарта можно довольно отчетливо разделить на две группы: моторно-скерцозные и певуче-лирические. Первые, быстрые привлекают своей жизнерадостностью, полны оживления, игровой подвижности. Колорит их светел, как и у Гайдна, но в движении больше легкости, в изложении больше прозрачности. Все эти качества настолько важны, что, видимо, Моцарт иногда считал их определяющими жанр и название произведения. Поэтому можно понять, отчего Моцарт иногда давал название Рондо произведениям, в действительности не пользующимся этой формой (как, например, рондо D-dur K. 485, изложенное в развитой монократической сонатной форме). То, что Моцарт при озаглаивании исходил из характера музыки, можно подтвердить от противного: медленным частям, изложенным в структуре рондо, обычно не присваиваются соответствующие названия. В более широком смысле можно предполагать, что название «Рондо» композитор считал уместным вообще для сравнительно небольших, отдельно существующих пьес (такие понятия, как «экспромт», «музыкальный момент», появились позднее). Могла играть роль и другая причина — сама многочисленность проведений темы, как это имеет место в рондо D-dur¹⁸. По всем указанным причинам и возникают «мнимые рондо».

Особо стоит вопрос озаглаивания в оперных произведениях. Здесь трудно установить какой-либо общий принцип. С одной стороны, можно обнаружить строение в виде рондо там, где оно не предусмотрено названием (например, в «Дон-Жуане» ария Эльвиры «Разлюбил неблагодарный», № 5). С другой стороны, в той же опере Рондо Донны Анны (№ 26) оказывается написанным

¹⁶ Напомним, что Моцарт написал все пять скрипичных концертов в один год (1775), и потому естественна их близость.

¹⁷ Этот финал представлял собой самостоятельное произведение (K. 494), но впоследствии был присоединен Моцартом к Allegro e Andante.

¹⁸ Тема, считая и неполные ее варианты, повторяется более 10 раз.

в двухчастной форме типа медленно-быстро лишь с относительным мелодическим родством между частями. Случается, что в подобного рода двухчастностях вторая часть возвращает текст первой при новой музыке, что создает нарек на «текстовый рефрен» («Все они таковы», № 25 — Рондо Фьордиллджи).

Вернемся к характеристике отдельных особенностей формы. Грация и живость, свойственные большинству произведений Моцарта, не уничтожаются даже сильно выраженной склонностью композитора к закрепляющим повторениям отдельных частей и построений, к многозвеньевым дополнениям (а также расширениям, для оправдания которых Моцарт, как мы уже знаем, не скупится на прерванные каденции — одни из характернейших признаков его гармонического и синтаксического стиля). Даже очень скромные по масштабам темы подчас увенчиваются цепью дополнений. Так, в скрипичном концерте D-dur № 2 довольно простенькая восьмитактная тема 1-го эпизода получает три дополнения. Иногда повторяемое дополнение приобретает черты рефрена второго порядка. Чем же объяснить такую наклонность — только ли желанием подтвердить завершенность? Вряд ли; вероятно, Моцарт истолковывал, по крайней мере, многие из них как действительное «дополнение» музыкальной мысли в более глубоком смысле, даже — как концентрацию ее выражения (здесь мы выходим за пределы быстрых рондо). В Adagio сонаты c-moll после 1-го эпизода можно увидеть образец одного из замечательных по выразительности моцартовских дополнений — «сгустков экспрессии»¹⁹:



Но есть и еще одна важная функция дополнений: под покровом утверждений в верности основной ладотональности могут скрываться намерения прямо противоположного характера — «измена» ей. И чем упорнее утверждается тоника — сперва в более крупных, затем в меньших построениях, — и чем сильнее «перенасыщенность» темы дополнениями, тем сильнее «сопротивление» слушателя, тем сильнее он ощущает потребность в прорыве этой неизменности, то есть — модуляции²⁰. Перерастание дополнений (так же, как вторых предложений главных партий и иногда мест-

¹⁹ Недаром композитор внес в дополнение элемент сонатности, вернувшись к нему (транспонированному в главную тональность) в коде.

²⁰ Тем более, что дополнения часто утверждают не только основную часть, но благодаря буквальным повторениям — и самих себя.

ных реприз) в связки, связующие партии — одна из примечательных особенностей классического стиля, придающая течению музыки особую связность, логичность, а вместе с тем и эффектность поворота в развитии. Моцарт шире Гайдна пользуется методом функционального перерастания устойчивых моментов в неустойчивые, перехода от утверждения к отрицанию, который очень скажется в сонатных экспозициях.

Обращаясь к форме в целом, следует признать, что быстрые рондо у Моцарта интересны главным образом тогда, когда в той или иной степени вбирают в себя сонатные элементы. Инструментальную музыку активного движения, отличающуюся содержательностью тем и значительностью масштабов, Моцарт уже трактует преимущественно как музыку сонатную. Несонатные быстрые рондо уступают сонатным по качеству тематического материала, по глубине развития.

Прежде чем перейти к рассмотрению рондо медленного и умеренного движения, бросим взгляд на соотношение рефрена и эпизодов по степени их контрастности и, в связи с этим, на общий образный диапазон. Коснемся также некоторых особых видов рондо.

Довольно многие рондо Моцарта оставляют впечатление небольшой контрастности между рефреном и эпизодами. Такие рондо уступают гайдновским в контрастности. В подобных случаях Моцарт больше придерживается образного единства, больше полагается на различие оттенков. Видимо, это объясняется отсутствием той тесной, непосредственной связи со сложной трехчастной формой и двойными варьациями, которая и сообщала большую контрастность гайдновским формам.

Но было бы ошибкой делать отсюда общие выводы о моцартовском рондо, касающиеся уровня контрастов и, в конечном счете, образного диапазона. Он не только не уже гайдновского, но, напротив, гораздо шире. Об этом свидетельствуют разобранные нами образцы, равно как и некоторые другие. В финале скрипичной сонаты е-мол (К. 304) рефрен написан в *Tempo di Minuetto*, а 2-й эпизод, по материалу и характеру совсем самостоятельный, напоминает хоровую песню; его первые четыре такта — совершенно «шубертовские»²¹.



²¹ По Эйштейну, «вспыхивающее на мгновение блаженство» (Эйштейн А. Цит. соч., с. 247).

В другой скрипичной сонате — Es-dur (K. 380) на фоне легкости и певучей танцевальности рефрена также выделяется 2-й эпизод, минорный, вполне оправдывающий ремарку Euforgico; его мелодия — характерный образец троекратного последовательного наступательного развития с энергичным же торможением при «перемене в четвертый раз»²².

Способствует контрастности и такое построение эпизодов, когда внутри какого-либо из них дается не одна тема, а две и более того. Мы уже наблюдали в Страсбургском концерте «соединенные несоединимого»; о резких противопоставлениях внутри центрального эпизода в концерте A-dur также была речь. А в скрипичном концерте № 2 D-dur 2-й эпизод демонстрирует даже четыре материала, притом в трех различных субдоминантовых ладотональностях; значителен и омрачающий образный контраст. Подчеркнем это последнее обстоятельство, ибо суть дела заключается не только в силе контраста как таковой, но и в его типе, содержании: изящно-галантное и грубоватое, спокойное и драматизированное. В этом отношении едва ли не первое место принадлежит финалу фортепианного концерта c-moll (K. 491). По А. Эйхштейну, концерт этот — «ищущее и великолепное произведение», которым восхищался Бетховен²³. Что же касается финала, то «это революционный, зловеще быстрый марш»²⁴.

В такой характеристике есть некоторое преувеличение, оно не столь уж велико, если воспринять финал как часть целого, то есть всего цикла. Действительно, первая часть концерта несколько не уступает самым возвышенным произведениям эпохи барокко в драматизме и величии, но превосходит их действительностью, энергией, динамикой, в сравнении с которыми произведения барокко могут показаться несколько застылыми. Отблеск первой части для слушателя, воспринимающего цикл целиком, несомненно ошутим в финале; поэтому, анализируя его, мы не вправе отвлечься от «последствия» первой части.

По форме финал следует гайдновской традиции «вариаций с эпизодом», согласно Эйхштейну — «с отклонениями в сферу кротости и небесного покоя и возвращением к неизбежности в заключении»²⁵. Контрастность рефрена («темы вариаций») и эпизодов возрастает по мере того, как рефрен постепенно трансформируется от сдержанного выражения скорби ко все большей мужественности²⁶. Замечательна кода финала, где рефрен, принимая новый размер ($\frac{4}{8}$ вместо $\frac{2}{2}$) и быстрый темп, мчится подобно льющейся

²² Пример см.: Учебник, ч. I, № 138.

²³ Эйхштейн А. Моцарт, с. 297.

²⁴ Там же. Разрядка моя. — В. Ц.

²⁵ Там же, с. 297.

²⁶ Относительным и трудно объяснимым недостатком финала является меньшая яркость 2-го эпизода (красивого, но несколько «нейтрального» по характеру) в сравнении с предшествующим 1-м эпизодом, полным привлекательности и ласки. Недочет этот не вполне искупается даже просветляющим ладовым контрастом (C-dur).

струе²⁷. Это — типично кодовый рефрен. Добавим, что финал (как и первая часть) — своего рода энциклопедия моцартовского хроматизма, применение коего прямо вытекает из драматического в содержании финала.

Встречаются в рондо Моцарта и отдельные драматически контрастирующие моменты, не определяющие (в отличие от концерта с-мол) облик целого, однако очень рельефные и выразительные. Таков 2-й эпизод Романса из фортепианного концерта d-moll — бурный, почти «театральный», своим характером импрессионности напоминающий взволнованные эпизоды фантазий Моцарта и очень смелый в гармоническом отношении²⁸. Тут можно действительно услышать «демонизм».

Является ли случайностью, что наиболее сильные контрасты рефрена и эпизодов обнаруживаются в произведениях дуэтного и концертного жанров? Вряд ли, диалогичность таких произведений прямо или косвенно способствует подобным противопоставлениям. Сравнивая драматические и, шире, остроконтрастные моменты в рондо Ф. Э. Баха, можно прийти к заключению, что эти последние, хотя бы и созданные вполне искренне, все-таки кажутся надуманными, внешними к преувеличенными, рондо Моцарта же никогда не вызывают сомнений в их органичности.

Наметившееся у предшественников Моцарта возрастание контрастности от предыдущих эпизодов к последующим, становится у него почти законом. Отсюда вытекает более плавный, связный переход к 1-му эпизоду («наклонение к сонатности», по В. В. Протополову) и большая отчужденность 2-го эпизода. В музыкальных формах (особенно XIX века) важную роль играет противоположный принцип «от расчлененности к слитности». На данном же историческом этапе, по крайней мере в форме рондо, мы видим нечто обратное; оправдание заключается в том, что контраст дол-

²⁷ Вероятно, под этим влиянием создана coda бетховенского концерта, тоже c-moll. Отметим тут же предвосхищение побочной темы из финала Аллассонаты, поразительное по близости:



²⁴ Благодаря действию кеаккордовых звуков возникают обороты остро-романтического типа, подобные «теме пустыни» из «Антара» Римского-Корсакова — минорные трезвучия в отношении большой терции (fis—d, e—c). Кроме того, здесь создан интереснейший усложненный вид знакомого уже нам фригидио-романтического ряда, чрезвычайно выразительный (см. пример 43).

кен противостоять настойчивой повторности, откуда и вытекает его растущая эмансипация²⁹.

Отметим теперь некоторые особые разновидности рондо. Напомним те, о которых уже упоминалось по другим поводам. Таковы «вариации с эпизодами» в концерте с-молл, уподобление всей формы гигантской трехчастности в скрипичном концерте А-дур, возникновение рефренов второго порядка из повторяющихся дополнений.

Как особую разновидность следует рассматривать и «трехчастную форму с припевом» в *Rondo alla turca*; смысл лапидарного рефрена, очевидно, заключается в том, что именно он наиболее отчетливо выявляет черты «янычарской музыки» с «турецким ба-рабаном».

Вообще же перечислить все варианты, все отклонения от простейшей нормы не представляется возможным. Моцарт создает самые разнообразные схемы, индивидуализируя применяемый им общий принцип.

Необычные варианты встречаются в вокальной музыке. Приблизженне к типу «четного рондо» можно видеть в опере «Милосердие Тита». Один из примеров — № 19, Рондо Сестия (*Allegro*). Первый рефрен отсутствует, но свободно создаваемые начальные части (термин «эпизоды» к ним мало подходит) приводят к разрывам, трижды проводимым рефренными частям. Близок по построению другой фрагмент той же оперы — № 23, ария Вителлини, — и здесь исходные части трижды ведут к рефренам («*Chi ve desisi*»); форма в общем весьма свободна; это можно было позволить себе именно в оперном жанре.

Оригинально построена знаменитая ария Фигаро «Мальчик резвый». Военный марш из 2-го эпизода возникает вторично в качестве коды, и, таким образом, центр тяжести смещается от первой темы к маршу. Можно поэтому говорить о переходящем рефрене — явлении, с которым изредка встречаемся в более поздние эпохи. В данном случае преобразование формы прямо вытекает из смысла арии, которая рисует будущую карьеру, ожидающую Керубино-офицера.

Остановимся теперь на рондо лирического содержания или, шире, медленных рондо. Что влекло Моцарта к этой сфере? Несомненно, многое. Меньшая — в сравнении с Гайдном — роль танцевально-игрового рондо у Моцарта безусловно связана с иным эмоциональным обликом творчества, с возросшей ролью лирики, личного начала. Неторопливое развертывание, искусство текучести, возможность достаточно длительно и не однообразно (время от времени отклоняясь в сторону от основного настроения и возвращаясь к нему) пребывать в состоянии мечтательности, размышлений — все это демонстрирует Моцарт. Надо полагать, что и некоторые конструктивные особенности рондо сыграли здесь

²⁹ Можно видеть здесь одно из проявлений «закона обратимости антиitez», о котором шла речь в предыдущих частях учебника.

свою роль: «спокойствие формы», размеренность смел, уравновешенность пропорций.

Существует два вида такого рондо. В одном из них сохранена контрастность частей (рефрен и эпизоды в своем взаимном отношении). Идеальным образцом можно считать фортепианное рондо а-мол; ему будет посвящен специальный анализ в приложении. Другой же вид строится на развитии из единой предпосылки; о нем будет сказано позднее.

Первым нашим примером послужит *Adagio* из фортепианной сонаты с-мол. Характер музыки колеблется между нежной ласковостью, хрупкой филигранностью³⁰ и глубокой серьезностью со всплесками патетических вершин во 2-м эпизоде, начало которого поразительно превосходит начало *Andante* Патетической сонаты Бетховена³¹:

52а *Adagio*



В большой коде виртуозная патетика удивительным образом мирится с грацией миниатюрных, украшенных мелизмами интонаций; среди них — многие названные на с. 84—85. Богато представлено варьирование, где орнаментальность и подвижность не лишают мелодию певучести (это в высшей степени характерно для Моцарта и отмечалось при анализе его мелодики).

Кратко сошлемся на некоторые другие образцы. В упоминавшемся Романсе из концерта d-мол интересна жанровость частей. Спокойная безыязнность рефрена напоминает о песне, тогда как колорированная мелодика 1-го эпизода скорее позволяет при-

³⁰ См. особенно третью четверть во втором предложении рефрена и начало 1-го эпизода (пример 52 а).

³¹ Как бывает обычно в случаях неосознанных заимствований, в памяти композитора сохранилась та же тональность — Аз-дур. Отметим ложную репризу этой музыки в Ges-dur.

вести аналогию с аржой, а взволнованность, смятенность музыки 2-го эпизода типично фантазийна. «Прощального» характера дополнение к рефрену, возвращаясь после 1-го эпизода и последнего рефрена, образует рефрен второго порядка, который еще более углубляет лиризм Романса.

Особое место занимает Recordate из моцартовского Реквиема. Отнести его полностью к разряду лирических рондо нельзя в силу строгости экспрессии, подчеркнуто выдержанной размерности движений, дисциплинирующей полифоничности (особенно в оркестровой партии). Но столь же несомненно, что лирическое начало, то в большей, то в меньшей мере, представлено — только не в личном плане, а в возвышенно-объективированном. Оно трижды дает о себе знать во второй теме рефрена, а более всего во 2-м эпизоде, достигая максимума во второй его половине («Qui Mariam absolvisti»). Пример Recordate очень важен в принципиальном отношении, ибо он указывает на возможность воплощать образы величия, высокой настроенности духа в рамках формы рондо²².

В качестве образца второго вида лирических рондо назовем замечательное произведение (точнее — часть цикла), завершенное Моцартом 3 марта 1791 года, то есть за девять месяцев до кончины, — Andante As-dur, среднюю часть из фантазии f-moll для механического органа (K. 608)²³. По своей необыкновенной красоте, по изысканной и в то же время глубокой мелодической выразительности оно знает мало равных даже среди лучших произведений Моцарта.

В отличие от произведений первого вида, здесь демонстрируется искусство разворачивания формы без контрастных сопоставлений: на первом, экспозиционном этапе — путем плавного перетекания темы-периода в середину, середины — в предикт и репризу, а следующих, развивающих этапах — посредством богатого экспрессивного варьирования:

53a Andante



²² По словам Т. Н. Ливановой, «тонкий полифонический рисунок прорезается лириками настоящего Lamento в самом благородном архаичном стиле [...]. Это удивление просветленных благостных чувств с лирической теплотой и мягкостью очень характерно для Реквиема» (Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года, ч. 2, с. 538—539).

Разбор формы Recordate см. в кн.: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970, с. 126.

²³ Фантазия имеет подзаголовок «Ein Orgelstück für eine Uhr». Высоко ценит ее Бетховен, самодельно изготовивший для себя копию произведения.

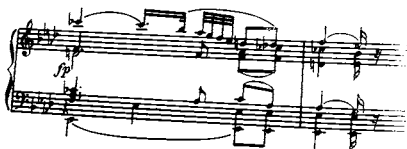


536 Середина



предидит к репризе

538



Прекрасной мелодии помогает «поющая гармония» (напомним о сказанном на с. 87), комментирующая в начальном изложении почти каждый звук; ее нельзя назвать хоральной благодаря ме-

лодизму средних голосов. За нежностью и задумчивостью музыки угадывается скрытая тоскливость³⁴. Второе предложение, перенесенное октавой выше, звучит светлее и прозрачнее³⁵. Середина шенно та же по духу; налицо не монотематизм, но моноэкспрессивность.

В дальнейшем тема и середина с предиктом несколько раз возвращаются, а всякий раз с новым варьированием. Образуется продленная вариационная трехчастность, а точнее — тройная трехчастная форма $ABA_1B_1A_2B_2A_3$ с общим тематическим единством и текучестью. В этом произведении Моцарт превосходит рондо-образные формы романтиков, в особенности — Листа.

Достоинства *Andante* *As-dur* напоминают нам о том, что гений Моцарта проявлял себя с большой силой не только в крупных произведениях, но только в самых «высоких жанрах», но и в любых других условиях. Фантазию *f-moll*, как указывает Г. Чичерин, «еще Ноль справедливо отмечал, как глубоко фаустовскую, как музыку будущего»³⁶.

Подводя итоги изучению рондо Моцарта, можно прежде всего сказать следующее. Моцарт, наряду с Гайдном и вслед за ним, настолько усовершенствовал, обогатил форму рондо, что мы вправе дать некоторые обобщения, частички отсылающиеся к классическому рондо вообще, еще до знакомства с бетховенским эталом.

Жанровые связи тем с песней, романсом, арией, медленным или быстрым танцем, игрой продолжают ощущаться. У Моцарта они носят более обобщенный, опосредованный и свободно преобразующий характер, нежели у Гайдна. Образный круг продолжает постепенно расширяться. В рондо Моцарта мы обнаруживаем наряду с галантно-изящным также народно-бытовое, в них есть и сияющее подобно небесному светилу, и мрачное, почти как грозные тучи³⁷.

Отсюда вытекают возросшие возможности в образно-жанровом взаимоотношении частей. На одном полюсе находятся произведения, близкие тематическому единству, тогда как на другом наблюдается контрастность, иногда, как кажется, же знающая пределов, но не искупаемая логикой целого. В общем же контрастность

³⁴ Она особенно ощутима в предикте с его колебаниями минора и гармонического мажора, с его изысканно-диссонансирующими на органном пункте доминантами гармониями (см. пример 13 в).

³⁵ Заметим, что вторая октава — излюбленная октава Моцартовой мелодики. тогда как особенно типичная октава бетховенской мелодии — первая.

³⁶ Чичерин Г. Цит. соч., с. 67.

³⁷ Справедливо будет признать, что отдельные «прозрения» в область, близкую драматичности, имелись и у Гайдна (напоминаем анализ *Andante f-moll*, с. 80).

рефрена и эпизодов, а также эпизодов между собой возрастает. Это особенно очевидно при сравнении с произведениями клавесинистов, известного родства с которыми — при всех оговорках — отрицать нельзя²⁸.

То же сравнение приводит к выводу: заметна тенденция к уменьшению числа частей при их укрупнении, внутренним росте. Наметившаяся уже у Гайдна, эта направленность получает дальнейшее высокохудожественное развитие. При меньшем количестве частей возрастает их связность, а в конечном счете — цельность произведений. Это достигается как интонационным родством тем, так и большим вниманием к связующим, переходным частям²⁹ и предиктам. Тематическая эмансипация эпизодов и в то же время растущая их связность суть две стороны прогресса в развитии рондо.

Это развитие дает о себе знать в довольно многочисленных проявлениях, которые касаются как рефрена, так и эпизодов. В рефренах следует прежде всего указать на очень большую роль их варьирования. Это имело место уже у Гайдна, но Моцарт превосходит его тонкостью, изощренностью и, в конечном счете, экспрессивным, обогащающим характером интонационных видоизменений. Интенсивность варьирования стала возможной именно из-за большого контраста между рефреном и эпизодами — напоминим, что клавесинисты были весьма осторожны в варьировании рефрена не только из-за связи с неизменяемым припевом народных песен, танцев, хороводов, не только ввиду менее выраженных тенденций к сквозному развитию, но и вследствие очень большой близости куплетов рефрену, что делало бы варьирование рискованным, опасным для различимости функций в форме. Здесь же такая опасность не существует. В развитии формы участвуют сверхнормативные, «избыточные» рефрены, вспомогательные рефрены (на почве повторяемых дополнений), мы встретились даже с переходящим рефреном.

Новое видим мы и в эпизодах. Они, как и рефрен, бывают сверхнормативны. Структура некоторых эпизодов поражает своей сложностью. Закономерности формы углубляются благодаря функциональной дифференциации эпизодов, возрастающей значимости последующих (в сравнении с предыдущими).

Увеличивается роль кода. Иногда создаются обновленные кодовые варианты рефрена. Появляются признаки синтетичности, делаются попытки подведения общего итога в произведении. И здесь стимулом служит возросший контраст: произведение политематическое в большей степени нуждается в специальной объединяющей части, нежели произведение монотематическое, внутри себя целостное уже в силу тематического единства. В эмбриональном виде дает обобщение кода рондо *Alla turca*: непосредственно вы-

²⁸ Имеются в виду однотемность или моноритмичность, ограничившие круг возможного во многих пьесах клавесинистов.

²⁹ Иногда такую роль играют каденцы в *place*е, вставляемые между частями (см. финал скрипичного концерта № 2).

текая из рефрена, она в то же время группеттными узорами мелодии напоминает об эпизодах. С кодой, осуществляющей синтез в совершенстве, мы ознакомимся, анализируя рондо a-moll.

Достижения Моцарта в области неспяного рондо могли бы показаться скромными, если рассматривать их на фоне всего огромного, что было им сделано в крупных жанрах — опере, симфонии, камерных ансамблях. Но справедливая оценка требует, во-первых, сравнения с домоцартовскими рондо (что мы и пытались сделать) и, во-вторых, учета всех названных выше нововведений. И, наконец, нельзя не отдать должного чисто художественному, столь высокому уровню музыки Моцартовых рондо, уровню, достигнутому на основе выразительных средств, в первую очередь — мелодии и гармонии (о некоторых из них говорилось выше). Принимая все это во внимание, мы вправе высоко оценить вклад Моцарта и рассматривать его как непосредственный подступ к следующему — бетховенскому этапу.

Глава VI

РОНДО ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ БЕТХОВЕН

Стилистические связи. Эволюция стиля. Ко временам Бетховена очертания классического рондо уже сложились, отчасти усилены Гайдна, в еще большей мере — Моцарта. Сложились и основные типы содержания. Поэтому нас не должен удивлять тот факт, что Бетховен не произвел какой-либо коренной реформы, опираясь на доставшееся ему наследие. Тем не менее он внес много ценного, в чем нам предстоит убедиться.

Сравнивая Бетховена с его непосредственными предшественниками, можно сказать следующее. С Гайдном его сближает «земной» характер произведений раннего и среднего периода, черты народности (более опосредованные), жизнерадостность, сочный юмор. С Моцартом его роднит эмоциональное богатство, большая роль лиризма в медленных рондо, высокое искусство варьирования. Вместе с тем мы вправе сказать, что Бетховен энергичнее Моцарта и глубже Гайдна. Было бы несправедливо умолчать и о влиянии Ф. Э. Баха. В более общем виде можно было бы говорить о влиянии старинного рондо, но, как нам представляется, в виде, прошедшем через горнило баховских экспериментов.

Естественно, что в ранний период Бетховен писал довольно неприязнительные пьесы. Примером этого рода может служить рондо для скрипки и фортепиано G-dur (1972). Мелодия рефрена — несмотря на темп Allegro — певуча, наивно-мила, игривостью и прозрачностью склада напоминает стиль Моцарта, а простодушием — Гайдна:



Тем не менее и в этом, самом простом образце уже проявляются такие ставшие характерными для Бетховена черты, как переработанная функция (дополнение — связка — предикт) и принцип превосходства второго эпизода над первым.

В *Adagio cantabile* из трио оп. 1 № 1 еще не много специфически бетховенского, но к 1795 году, когда были созданы первые помеченные опусом фортепианные сонаты, степень зрелости была уже значительна. Об этом свидетельствуют медленные части сонат № 2, 3 и — несколько позже — № 8. Рондо выступает здесь не в своем классическом типе, но в интересных отклонениях от него (№ 2, 3) или в «неоднозначном» варианте (№ 8)¹. А в финале сонаты № 10 мы видим классическую форму уже вполне сложившейся.

Мелодика Бетховена 90-х годов находится в расцвете сил. Она сочна, полнокровна. Но и там, где тон ее иной, более интимный, она содержит нечто необычайно характерное для бетховенского стиля².

Эволюцию рондо у Бетховена нельзя представлять себе в виде прямой восходящей линии. С одной стороны, довольно рано возникали оригинально выполненные образцы, а с другой — время от времени продолжали появляться такие реминисценции прошлого, как менуэтная тема сонаты № 22 или финал сонаты № 25 (1809!). Учтем также, что движение вперед больше и резче сказывалось в сонатной форме, нежели в рондо. Это неудивительно, поскольку оно стимулировалось, в первую очередь, развитием драматического начала, где дорога прямо вела к сонатности. И тем не менее общий прогресс в области рондо совершенно очевиден — в ранний период не могли быть осуществлены такие грандиозные — по содержанию, а не только по масштабам — создания, как финал «Авроры», а в сфере рондообразности — *Adagio* 9-й симфонии.

Жанровые типы. Круг образов. Соотношения рефрена и эпизодов. Наименование *Rondo* Бетховен далеко не всегда присваивал произведениям, в которых — по нашим современным поняти-

¹ В те же годы создан и оригинальный гибрид рондо и рондо-сонаты (финал сонаты № 7).

² Не случайно одна из работ, посвященных Бетховену, открывается нотным эпиграфом, где воспроизводятся начальные такты 1-го эпизода из *Adagio* Патетической сонаты (Пшибышевский Б. Бетховен. М., 1932, с. 5).

ям — наличествует эта форма. Он несомненно сообразовался с основным признаком рондо — «чередование различного с менным» — и трактовал его достаточно свободно. Как показывает обзор его рондо, Бетховен считался не только с порядком частей, с ее жанровым обликом. Поэтому он чаще всего наделял личными нюансами и с различным удельным весом того, другого (или третьего начала). Сказанным объясняется сравнительная редкость именовании в произведениях (или частях) медленных, особенно — лирических.

Можно указать случаи, когда Бетховен одинаково охотно давал тождественное название и собственно рондо и рондо-сонате. Таков ор. 51, где объединены эти два различных типа формы. Все же рондо-сонатная форма чаще озаглавливалась, чем простое рондо. Здесь можно предположить две причины. Во-первых, рондо-сонатные фикалы с большей определенностью выявляли такие коренные жанровые черты, как живая, нередко сюрреалистичная оттенка моторика. И во-вторых, рондо-соната была формой новой для своего времени, притом — своего рода антиподом французского рондо; поэтому вполне возможно, что Бетховен (как и другие венские классики) желал противопоставить «старому» Rondeau современную форму Rondo.

Не все бетховенские рондо могут быть расценены как произведения безусловно значительные, и мы этого уже касались. Помимо ссылок на ранний период и на «реминисценции» следует учесть и другие соображения — как общую предрасположенность рондо к более или менее легким «сюжетам», так и практическое предназначение ряда пьес к репертуару светско-развлекательной музыки¹. Сказанное относится в большей мере к отдельно изданным пьесам; в смысле глубины они заметно уступают рондо, входящим в циклы. Эти последние несут на себе отпечаток общей значительности, глубины, которые присущи данному комплексу частей. Замыслы более высокого порядка могли быть осуществлены в рамках рондо или хотя бы форм рондообразных (в этом нам предстоит убедиться), но все же соперничать в этом отношении бетховенскому рондо с бетховенской сонатностью было трудно.

Не переоценивая роли «рядовых» рондо, мы вправе, однако, считать их одним из закономерных проявлений «второй стороны» в творчестве Бетховена — не героико-драматической, а той, которая связана с его жизнелюбием, способностью наслаждаться природой («пасторальностью»), склонностью к шутке, юмору.

Попробуем теперь осветить в более широком плане образную сферу бетховенских рондо. Сразу оговоримся — здесь не должна иметь место какая-либо жесткая классификация. В той или иной мере предлагаемые характеристики могут содержать элемент

¹ Бетховену, как явствует из его писем, неоднократно приходилось писать пьесы «облегченного» характера по причинам житейского порядка.

условности или предположительности. Кроме того, они далеко не всегда могут быть однозначны, поскольку в данном объекте не редко сплетены различные стороны, а потому допустим и различный подход к ним. Оговорки эти могли бы быть сделаны и в отношении Гайдна, Моцарта, но особенная глубина и широта бетховенского творчества делают их наиболее актуальными именно теперь.

Начнем с самого обычного для рондо — живой моторики. Она, конечно, наличествует, и как чистый ее образец можно назвать *Vivace* из 25-й фортепианной сонаты⁴. Но таких «беспримесных» образцов у Бетховена немного и, во всяком случае, меньше, чем у Моцарта. В большинстве же случаев моторика растворяется в народной танцевальности, в комизме, обогащается значительным динамизмом, дает о себе знать в отдельных эпизодах, уходит в область рондо-сонаты.

Наиболее значительным и интересным в данной области следует считать финал сонаты № 10, названный Скерцо. Бетховен не присвоил ему наименования Рондо, очевидно, из-за жанровой определенности музыки. Тем самым оказалась установлена связь жанра (скерцо), положения в цикле (финал) и формы (рондо). Как мы в дальнейшем увидим, для названия, избранного автором, дают основания и особенности формы, отвечающие типу скерцо с певучим трио.

Скерцозная окраска моторики отчетливо выражена гемимольной метрической перекрестностью в теме рефрена (сравнить с началом скерцо из 4-й симфонии). «Мелкие шажки» эти, по мнению Ю. Кремлева, свидетельствуют об кронической трактовке приемов «галантного стиля»⁵. Движение вопреки такту подхвачено и в дальнейшем — в середине рефрена, в связующих частях, в коде; не довольствуясь гемимольностью (то есть спором между двудольностью мотива и трехдольностью метра), Бетховен также смещает мотивы «вправо» — на одну долю против тактовой черты (см. середину рефрена и аналогичные ей моменты). Благодаря такой своеобразной синкопичности, скерцозность проникает почти во все уголки рондо. Но эта настойчивая разработка единого принципа свидетельствует и об укреплении связей в форме целого.

Как указывает В. В. Протопопов, самые быстрые темы (*Presto* или *Prestissimo*) отсутствуют в бетховенских финальных рондо и рондо-сонатах⁶. Видимо, эта особенность говорит об умеренной степени динамизма в рамках рондо, а с другой стороны, о значительной связи этой формы с песенным, шире — лирическим началом. Его проявления мы сейчас и рассмотрим.

Бетховен сравнительно рано обратился к типу возвышенной лирики. К 1798 году был создан великолепный «лирический триптих» — *Largo appassionato* из сонаты № 2, *Adagio* сонат № 3 и 8. Все они не относятся к рондо как традиционному жанру. Первые два из них к тому же отступают от норм, а третий может вызывать сомнения, связанные с соперничеством сложной трехчастной фор-

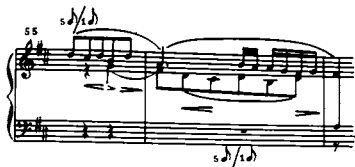
⁴ Поскольку на сонаты для фортепиано придется сослаться часто, мы в дальнейшем будем именовать их номером без указания на инструмент.

⁵ См.: Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1953, с. 87.

⁶ Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 128.

мы и рондо⁷. Но значение этих образцов двойко. Оно определяется, с одной стороны, тем, что доступный рондо содержательный рондо позволяет композитору с особой настойчивостью вложить в сознание слушателя главную мысль — вдохновенную, глубокую, — равно как и обновлять ее изложение.

Largo appassionato имеет своеобразные особенности. Одна из них — характер 2-го эпизода. Уже с момента его вступления ощущается «начало конца». Он сперва излагается как дополнение к главной теме. Кодовый оттенок подтверждается ямбической длинно-затактовой стопой, типичной для многих заключительных частей:



Внезапное и мощное, но краткое *Minore* с продолжением в *B-dur* — ложная реприза; она ассоциируется с неожиданными кодовыми нарушениями, которые меняют основную динамику либо в ту, либо в другую сторону и подлежат преодолению (это станет одной из характерных черт бетховенской кодовой драматургии); в данном случае нарушение кульминационно. Оно переходит в предикт к последнему, типично кодовому рефрену. В целом 2-й эпизод может рассматриваться и как начало коды в широком смысле. Значительность и многосоставность всей этой части отвечают глубине замысла *Largo*. Сама широко развернутая «прощальность» (30 тактов при 48 тактах всех остальных частей, вместе взятых) тоже может рассматриваться как содержательный фактор; здесь действует выразительность пропорций.

Мажорность этого рондо особая, не свидетельствующая о безмятежности, а родственная трагическому мажору похоронного марша из оратории Генделя «Самсон». А подчеркнуто-размеренное движение басов, отсчитывающих долю за долей, заставляет вспомнить величаво-драматические произведения стиля барокко.

⁷ Однако оснований для причисления формы к рондо значительно больше: паузы между частями примерно равны по глубине, признаков особой сплоченности первых трех частей нет; кроме того, 2-й эпизод (якобы — трио) почти не превышает по величине 1-й. В пользу рондо говорят и типичное для многих его образцов сокращение второго — прощающего — рефрена до однократности.

Главная тема Adagio сонаты № 3 лишь немногим уступает предыдущей в смысле возвышенности, многозначительности. Но за внешним спокойствием и сосредоточенностью кроется нечто иное — оно сказывается в полном избегании тонических окончаний (вплоть до окончания периодов). Возникающая отсюда сдержанная, но неуклонная «вопросительность» усилена в третьей четверти второго предложения; тут на основе дробления по полутактам возникает активизирующее (и затем вторично воспроизведенное) «ладотональное сопоставление с результатом» — H-dur — A-dur — E-dur, то есть D—S—T:



Но гораздо более открыто нарушается покой двумя «вспышками» динамики, крайне резко прерывающими плавное развитие (внезапные *ff* в конце второго проведения и внутри третьего). Нечто аналогичное видели мы в предыдущем образце (Minore). Это — чисто бетховенский штрих, предсказывающий «взрывы» в главных темах Аппассионаты и 5-й симфонии. Подпочвенная напряженность, до времени скрытая за видимостью спокойного раздумья или заторможенности, как мы видим, проявляет себя не только в сонатной форме.

Иной аспект лирики раскрывается в музыке минорных эпизодов, близкой интонациям *Lacrimosa* из моцартовского Реквиема⁶. О большой диспропорции в их протяженности будет сказано далее.

14 годами позднее 3-й сонаты был создан 10-й квартет op. 74, и в нем — проникновенное, поражающее своей нежностью Adagio пол трогора. Воздействует оно и богатством фактуры, мелодической насыщенностью отдельных партий, а также широко развитым фигурированием; наиболее ярко оно проявляет себя при вариационных повторениях рефрена. Возможно, что Бетховен особенно позаботился о фактурной стороне, учитывая бесконтрастность музыки, протекающей в одном настроении — глубоко лиричном и полном медитации. Черты эти, характерные для позднего периода творчества, начинают проявляться и в преддверии его. Такая мо-

⁶ «На гребнях мелодических фигураций [...] выделяются диссонансирующие побочные тоны, звучащие упорно и мучительно» (Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена, с. 43).

поэмоциональность напоминает о старинной музыке, где части цикла бывали выдержаны в пределах единого аффекта⁹.

Грандиозный пример возвышенной лирики, воплощенной в рондообразном плане, — *Adagio molto cantabile* из 9-й симфонии. Необычайно большие масштабы, предвещающие Брукнера, вижнвания, в которое погружен человек, не могущий расстаться с охватившим его «бесконечно» длящимся состоянием.

Adagio часто рассматривают как двойные вариации, против чего возразить нельзя. Но расположены они по типу двойной трехчастности, то есть рондообразной формы¹⁰ «гибридного» характера. Можно назвать форму и знакомым нам термином «вариации с эпизодами». Каждая из сторон формы вносит свой вклад. Рондо представляет по преимуществу конструктивную сторону, а вариации первой темы — процессуальную. Мало того, каждая из них содержательна: рондо позволяет путем возврата широко раскинувшихся частей долго длить единое — в своей основе — настроение, чередуя две его близкие, но не тождественные стороны. Вариации же утончают и все более углубляют эмоцию, предохраняют от навязчивости, от впечатления длиннот.

Контраст двух тем отнюдь не резок, но по-своему значителен. «В страстной мольбе *adagio* (имеется в виду первая тема. — В. Ц.) душа, не выразив до конца своих желаний, утомленная этим усилением, погружается в полусон, в мечту, заменяющую людям счастье и любовь: [...]. Не нарушая *mezza voce adagio*, чувство (теперь речь идет о второй теме. — В. Ц.) приносит [...] более теплые оттенки звучания[...] и более „легкую поступь“»¹¹. Основное содержание заключено не в *andante* («призыв к счастью очень краток [...] сознание не успевает воспринять его»), а в *adagio*, которое кажется блаженным, безмятежно-счастливым. В действительности же оно не таково; как верно писал Р. Роллан, «призрачными окажутся все стремления и все надежды...»¹².

Главным обоснованием этой точки зрения является тот факт, что Бетховен последовательно уклоняется от вполне устойчивых заключений, предпочитая либо половинные, либо полные, но несовершенные каденции (напомним об аналогичном явлении в теме *Adagio* сонаты № 3). Систематически проводимый сквозь всю часть прием этот, по мнению Р. Роллана, «правдиво отражает не-

⁹ Анализ строения *Adagio* содержится в цит. работе В. В. Протопопова, с. 257—258.

¹⁰ В. Э. Ферман писал об этой части как о «построенной в форме рондо-вариации». Вторая тема (не варьируемая) сопоставляется с первой, «подобно эпизоду в рондо (А—В—А—В—А)» (см.: Ферман В. История новой западноевропейской музыки. М.—Л., 1940, с. 128). Перенос второй темы при втором ее проведении (из D-dur в менее близкую тональность G-dur) вполне отвечает одному из основных признаков двойной трехчастной формы — транспозиция эпизода, к тому же сопровождаемой тембровой переокраской.

¹¹ Роллан Р. Бетховен. — Собр. соч. Т. 12. М., 1957, с. 68.

¹² Там же, с. 67.

удовлетворенность ума и смятение чувств»¹³. Он обращает также внимание читателя на многочисленные интонации «тоскливых призывов», «безутешных эхо», «жалобных нот» (с. 79). В более крупном плане та же тенденция проявляется в незаконченности каждой из пяти крупных частей. Описанная здесь трактовка Adagio позволяет понять смысл тревожных фанфар, дважды прерывающих течение музыки, — они скрыто подготовлены.

Форма Adagio обладает еще двумя важными особенностями. До известного момента она довольствуется сменой обеих тем. Строить все целое на простом попеременном чередовании в пределах этой пары было бы уместно там, где замысел не отличается особой значительностью, глубиной. Здесь же картина совсем иная. И произведение переходит из «строгой» (хотя бы относительно) И произведение переходит из «строгой» (хотя бы относительно) зоны в свободную. Свидетельством этого является разрабочная часть (т. 83—98), данная после двух смен, перед заключительной, замыкающей рондообразную форму вариацией первой темы. Другая особенность формы — огромная кода, почти вдвое превышающая длительность первой темы. Ее обширность — явление того же порядка, что и другие признаки лирической экстенсивности.

Гармоническим богатством Adagio не отличается. Более того, современного музыканта и даже просвещенного слушателя может несколько разочаровать такое изобилие простейших оборотов (на них строится если не большая, то весьма значительная часть музыки Adagio), такое нелегко встретить даже в других произведениях Adagio я видеть в нем определенное семантическое значение — воплощение чистоты и простоты, быть может руссоистского сияния с природой; для этого создается наипростейшая основа, канва, по которой

¹³ Там же, с. 80. Р. Роллан резко критикует Г. Шенкера. Последний в своей работе о 9-й симфонии рассматривает «музыкальное произведение как чисто техническое сочетание форм, несколько не заботясь о чувстве». В то же время Роллан отдает дань его блестящему аналитическому мастерству, которое в конце концов — помимо воли Шенкера — приводит его к выводу о «тенденции к незавершенному заключению, характерному для всей этой части», так что «цель его (Бетховена. — В. Ц.) стремлений отдалается и ускользает». Тем самым и подтверждается точка зрения Роллана.

¹⁴ Это особенно заметно при сравнении с такими психологически (и, соответственно, гармонически) насыщенными темами, как Andante 5-й симфонии, Largo фортепианного концерта № 3, Larghetto скрипичного концерта. Вместе с тем заметим, что прямотонность оборотов I—V, V—I скрадывается и облагораживается предпочтением, какое оказывается тонической терции в обоих звуковых горизонтах — базовом (секстаккорды) или сопрановом (мелодическое положение терции);



вышиваются тщательно разработанные мелодико-фигуративные узоры¹⁵. О том, какое исключительное значение имела простейшая автентичность в этом Adagio, свидетельствует то, что она достигает максимума в обобщающей части — коде.

Анализом Adagio 9-й симфонии мы завершаем обзор рондо возвышенно-лирического содержания и более кратко коснемся других типов лирики. Не «философская», а полнокровно-земная или нежно-обаятельная, иногда связанная с легкой танцевальностью, она наличествует в ряде произведений. Наиболее интересным из них представляется Andante F-dur (1803—1804), первоначально предназначавшееся для сонаты «Аврора» как ее медленная часть: «восхитительное произведение искусства, нарисованное тончайшей кистью», по Р. Роллану¹⁶. Тот же автор, быть может несколько преувеличивая, считает, что троекратное вступление темы со все учащающейся фигурацией напоминает о «геронческих звучаниях Andante симфонии c-moll»¹⁷. Ремарка *grazioso* соответствует одной из сторон музыки — ей не чуждо изящество (в пределах, возможных для Бетховена)¹⁸, а во 2-м эпизоде — даже некоторое кокетство и «балетность». Вместе с тем мягкой мелодии рефрена присущ и речевой оттенок; этому способствует большое преобладание доминантово-вопрошающих окончаний мотивов (напомним о сонате № 3) над единственным тоническим и в особенности вопросо-ответная диалогичность в дополнении:

58



Но есть в этой пьесе и другая сторона — таинственная многозначительность эпизодов Des-dur *pp*, трижды проводимых (в коде — Ges-dur), доносящихся из тонального и громкостного далека («aus der Ferne»), призывные, но приглушенные фанфары с «золотыми ходами»; сопровождаая всякий раз рефрен, они вносят нечто гранничшее с фантастичностью. С ними гармонирует quasi-«сонор-

¹⁵ Особенко следует отметить замечательное по мелодическому богатству варьирование последнего (третьего) проведения темы Adagio. Тема проходит одновременно в двух планах — своего рода идеальная диминуция у скрипок (в среднем — по 24 звука в такте) покоится на мелодии, в своем подлинном виде звучащей у деревянных. Так сочетается «чарующее цветение» (Р. Роллан) и первоначальное протяженное звучание темы.

¹⁶ Rolland R. Beethovens Meisterjahre. Lpz. 1930, S. 128. Русский перевод (М., 1938) не вполне точен.

¹⁷ При этом Роллан ошибочно приписывает это явление «второй теме», тогда как оно происходит в первой теме. Оттенку героики более близка кода.

¹⁸ Мы имеем в виду, в частности, характерную для Бетховена (но мало согласующуюся с грацией) тяжеловесность фигураций в глубоком низком регистре.

ная» игра звучностями — эффекты динамических подъемов и спадов на неизменном мотиве и вообще многократные перебивки громкостей, регистров; сюда же относятся минорные предиктивные тени (f-moll, g-moll), предваряющие мажорный рефрен. Все это чисто бетховенские штрихи, выходящие за пределы грации и светлого лиризма. Онк возвышают Andante над «рядовыми» пьесами. Добавим, что об этом свидетельствует и огромная кода (половина длительности всей основной части), которая углубляет и расширяет образный круг в диапазоне от активной динамики до иставания¹⁹.

Другой, очень привлекательный пример — Adagio molto espressivo из скрипичной сонаты № 6. Характер рефрена — задушевный, светлый и мягкий. Тень (параллельный минор) и свет (основной D-dur) сменяют друг друга в I-м эпизоде; в обоих наклонениях мелодия очаровательна:



Реприза рефрена готовится (как это часто бывает у венских классиков и унаследовано от них Шопеном) на DD и D от параллели с красивым большетерцовым отношением трезвучий Fis-dur — D-dur. 2-й эпизод, чуждый лирике, не лишен неожиданной гротескности. Но зато нежная, совершенно моцартовская обаятельность с избытком возмещена не только последним рефреном, но и большой (по масштабам всей части) кодой, где даже отдельные интонации копируют излюбленное Моцартом изысканное последование I → I_a, I_a → II, а затем II → II_a, II_a → III.

Нам остается упомянуть о двух романсах для скрипки с оркестром. В романсе G-dur op. 40 преобладает спокойная певучесть. Интересен 2-й эпизод, написанный в параллельном миноре, в характере танца. В нем можно уловить отзвуки венгерской, а еще более — ориентальной музыки; правда, эта последняя ограничена теми пределами и средствами, какие имелись в моцартовском Alla turca (особенно его средней части fis-moll):

¹⁹ Пьеса настолько обширна, изобилует столькими тематическими, фактурными и тональными поворотами, что музыкант, который отнюдь не был гениальным исполнителем, не мог после однократного прослушивания в бетховенском исполнении запомнить ее наизусть. Поэтому известный рассказ об исполнении пьесы Рисом пора объявить чисто апокрифическим.



Безоблачна и сочна кантиленность в рефрене романса F-dur op. 50. Его уравновешенности противостоят виртуозно-орнаментальные эпизоды.

Обзор лирических рондо раскрывает, насколько значителен их удельный вес. Может показаться, что этот итог не вполне отвечает обычным представлениям об основах бетховенского творчества. Но, во-первых, мы были ограничены рамками одной определенной формы, которая обладает своими предпочтениями и не может дать полную картину всего наследия. И, во-вторых, не следует недооценивать роль лирической струны в музыке Бетховена; отражая вторую сторону его творчества, она давала о себе знать постоянно и разнообразно — от нежности (порой граничащей даже с сентиментальностью) до строгой мужественности.

Обращаясь к другим образно-жанровым категориям, остановимся прежде всего на тех, которые пронизаны духом народности. Их не так много, как можно было бы предполагать, — примеры этого рода рассеяны по другим жанрам, формам, отдельным темам²⁰. Однако принципиальное значение их велико. Дух народности веет в рондо, которые могли бы быть отнесены и к иным категориям; отсюда протягиваются нити, по меньшей мере, к трем: к пасторальности, танцу, юмору. Поэтому будем рассматривать их совместно. Народность сказывается в выборе жанров, в первую очередь — песенно-танцевальных. Они большей частью представлены характерным тематизмом, который отличается как незамысловатостью склада, так и определенной настроенностью (бодрая, веселая мажорность, танцевальная ритмичность, задор, шутливость).

Высшим достижением Бетховена в этой сфере следует считать финал сонаты op. 53 «Аврора»²¹. Ему будет посвящен в Аналитических очерках специальный подробный разбор, а потому мы здесь ограничимся некоторыми общими положениями.

Финал «Авроры» — грандиозное творение. Среди рондо, которые можно связывать с народным началом, он занимает такое же выдающееся, первенствующее место, как Adagio 9-й симфонии среди рондо лирических. Других образцов, равных по значению

²⁰ Достаточно сказать, что в фортепианных сонатах можно насчитать примерно три десятка тем, весьма определенных в данном отношении, несколько меньше их в симфониях.

²¹ Или, как ее еще называют «Вальдштейн-соната».

финалу «Авроры», Бетховен в рамках собственно рондо больше не оставил; но этот единственный с избытком заменяет потенциально возможные, пусть многочисленные образцы меньшего значения, показывая, чего смог достигнуть Бетховен в этой области. Исключая, чителен размах финала как по форме, так и по содержанию; лежащая в его основе простая форма осложнена, ибо этого потребовало богатство содержания. Не нарушая порядка основных частей, композитор пронизал музыку чертами сонатного, быть может даже симфонического развития благодаря большому удельному весу связующих частей, предиктов и, более того, введенному развитию вполне сонатного типа. Уникальным представляется другое явление — предвосхищение формы целого в структуре рефрена и, с другой стороны, резюмирование этой формы в структуре коды, а в совокупности — обрамленность основного, большого рондо двумя меньшими.

В образном отношении музыка обнаруживает широкий диапазон — от интимности *Allegretto moderato* до буйной праздничности *Prestissimo*. Опять-таки рефрен предвосхищает целое не только по заложенному в нем принципу построения, но и по направленности образного развития (сравнить первое и последнее проведение песенной темы внутри рефрена).

И — что для нас сейчас особенно важно — выявления народного начала не односторонне. Здесь и основной напев, который мог бы быть пастушьим наигрышем, и энергичный «мужской» пляс; игра с переключками, поочередными выступлениями, состязательностью; есть, наконец, моменты, которые могут ассоциироваться с представлением о каких-то активно-деятельных жизненных проявлениях, может быть даже о нелегкой физической работе. Это разнообразие еще более повышает ценность финала.

Рядом с финалом «Авроры» может быть поставлен — отнюдь не по значительности, но по явно народному характеру в гайдновском духе²² — финал скрипичной сонаты № 8 G-dur. Характер этот сказывается, прежде всего, в редком по оригинальности складе темы: она представляет своего рода «медаль», лицевая сторона которой — быстрый бег, танцевальное движение, а оборот — шутившая песенка, подобная русской частушке:



²² Сравнить, например, финал симфонии Гайдна № 88 (тоже G-dur).

Хотя основным началом является «тема движения», но континуирующая ей мелодия мало уступает по значению главной. Иногда развивается самостоятельно. Выступая же совместно, они народности ощущаются и в выдержанном, волыночного типа басы (немецкое *Dudelsack*). Тематизм находится в единстве с типом формы, которая также может быть названа народной: в сущности, это — вариационно-куплетная форма, которой придает рондальность либо тональные переброски и разработочные моменты, либо небольшие отступления от темы²³. Тема всецело господствует, появляясь 12 раз. Отсутствием самостоятельных контрастных эпизодов форма отличается от родственного ей типа «вариаций с эпизодами».

В транспозициях темы можно усмотреть влияние Ф. Э. Баха. Две такие транспозиции — сперва в H-dur, затем в Es-dur — образуют с основной тональностью G-dur большой терцовый цикл. Видимо, данное сочетание было очень привлекательным для Бетховена (те же три лаготональности будут фигурировать в скрипичной сонате № 10). Здесь композитор придает им особую прелесть, внося неожиданный отпечаток некоторой таинственности и нежности. И выразительные и колористические качества этих проведенний весьма впечатляют на фоне крайней (граничащей с грубоватой примитивностью) простоты основных проведенний.

Выше мы упоминали об окраске, присущей отдельным частям или темам рондо. Сейчас уместно напомнить о 2-м эпизоде Романса ор. 40, имея в виду его национальный характер.

В некоторых рассмотренных образах можно было подметить черты юмористического характера. Можно к ним добавить финал сонаты № 25, по-народному простой и в то же время задорно-шутливый. Об остроумно-игровом финале сонаты № 10 речь уже была. Но подлинной энциклопедией музыкального юмора с явно выраженным народно-юмористическим оттенком является более значительное, крупное и оригинальное произведение — рондо ор. 129 «Ярость из-за потерянного гроша, излившаяся в Каприччио» («Die Wut über den verlorenen Groschen ausgegossen in einer Caprice»), сочиненное между 1795 и 1798 годами²⁴. Оно вызывало восторг у Шумана, который посвятил ему специальную заметку. «Когда ему было весело [...] он смеялся, как лев, и наносил удары направо и налево, ибо он во всем был неукротим», — писал Шуман по поводу этого сочинения²⁵.

²³ Первое из них (т. 21—36) написано как пара периодичностей, трактованная совершенно в народном духе, наподобие шутливой перебранки или же задорного вызова (AA) с не менее бойким ответом (BB). Поразительна близость этого эпизода известной игровой русской песне «Вдоль улиц в конце» (сборник Балакирева и многие другие).

²⁴ Как указывает Н. Л. Финшман, название было выставлено не Бетховеном, а Шиндлером уже после смерти композитора. Надо полагать, что Шиндлеру были известны намерения Бетховена. Запись произведения была не до конца завершена композитором; предположительные авторы доработки нескольких фрагментов — Дивелли или Черни (см. об этом вступительную статью Н. Колчевского к новому изданию рондо. М., 1967, с. 4.)

²⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. соч. Т. I. М., 1975, с. 165.

На рукописи Бетховеном была сделана надпись «Alla inghese». Можно спорить о том, насколько выявлено в музыке пьесы венгерское начало, но можно и утверждать, что композитор своей ремаркой явно выказал намерение сочинить музыку в народном духе. Сама тема производит впечатление народного танца не в меньшей степени, чем темы «Авроры» и скрипичных сонат, приведенные выше. По типу танца она напоминает польку или экосез.

Пьеса была сочинена, по-видимому, менее чем через 10 лет после заключительного выпуска сборников Ф. Э. Баха «Для знатоков и любителей», вышедшего в 1787 году. Упоминаем об этом потому, что влияние автора этих сборников неоспоримо. Касается оно, в частности, и юмора, к которому Ф. Э. Бах был очень склонен. Можно было бы привести немало отдельных отрывков из пьесы, где музыкальный юморизм дает о себе знать.

Вообще же рондо это можно было бы назвать длинным комическим повествованием, где с клинической тщательностью исследуются разнообразнейшие психологические этапы — надежда и первые приступы раздражения, бестолковые поиски (блуждение по тональностям) и мечта найти, и наконец бешеная ярость человека, который рвет и мечет, ибо искомый предмет все-таки не найден.

Можно строить предположения и более общего характера. Если заголовок «Wit» отвечал замыслу Бетховена, то позволительно видеть такое характерное проявление юморизма, как несоразмерность причины и следствия (гнев по ничтожному поводу). Вообще же природа формы рондо может создавать благоприятные условия для проявления юмора. С одной стороны, это — естественное воплощение *idée fixe*, а с другой — непредвиденность изменений неоднократно возвращающейся темы, то есть две противоположные возможности: и упорство в неизменяемости темы, и, наоборот, свобода в характере ее метаморфоз.

О возможности ассоциаций с образами природы уже упоминалось. Правда, в отличие от 15-й сонаты и 6-й симфонии мы не находим у Бетховена рондо с заголовками «пасторальное» (данное ли автором или присвоенное позднее). Но уже столь внушительный пример, как финал «Авроры», устраивает сомнения в правомерности попыток найти отражения образов природы. Напомним в этой связи и о колористических эффектах в *Andante F-dur*. Можно считать, что к пасторальности примыкают и примеры лирики покоя (в частности, романсы ор. 40—50), а в еще более широком смысле — такие бесконфликтные рондо, как финал 25-й сонаты.

С прямо противоположным случаем сталкиваемся в предыдущей сонате — № 24. Финал ее очень оригинален и по форме (об этом — далее) и по содержанию. Необычен характер музыки — резкий, мрачно-стремительный, почти фантастический; особенно поражают мажоро-минорные столкновения во второй теме²⁶:

²⁶ По словам Ф. М. Блуменфельда, сказанным ученику (автору этих строк), «в финале есть что-то дикое».



Быть может, неистовость этой музыки дает основание сближать ее с финалом Аппассионаты («Буря») и в этом видеть отражение природных — но, разумеется, не пасторальных прообразов.

Упомянем теперь, что остатки «галантного стиля» (прошедшего, однако, через моцартовскую шлифовку) не вполне чужды некоторым бетховенским рондо. Сошлемся на оба рондо op. 51 (второе — рондо-сонатно). Но не следует преувеличивать близость ушедшему стилю — украшений сравнительно немного, а главное — даже в размеренном спокойствии рефрена чувствуется бетховенское начало, особая плотность, весомость звучания — тяготение к грузному низкому регистру в сопровождающих голосах уводит от впечатлений салонности, светскости.

Наше представление о природе бетховенского творчества неотъемлемо от такого коренного качества, как динамизм в многообразных его проявлениях вплоть до героики. Но правомерно ли ставить эту проблему на материале, с которым мы ознакомились? Уже в первой главе настоящей работы указывалось на изначально-статические свойства, которые присущи форме рондо. История любой формы говорит о том, что заложенные в ней ограничения раньше или позже преодолеваются. Не составило исключения и рондо. Заглядывая вперед, сошлемся на героический финал сонаты h-moll Шопена (1845), написанный, правда, не в строгой форме h-moll, а в двойной трехчастной, не лишенной черт сонатности; но это была уже другая эпоха. Для Бетховена же выявление большого динамизма, драматического содержания было, как известно, связано прежде всего с сонатной формой. И все же Бетховен не мог в своих рондо совершенно отрешиться от этих качеств. Они проявлялись либо в отдельных кратких «прорывах» драматизма — напомним о «взрывах», «вспышках» во 2-й и 3-й сонатах, фанфа-

рах из Adagio 9-й симфонии, — либо в целых фрагментах, как в коде Andante F-dur, где атмосфера благодушия дважды — и очень серьезно — карушается. Оставляя в стороне динамику игры и композицию, упомянем еще раз о финале «Авроры», где динамизм дает о себе знать в двух противоположных окрасках — мрачноватой энергии 2-го эпизода и ослепительной праздничности коды. В более широком смысле — не следует забывать, что динамизм бетховенской музыки склоняется к двум противоположным полюсам. Один из них — открытый, связанный с высокой активностью, волевым началом, мужественностью, как светлой, так и омраченной. Другой же полюс скрывается под внешним покровом сдержанности, «подспудности»; она может быть чревата дальнейшими значительными событиями, уже происходящими открыто, но иногда так и не получающими исхода. Случаи такого типа отмечались нами по ходу изложения. Из неупомянутых образцов отметим первую часть скерцо 5-й симфонии, где таинственно-загадочные ходы струнных дважды приводят к «взрывам»²⁷.

И все-таки для завершения приведем два примера, где музыка совершенно явно проникнута динамизмом и притом с самого начала. Один из них, недавно разобранный, — финал сонаты № 24, где динамика стихийна и почти демонична. Другой, еще не затронутый, — финал квартета c-moll op. 18 № 4 (в нем имеется рондосонатный элемент). Рефрен полон энергии, могучего темперамента. Качества эти еще возрастают в вариации второго проведения, а в коде Prestissimo достигают шквального бурного натиска:

вза Prestissimo



И хотя эпизоды (1-й — певучий, 2-й — моторный) контрастируют рефрену, но основное содержание, определяемое рефреном, можно охарактеризовать как патетическое, полное истинно бетховенской львиной мощи, вплотную подводящее к геронке. Пример этот имеет важное принципиальное значение, поскольку он показывает, что присущие бетховенскому стилю особенности проявляют себе дорогу и в менее благоприятных для них условиях.

Очертны круг образов, с которыми мы встречаемся в бетховен-

²⁷ На третий раз ситуация осложняется появлением новой, дополнительной темы (см. пример 64), где скерцозность, игривость удивительным образом проникается предчувствиями аналогичной вспышки, которая в конце концов и происходит. Подчеркиваем эту способность Бетховена сочетать с драматическим даже то, что кажется шутливым или танцевальным.

их рондо, остановимся на непосредственных соотношениях рефрена с эпизодами. Прежде всего следует отметить решительное преобладание эпизодов тематически самостоятельных над зависимыми или мало отличающимися от рефрена. Такие примеры, как скрипичной сонаты № 8, являются исключением, а не правилом.

Разнообразна и картина контрастов между рефреном и эпизодом как по силе противопоставлений, так и по окраске. Если, например, песенность сменяется виртуозной моторикой (как в танго ор. 50), то контраст воспринимается как умеренный. Чем большей интенсивности достигает ок, если новая тема меняет лаковое наклонение или же совершенно отлична от контекста по октуре (как в скрипичной сонате № 6). Не перечисляя всех градаций, отметим, что контраст становится максимально резким раз в тех случаях, когда он воспроизведен дважды, как в 5-й симфонии и еще более в сонате № 22, где Бетховен ставит два полюса — безмятежность и коренные, ставящие ее под сомнение нарушения²⁸.

Можно видеть в некоторых бетховенских рондо проявления принципа обратимости антитез, о котором не раз шла речь в предыдущих частях учебника. Это касается, например, света и тени, покоя и его нарушения, песенности и моторики. Упомянем в этой связи о финале квартета № 4, который в известном смысле противопоставлен только что разобранный первой части сонаты № 22; квартете героика рефрена умеряется спокойной кантиленностью 2-го эпизода, а его сумрачность — веселой мажорностью 2-го.

Наряду с контрастностью рефрен — эпизоды мы встречаем и иные формы, где в музыке господствует единая настроенность. свою очередь, эти случаи различаются по типу, характеру. Среди них преобладают рондо, где покой не нарушается и смена частей основным остается в пределах одного образа то с тем, то с другим его оттенком (менуэт скрипичной сонаты № 8, квартет № 10, танго 9-й симфонии). С другой стороны (реже), Бетховен охватывает рондо единой активной силой, то светлой, как в финале

²⁸ Эпизод с его резкими октавами вступает в острое и трудно объяснимое противоречие по отношению к мягкой, галантно-обходительной и подлинно старомодной музыке менуэта. Не следует игнорировать попытку объяснения, предложенную Ю. Кремлевым (цит. соч., с. 173): «Все это — будто дочинный, раздражающий шум жизни, вторгшийся в пристанище покоя». Можно было бы позволить себе отдаленную аналогию с романсом Танеева «Менуэт», где церемонной грацией противопоставлено нечто смертельно грозное.

Не просто найти объяснение и очень сильному сокращению при втором проходе эпизода (примерно — втрое). Вероятно, из-за исчерпывающей антитезности музыки Бетховен считал достаточным во второй раз лишь напомнить, хотя и сравнительно кратко, но достаточно вкрасиво о том типе музыки, какой противопоставляется менуэту. Важно отметить, что накопившаяся конфликтность приводит к «результату»: «высписке» в коде. элемент «бесчеловечия» (Кремлев) проникает в атмосферу покоя и угасания, а о себе знает резко диссонансным аккордом ff, многократно повторяющимся.

скрипичной сонаты № 8, то мрачной, как в финале сонаты № 24 (незвизирая на значительный тематический контраст рефрена к эпизода-побочной партии).

Некоторые особенности формы. По ходу изложения нам уже приходилось много раз касаться их. Напомним о некоторых. Необычайно большой размах формы в ряде случаев; применение для этой цели²⁸ обоих возможных путей — извне (удлинение цепи — ор. 129) и изнутри (разрастание немногочисленных частей, как в «вариациях» 9-й симфонии). Образование очень больших и важных по значению итоговых частей — код. Иногда меньшее, иногда большее проникновение элементов, характеризующих не столько сонатный тип формы, сколько сонатный тип развития; в частности, перерастание функции утвердительной в переходную и подготовляющую. Прогрессирующее развитие эпизодов. Чередование участков нормативных и прорывающих форму. Приближение то к вариационно-куплетной форме, то к «вариациям с рефреном». Применение ложных реприз как динамических или образно-осложняющих факторов.

Как и раньше, укажем сперва на формы, промежуточные между рондо и рондо-сонатной. Один, частично затронутый пример — в финале квартета № 4; тема 2-го эпизода не полностью возвращается в главной тональности, но вся окружающая обстановка носит отпечаток коды, а потому говорить о действительной сонате вряд ли возможно. Другой интересный пример — в финале сонаты № 7. Он ближе к рондо-сонатности, но все же отличен от нее как незначительностью и мимолетно «пробегающим» движением²⁹ «побочной партии», так и полным отсутствием ее в репризе (лишь в коде мелькает ее тень). Ввиду отсутствия тематически вполне оформленных и самостоятельных эпизодов можно говорить о разбавленном рондо с чертами сонатности.

В этом Rondo мы видим еще один пример совмещения финальности со сферичностью, цепь шалостей, прихотей-капризов³⁰, комических выходов (неправдоподобно быстрая трансформация грубых начальных ударов финала в нежно-ласковое пение в момент кульминации, подобие дикой пляски с неистовыми движениями во 2-м эпизоде, внезапный дерзкий выпад ff во втором предложении рефрена). Эта скерциозная игра находит выход и в форме (ложная реприза F-dur, размещенная между двумя наславившимися друг на друга предиктами, далее — обманчивый предикт внутри коды, не приводящий к ожидаемому теме). Остается добавить, что все эти проявления шутовства, лукавства, кича нередко у Бетховена, оттеняются уходами в серьезность и загадочное затишье.

Одна из наиболее важных — тенденция к расширению, раздвиганию рамок схемы. Такая «экспансия» наиболее ярко проявил себя в сонатности, приводя, по существу, к превращению в ряд случаев трехчастной формы Allegro в четырехчастную (где код играет роль, сравнимую с ролью основных частей). Но та же тенденция, рожденная, вероятно, сонатной формой, распространи-

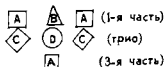
²⁸ Тема эта, открывающаяся беглой хроматической гаммой, даже не «оживает» до конца второго предложения, превращаясь в предикт.

²⁹ А. Рубинштейн считал, что это рондо «удивительно капризно». См. Кремлев в Ю. Фортепианные сонаты Бетховена, с. 69.

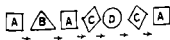
лась на рондо. Об этом свидетельствуют не только такие монументальные образцы, как Adagio 9-й симфонии и финал «Авроры», но и более скромные, как Andante F-dur, где кода построена по типу второй разработки, почти симфоничной (особая серьезность характера, внушительные звучания пассажей, quasi-оркестровые переброски).

В том, что касается соотношения между эпизодами, Бетховен продолжает вести магистральную линию, замечавшуюся (при всех отклонениях) Гайдном и закреплённую Моцартом: уменьшение числа эпизодов при одновременном росте величины и самостоятельности. Линия эта сказалась в создании определенного типа, который мы сейчас рассмотрим.

Среди культивируемых Бетховеном типов обращает на себя внимание тот, который возник как ответвление от сложной трехчастной формы, очень «влиятельной» в те времена (особенно в связи с менуэтом, затем — со скерцо). Ее воздействие, с одной стороны, и сформировавшийся принцип неравнозначности эпизодов, с другой стороны, — параллельно протекающие и взаимозависимые процессы. Если эпизоды очень различны как по величине, так и по значению, по степени контраста рефрену, то можно сказать, что 1-й из них пишется как бы в расчете на простую трехчастность (скромные размеры, иногда — синтаксическая незавершенность, тональность D или слабой S), а 2-й как бы рассчитан на сложную трехчастность в качестве ее трио; так постепенно вырастает противопоставляемое рефрену контрастное начало. В то же время последовательно сочетаются черты простой и сложной трехчастности. Вся форма может быть истолкована как «развернутая» по горизонтали сложная трехчастность с сокращенной «эпизодом» (условно — «развернутая трехчастность»); все части ее даны как связанная линия — в отличие от действительной сложной формы. Их соотношение можно показать графически. Если сложную трехчастную форму изобразить в виде схемы:



то «развернутая» (или «связная») трехчастность примет вид:



Можно ли говорить об определенном смысловом значении данного типа формы? Генетически — во всяком случае: у истоков его находились менуэт или скерцо с певучим трио. К такому типу более всего приближается финал сонаты № 10.

О характере рефрена и влиянии его ритмики на весь строй финала речь уже шла. Сейчас для нас особенно важно отметить обилие связующих частей.

которые «выпрямляют» форму в одну линию³¹. Эпизоды неравноценны. 1-й малозначителен, невелик, незавершен; 2-й почти втрое превышает 1-й, своим величием более составляет большой контраст «порхающему» рефрену и, наконец, изложен в простой трехчастной форме, имеющей даже собственную кодетту с «семантической прощания»; в том же направлении действует и тональный план (параллель — субдоминанта).

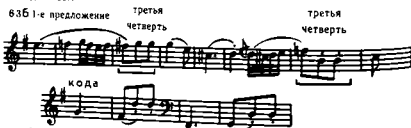
Форму обогащают две ложные репризы (C-dur и F-dur), а еще более — широко развитая кода. Первая из ложных реприз дана как предварение тем, следящего рефрена, вторая возмещает о подходе к коде. В коде появляется тема, на первый взгляд новая, иногда ошибочно принимаемая за 3-й эпизод в форме рондо³². В действительности же это специфически кодовый (или, точнее, внутрикодовый) эпизод, что становится очевидным при анализе таких характерных кодовых приемов, как, во-первых, полное повторение крупного устойчивого построения (24 такта) и, во-вторых, последовательно, на двух уровнях его построения («широкая перекличка»: а) в четырехтактах, затем — двухтактовых и б) в вертикальной перестановке всего большого построения с обменом ролей мелодии и сопровождения³³. «Кодовая пара» эпизод-рефрен, не входящий в число нормативных разделов, даже в большей степени возвышает форму, чем простое удлинение цепи.

Об определенно выраженном смысловом значении «развернутой сложной трехчастности» можно говорить и по отношению к другим образцам. Так, если рефрен певуч, то 1-му эпизоду еще не придается отчетливый характер жанра, чуждого песенности, тогда как 2-й эпизод означает резкую смену жанра, даже некоторую нарочитую «отчужденность», которая оттеняется его вступлением вплотную и неподготовленно. Таковы танцевальные 2-е эпизоды в *Andante* F-dur и скрипичном романсе ор. 40, а также энергичный (с элементом острой маршеобразности) диалог в рондо ор. 51 № 1.

Связь рондо со сложной трехчастностью мы наблюдали и у Гайдна. Однако у него эта связь носила совсем иной характер: Гайдн просто присоединял к сложной трехчастной форме еще одно проведение трио и репризы, варьируя их. Прогрессирующий

³¹ Их четыре, они ведут ко вторым рефрену и эпизоду, третьему рефрену и к устойчивому разделу коды.

³² Ее основной мотив возник путем преобразования третьей четверти в теме эпизода C-dur:



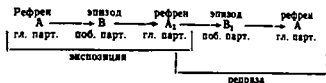
³³ С принятием кодового эпизода за нормативный 3-й эпизод рондо можно встретиться даже в солидных научных фолиантах: D'Indy V. *Cours de composition musicale*, 2. Livre, p. 337 и Töbel R. *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, S. 202. Причина их ошибки заключается в отсутствии или недостатке функционального подхода к форме и, в частности, в неведении признаков заключительного изложения.

рост при этом отсутствовал. Но опора на жанр менуэта налицо в обоих случаях, у Гайдна — прямая (образование «двойного менуэта»), у Бетховена — опосредованная.

Если описанную форму можно отнести к обычным, то некоторые другие совсем необычны. К ним, прежде всего, принадлежит финал сонаты № 24. Мрачной стихийности музыки отвечает оригинальное построение — гибрид двойной трехчастности и сонатности.

Даны три проведения главной темы (первое трехчастно, второе транспонировано в *S*, последнее расширено), в промежутках между ними — два проведения гротескно-дуэладовой второй темы (первое — *Die-dur-moll*, второе — *Fis-dur-moll*, см. пример 62 б).

Темы соединены связующими частями и предиктами. Форма близка двойной трехчастной с транспонируемым эпизодом, но тональные соотношения эпизодов, а также повсеместность соединительных частей говорят о сонатном, точнее — рондо-сонатном происхождении формы. Центральный эпизод или заменяемый выделен простым и равнозначным в данных условиях образом: первое начинается экспозиционно, второе бифункционально — оно завершает экспозицию и одновременно начинает репризу, третье завершает форму. Схема имеет следующий вид:



Как показывает приводимая схема, здесь речь может идти и о двойной трехчастности, обладающей тематически самостоятельным эпизодом и произвольной связующими звеньями, и в то же время о рондо-сонате, где разработка как самостоятельная часть исчезает, рассыпаясь во многочисленным переходным и подготовляющим частям, вследствие чего два средних проведения главной партии слиты воедино.

Возможность образования подобной промежуточной формы обусловлена тем, что двукратное проведение эпизода в определенных тональных отношениях позволяет смотреть на него и как на побочную партию и тем самым сблизить двойную трехчастность с рондо-сонатой¹⁴. Качества возникающей таким путем формы ценны: стройная симметричность в распорядке тем сочетается с максимальной связностью развития; объединяются достоинства двух форм. Закономная связность и вместе с тем простота данной формы привела к тому, что финал сонаты № 24 не остался уникальным: аналогичные или родственные типы мы впоследствии обнаружим в ряде произведений Шопена и, особенно, у Шумана.

Иной характер необычности присущ *Adagio* сонаты № 3. Здесь отступление от нормы касается пропорций, складывающихся между двумя единичными по материалу эпизодами, из коих 2-й очень сильно сокращен (32 т. и 12 т.). Эта «аномалия» убедительно разъяснена В. В. Протопоповым: оба эпизода в совокупности образуют сонатную форму, которая не могла быть рассечена между эпизодами «пополам», а потому большая ее часть, включающая экспозицию

¹⁴ Всякая двойная трехчастность, где есть самостоятельный и подверженный определенной транспозиции эпизод, приближается к рондо-сонате. Всякая рондо-соната, где завершение экспозиции слито с началом репризы, приближается к двойной трехчастности.

вместе с разработкой, оказалась изложена в пределах 1-го эпизода, тогда как на долю 2-го осталась лишь реприза. Случай этот, вероятно, уникален.

Совсем другое освежение шаблона произвел Бетховен в первой части скерцозного Allegro 5-й симфонии. Здесь создана сквозная двухтемная форма, распланированная по типу двойной трехчастности и завершаемая вновь вводным тематическим элементом. Ее связность обусловлена неустойчивостью всех концовок, кроме последней; первая тема, словно таинственно «крадучись», подползает ко второй, замирая (подобно предикту на доминанте). Но и вторая, фанфарная тема (вариант «темы судьбы»), которая казалась целью движения, тоже кончается половинным кадансом, что, в свою очередь, вводит ее в репризу первой темы; этот процесс «взаимных подготовлений» длится и далее³⁵. В своих спящих друг с другом сменах обе темы возвращаются всякий раз в измененном виде. И в конце концов обновляемость доходит до того, что при последнем явлении начальной темы — сперва на правах контрапункта, но постепенно выступающей на первый план — у первых скрипок возникает очень привлекательная новая мелодия:

64



Можно понять ее как заключительную «перемену в четвертый раз» после трех проведений начальной темы. Завершающей фанфары приходится удовольствоваться ролью внушительного дополнения.

Только что разобранный образец очень симптоматичен. Связность, непрерывность, сквозное течение с годами все более привлекали Бетховена. Напомним еще раз о финале сонаты № 24, с мягчайших переходов в Adagio 9-й симфонии, в несколько иной

³⁵ Принцип связности посредством неустойчивых концовок затем развиг в двух больших концертах: конец трио, переводимого в репризу, и конец всескерцо, переводимого в финал.

плане — о финале «Авроры», в еще более своеобразном (но относящемся к более раннему периоду) — о рондо ор. 129 с его двумя разработками.

На этом последнем следует остановиться. «Ярость...» — самое длинное из рондо Бетховена: в нем можно насчитать 14 частей. Среди них — 8 рефренов (считая два интональных проведения), которые проходят в виде 10 вариаций. Многообразие пьесы, внешне напоминающей таковую у клавесинистов, по существу имеет мало общего с ней, но зато много общего с построением рондо у Ф. Э. Баха: а) сама «необузданность» в характере музыки; б) транспозиция некоторых рефренов, затрагивание отдаленных тоналностей в частях любой функции; в) наличие двух разработок, даже с разделами атематического «пассажного» типа; г) обильная трансформация вызывающе-задорного рефрена в нежно-лирическом духе, притом — в непосредственном соседстве *dolce* и *f subito*. И все-таки повсюду ощутима твердая, организующая рука; впечатление немотивированности резких изменений возникает в гораздо меньшей мере, чем у Ф. Э. Баха.

Еще одно явление, сближающее обонх композиторов: пьеса в общем делится на две крупные и близкие по величине части, которые в принципе уравнивают друг друга: как и у Ф. Э. Баха, это «строгая зона» (с тремя эпизодами) и «зона свободы», но без того решительного преобладания, что наблюдается у Баха. Обилие рефренов воспринимается как надежный противовес свободным участкам.

В разработочных частях следует видеть два корня. Один из них уходит в прошлое — это quasi-импровизационность, связанная со старинным рондо, и в частности с тем же Ф. Э. Бахом. Другой корень связан с настоящим — со сложившимся уже типом сонатной разработки, которой данные части родственны по используемым приемам. Так переплетаются старое и новое.

Последние примеры еще раз напоминают нам о том, какое огромное внимание уделял Бетховен моментам развития в форме: связующим частям, «ходам», предиктам, перерастаниям одной функции в другую, а также отдельным моментам отклонения от нормы — ложным репризам, «обманным маневрам», инородным вкраплениям, подлежащим преодолению, и другим вольностям. Перерастание, в основе которого лежит смена функции «на ходу», встречалось и до Бетховена, но у него приобретает особенно большое значение, как одно из средств, призванное возвысить роль развивающихся частей; сказалось и стремление к равновесию между связностью разделов формы и четкостью их разграничения.

Столь примечательное явление, как ложная реприза, также заслуживает внимания. Ложные репризы характеризуются целым комплексом признаков (не всегда выступающим полностью). Главный из них — тональное «непопадание» (особенно ошутимое при максимальной интервальной близости, то есть при «ошибке на

³⁴ Осторожность формулировки связана с условностью членения некоторых крупных частей.

полутон» или тон). Другой, особенно очевидный для слушателя, — неполнота, усеченность, требующие восполнения. Третий, образно-очень существенный, — снижение громкости вплоть до *pp*, подчеркнута живая мнимость, призрачность, серьезные образно-жанровые сдвиги, помогающие усилить противоречия между ожидаемым и бывающим. Эстетический смысл ложных реприз неоднозначен. Но можно выделить в нем основное: возбуждение напряженного ожидания, которое не удовлетворяется из-за обнаружения мнимости реприз, а потому возникает с новой силой. Ложная реприза является большим одиночным «предвестником» или, применяя термин Ю. Н. Тюлина, выполняет функцию предвещания. Особая характеристика ложных реприз для формы рондо может быть объяснена, во-первых, с конструктивной стороны — их пригодность для насыщения формы большим количеством рефренов, и во-вторых, с выразительной стороны — их способностью окрашивать рефрен а тона, отличные от первоначального.

Остановимся еще на нескольких представляющих интерес и взаимосвязанных подробностях формы. Мы встречались с продолжением формы путем образования особого рода кодовых эпизодов, которые нельзя смешивать с эпизодами, находящимися внутри нормативной формы. Их функция иная: нарушить установившийся распорядок, обогатить произведение новыми конструктивными и выразительными явлениями, приемами. В то же время нарушая, они по большей части влекут за собой компенсирующий ответ — кодовый рефрен, тоже нетождественный нормативным, обладающий новыми собственными штрихами. Сказанным определяется ценность этой раздвигающей рамки формы и вносящей свои, особые нюансы пары. Все отступления, о которых выше была речь, в конечном счете связаны с тенденцией, которую мы подчеркивали, — с огромной ролью моментов развития, с сопоставлением и велированию при создании формы. Поэтому можно говорить об их благотворном влиянии на выразительность бетховенских рондальных форм.

Другая особенность — отмечавшееся уже сокращение некоторых реприз рефрена.

Ввиду неоднократности реприз оно оправдано в еще большей степени, чем аналогичные сокращения в трехчастных формах. Рефрен, даже лаконически проведенный, после музыки нерепренок образует глубокую грань в форме. Тотчас узанная и будучи «совершившимся фактом», реприза оказала соответствующее воздействие на восприятие формы, даже если такие относительно второстепенные моменты, как середина рефрена (или третья четверть), опущены. К этому следует добавить, что в том обычном случае, когда рефрен проводится трижды, сокращение среднего, то есть прославляющего рефрена при полноте крайних проведениях и об упоминавшихся в главе I случаях дополнительных проведений главной темы в ходе (сонаты № 14 и 17, финалы: соната № 27, первая часть), «рокдифицирующих» сонатную форму.

Основные проявления формы рондо в концертных рондо-сонатных финалах Бетховена. Рассматривая исторические и структурные варианты формы рондо, мы, естественно, не могли миновать ее связей и отличий от рондо-сонаты. Сейчас представляется целесообразным подвести итоги сравнений, и для большего единства такого изберем финалы всех пяти фортепианных концертов Бетховена.

Исходным пунктом сравнений мы принимаем рондо по той простой причине, что оно сформировалось гораздо раньше рондо-сонаты, а потому и могло стать источником влияний, воздействий. Провести четкую грань между признаками той и другой формы не всегда легко, поскольку многие из них являются общими. Однако внимательный анализ допускает такую дифференциацию.

Весь комплекс приемов можно разделить на две категории: явления малого плана и более крупные. К первым относятся типичные для многих рондо-выражения тематизма, начиная от самых малых — мотивов, ритмических фигур и кончая темами в целом. Надо сразу же признать, что именно в характере тематизма более всего можно обнаружить черты, выработавшиеся в рондо (преимущественно быстрых) и перекочевавшие в рондо-сонату.

Коснемся прежде всего ритмики, ибо ее острота превосходит все, что мы можем услышать в музыке других жанров. Побудительной причиной ее несомненно являлись юмор, скерцозность, порою граничащие с комизмом. Можно было бы возразить: разве юмора мало, например, в рондо-сонатных финалах Гайдна? Но степень заостренности, для которой применимы такие эпитеты, как угловатость, озорство, даже грубоватость, все же не та.

Наиболее показательные примеры мы найдем в первых двух концертах C-dur и B-dur. Центральный эпизод в финале концерта C-dur (a-moll) — бесспорно, одна из самых оригинальных тем в бетховенских финалах. Тема эта вызывающе задорна, дразняща и слегка легкомысленна в сравнении с обычными темами рондо-сонат. И если мы отнесли ее не ко второй категории явлений (более крупных), то лишь потому, что острый юмор заложен уже в зерне темы — парном мотиве с его дерзкой синкопой, действии которой чрезвычайно возрастает от резко отрывистого (*sempre staccato*) аккомпанемента, а еще более от оstinатного, многократного повторения этой фигуры:

64a



Но есть и еще одна, глубже, в самой структуре заложенная причина. Сказанное относилось к первому предложению, последние два такта которого образуют особенно активно выделяющуюся

на фоне предшествующей остигнутости перемену в четвертый раз. Во втором же предложении происходит особого рода прорыв остигнутости: «испытав терпение» слушателя трехкратным проведением парного мотива, Бетховен теперь удовлетворяет его ожидания, давая перемену уже после второй пары мотивов. Форма структуры такова:

а а а b (1-е предложение) и а а с (2-е предложение).
2 2 2 2 2 2 4

«Преждевременность» этой перемены, занимающей уже не четверть предложения, а вдвое больше — 4 такта — сочетается с энергетической вспышкой (как результатом накопившихся в остигнутости сил). Общая же структура всего периода оказывается хотя и не уникальной, но все же нередкой. Завершающий озорной четрехтакт осуществляет во вдвое большем масштабе аналогичную структуру перемены в четвертый раз. Нейтральная в принципе, она в данном контексте оказывается средством «структурного юмора», возможного и в рондо-сонате, но особенно естественного в условиях простого рондо и придающего теме особую прелесть.

Другой, родственный по характеру образец находится в главной партии финала концерта B-dur. Музыка эта столь же вызывающе задорна и своеобразна:

G46 Molto allegro



Мелодия очень напоминает шуточную немецкую народную песню «Сестренка играет на цитре, братишка дует в кларнет»³⁷.

До сих пор мы имели в виду преимущественно интонационную сферу влияния. Но уже двойная перемена показала нам, что остро-скерцозные средства могут сочетаться и со структурными. Другой случай, где основное значение имеет структура, мы находим в главной партии финала концерта C-dur. При первом слушании кажется, что за неквадратным (пятитактовым) построением следует повторение его концовки на правах дополнения (однотактового). Но структура 5+1 обманчива. Прослушав тему много раз на протяжении финала мы все больше воспринимаем ее по-другому: 3+3, и в пользу этого говорит сходство всех «а», а, ча-

стичко, и «b». Такая «игра структурами» не может не вызывать улыбки.

Но и юмор, выраженный через структуру, имеет соперников: юмор фактурный и юмор тонально-гармонический. Примером пер-

³⁷ См.: Учебник, ч. 1, пример 537. Интонации нисходящей терции в начале юмор мотиве главной партии могли бы позволить нам и совсем иную ассоциацию — «тема хукушки».

вого может послужить побочная партия концерта В-dur. Как и в главной партии, здесь царствуют веселье и лукавство. Первое пропактно, весело, но с ним вступают в конфликт острейшие staccati. В следующем проведении та же тема демонстрирует противопоставление оркестровых фраз и кокетливых, чисто шаловливых фигураций солиста (словно некто взрослый, солидный заигрывает с озорными переключками, но выполненными без участия оркестровой массы: совершаются отважные и все возрастающие по диапозону прыжки из третьей в первую октаву и все возрастающие по диатезности второй и первой октавы; к тому же они приперчены дразнящими форшлагами:



Гармонический эффект очень ярок в начале главной партии концерта с-moll: смелое, решительное начало не с устойчивого момента (что типично для классиков), а непосредственно с мелодии на D, притом обостренной мелодическим ходом as—h на уменьшенную септиму. Это естественнее для рондо, чем для более внушительной рондо-сонатности. Но намного интереснее тональный юмор, выраженный с первых же тактов в концерте G-dur. Начало не должно бы вызывать сомнений: мы десять раз слышим на протяжении четырехтакта трезвучие C-dur, по всей видимости — тоническое:

65 Vivace



С этой точки зрения последующая модуляция C-dur → G-dur должна расцениваться как весьма обычный переход в доминантовую тональность для окончания начального периода. Но очень скоро обнаруживается, что истина совсем иная: Бетховен вводит слушателя в заблуждение, выдавая субдоминантовую тональность за главную, а основную тональность за доминанту. Прием этот столь остроумен, сколь и оригинален; его применение дарит слушателю своеобразное эстетическое удовлетворение. Избрав линию «обманного маневра» (нередкого именно в рондо), Бетховен остается верен ей и, более того, усиливает ее проявления: он создает большой предикт (30 тактов+каденция) ко второму проведению главной партии, снова опираясь на субдоминанту как на мнимую тонику, словно настаивая на том, что фигурация на D, C-dur все-

таким приведет к искомому устою в G-dur. Можно провести аналогию между ложной репризой и «ложной ниннативой», которая проявляется ради скерцозного эффекта при «разоблачении фокуса».

Мы указали немало примеров подобных эффектов, по-разному выполненных. Не следует, однако, думать, что к ним сводятся влияния рондо. Так, можно усматривать связь между некоторыми темами лирического типа и певучими вторыми эпизодами простого классического рондо. Это можно сказать о центральном эпизоде в концерте c-moll (пример 65а). Он удивительно мягок и обаятелен, обозначен *espressivo*, затем *dolce*, сближает с рондо и нежно орнаментальное варьирование темы при ее повторе. Сошлемся также на тему связующей партии концерта Es-dur, которую по ее мелодичности можно было бы даже представить себе в роли побочной партии (пример 65б):



Прежде, чем говорить о «следах» рондо в более крупном плане, покажем и некоторые существенные различия форм, о которых обычно не упоминается. Основное из них — очень подчеркнутая законченность главной партии в рондо-сонатах. Возникает противоречие между сравнительно малым протяжением главной партии и сильными средствами, приложенными для того, чтобы показать конец этого небольшого раздела. Это противоречие дает понять слушателю, что данный конец — мнимый и что за ним неминуемо последует нечто новое со своей кинной ролью в форме. Прием этот, распространенный в рондо-сонатных финалах, особенно развит в концерте Es-dur. Интересно сравнить его с гораздо более обычным приемом «перерастания» дополнений, сперва упорно твердящих заключительную каденцию, а затем — «насытив» ею внимание слушателя, поступают обманчивым образом, уходя в сторону от основной ладотональности. В этом случае действует принцип непрерывного развития, тогда как в предыдущем — принцип нарочитого расчленения, разобщения функционально различных частей. Но оба способа — при всей их противоположности — приводят к обороту, ее «вуализации».

Другое, менее значительное различие — дублирование главной партии, продиктованное диалогическим жанром рондо-сонаты.

И третье отличие, вообще говоря, хорошо известное, но не всегда оцениваемое по достоинству: каденции солкста. Так, в концерте *c-moll* налицо четыре вокальные и широко раскинувшиеся виртуозных каденции квази импровизационного характера, не повторяющиеся друг друга.

Переходя от различий к проявлениям воздействий рондо, начнем с фактов промежуточного характера. Так, необычным образом теоретически отнести ни к центральному эпизоду, ни к разработке, так как музыка, заимствуя вызывающие синкопы главной партии (см. пример 64 б), дает мелодии совершенно новый поворот. Эти синкопы звучат теперь в виде целых цепей (*g-moll... c-moll... b-moll...*) с определенной — восходящей мелодической устремленностью и вместе с комическим плясовым продолжением составляют впечатление какого-то гротескиго танца. Немалое значение имеет эксцентричность в упрямом противлении мелодии метрическому строению такта. В другом случае (концерт *G-dur*) отсутствует первое репризное проведение главной темы. Вместо него введен своеобразный предиктивный момент. Он очень выделен из контекста по редко встречающейся в бетховенской фактуре «перебивке» *martellato*, а также довольно резким диссонансам. Его особенность придает ему до известной степени характер, пусть эмбрионального, но заметного рондового эпизода.

Среди примеров, указывающих на влияние рондо, поставим на самое высокое место разработку концерта *Es-dur*. Вызывают восхищение и тональная «трехцветность» в вариантах главной темы (*C-dur*, *As-dur*, *Es-dur*) и контрасты громкостей (*ff*, *pp* и еще раз *pp*). Первое полнотонное проведение (*sempre forte*) и два последующих (*sempre pp*) производят впечатление разных миров — реального и призрачно-фантастического. Но в специально интересующем нас плане важно отметить и нечто другое: открывая все три проведения аналогичными начальными фразами главной темы, Бетховен проявляет богатство фантазии в продолжениях-развитиях, которые всякий раз вносят нечто новое. Завершаются же все проведения однотипными решительного характера диалогическими вопросо-ответными формулами, «ставящими точки» после каждого из вариантов. Замкнутость всех трех разделов, их самостоятельная богатая раскраска, оттененная динамическими оттенками, — все это позволяет видеть не только разработку в обычном смысле, но и серию малых эпизодов, более уместных для рондо, чем для рондо-сонаты³⁸.

³⁸ Большетерцовый тональный план заставляет вспомнить о финале скрипичной сонаты *G-dur* № 8, где переброска танцевальной темой в тональность терцового круга (*G—H—Es*) производит восхитительное впечатление. Невольно появляется мысль — не обладал ли Бетховен цветным слухом, который вел его по пути семантико-колористического истолкования ладовой тональности. Приведем пример другого любимого сочетания — *F-dur—D-dur* (Багатель оп. 33 № 3; 6-я симфония, скерцо; 6-я соната, разработка финала). Во всех этих случаях слышится контраст: зеленое — белое.

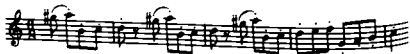


В результате форма разработки напоминает четное рондо типа $A R A_1 R_1 A_2 R_2$, где R — упомянутая формула.

Другой необычный тип рондообразности можно усмотреть в концерте G -dur; в последних разделах финала исключительно важ. на роль не главной, а побочной партии. Она проводится (в различных вариантах) четыре раза, и это позволяет видеть в ней особого рода «переходящий рефрен».

Но мы еще не коснулись наиболее очевидного доказательства влияния рондо на рондо-сонату. Имеется в виду ложная реприза, неоднократно применявшаяся Бетховеном. В простом рондо она либо выполняла роль большого предвестника подлинной репризы, либо служила одним из особенно заметных «игровых» моментов. Те же функции она сохранила, перейдя в рондо-сонату. Следует отдать должное тому из предшественников Бетховена, которого по праву можно считать изобретателем принципа репризы в неожиданной тональной окраске. Мы имеем в виду Эмануэля Баха, о безграничной свободе которого в трактовке реприз шла речь в соответствующей главе. Теперь приведем несколько примеров ложных реприз в рондо-сонатных финалах.

Такое появление (в G -dur) главной темы в концерте B -dur перед заключительным ее проведением (что было характерно для простых рондо, как момент ухода в сторону, после которого конечное утверждение устойчивости особенно выразительно). Великолепна ложная реприза E -dur таинственно-романтического звучания в концерте c -moll. В ней оживает дух кантиленного центрального эпизода. Реприза эта — одно из наиболее убедительных подтверждений проникновения чисто рондовых элементов в рондо-сонату. Немалое значение имеет и тональное отношение c -moll — E -dur, опять-таки вполне романтическое и, что особенно важно, отражающее крупный тональный план концерта (*Largo* E -dur) с его контрастами энергичного, действенного и задушевного. Но планы Бетховена этим не исчерпываются — романтизация получает новый стимул. Затихание (*decrescendo*, *pp*) ведет к новой ложной репризе — на этот раз в тональности II низкой ступени — Des -dur. Теперь функция ложной репризы иная: она служит не предвестником истинной репризы, а «предисловием» к коде финала и всего концерта (*Presto*). Эта кода очень примечательна. В ней меняется многое: на смену c -moll приходит C -dur, основной мотив главной партии принимает новый метр ($6/8$ вместо $2/4$):



Господствует стихия бурного веселья. Весьма возможно, что это сделано под впечатлением коды концерта Моцарта, написанного в той же ладотональности *c-moll* (см. пример 51 а). Энергичным потоком звуков. Но едва ли не наиболее смелую из ложных реприз Бетховен позволил себе в концерте *G-dur* нахлестнуть из последних из последних проведений побочной темы: тема дается дважды в тритоновом соотношении: *Fis-dur* — *C-dur*. Не исключено, что Бетховен руководился принципом акростиха, то есть соотношения тоник: но в данном случае образует тритон, разрешение которого лежит в основной тональности концерта.

Мы отметили те проявления рондальных элементов в рондосонате, которые не разумелись сами собой, подобно превращению первого эпизода в побочную партию. Проведенные выше анализы свидетельствуют, по крайней мере, о трех характеристиках явления. Во-первых, несмотря на все различия форм, влияние рондо трудно оспаривать. Во-вторых, влияние это — если суммировать все наши наблюдения — очень разнообразно, как в смысле отдельных конкретных примеров, так и по масштабам их применения. И, наконец, в-третьих, использованные приемы вполне отвечают духу бетховенского творчества и типическим чертам его стиля.

Бетховенским вкладом завершается большая, богатая история венско-классического рондо.

Подводя итоги его изучению, естественно поставить один общий вопрос, без ответа на который затруднительны дальнейшие, более конкретные оценки: что такое, собственно говоря, «эпоха классицизма в музыке» — выражение, столь часто употребляемое нами? Б. В. Асафьев следующим образом отвечает на этот вопрос: «Чем являются в музыке [...] эпохи классицизма, как не периодами творчества, когда организация материала достигает такой степени понятности и обязательности для воспринимающей среды, что принципы этой организации и формы ее становятся далеко вперед для нескольких поколений нормативными, а творимая на этой базе музыка считается образцовой»³⁹.

Эта характеристика вполне применима к классицизму венскому, а в частности, и к созданным в этом стиле типам рондо. Действительно, выработанные совместными усилиями трех поколений, опирающиеся на опыт предшественников нормы мы вправе считать оптимальными. Пусть композиторы последующих эпох отступали от них, но для самой возможности отклонения необходимо было знание и понимание этих норм как своего рода исходной точки. К этому следует добавить, что и сами венские классики, утверждая и совершенствуя данную форму, отходили (как мы

³⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 22.

видели) от шаблонов, создавали ее варианты, скрещивали ее с формами иного склада, иногда «заглядывали в будущее».

Чтобы лучше понять историческое место венско-классического рондо, необходимо представить себе его на фоне непосредственно предшествующих этапов — и тогда станет очевидной его синтезирующая роль. Когда музыкально-исторический стиль, долго развивавшийся и прошедший через точку зенита, уходит в прошлое, возникает великое разнообразие возможностей; композиторы оказываются «на перепутье». В этих условиях нарождавшемуся классическому стилю необходимо было производить отбор наиболее рационального, ценного и совместимого с новыми задачами. Отбор этот производился синтезирующим путем, что непосредственно связано и с формой рондо. В самом деле, рондообразность доминирует в классических типах, особенно — старинного инструментального концерта, отличалась динамической непрерывностью при неполной откristаллизованности формы; напротив, рондо клавесинистов отличалось ясностью, завершенностью конструкции, простотой приращенности и статике. В классическом же рондо можно усмотреть синтез достижений клавесинизма и концертности: в нем сочетались простота и ясность клавесинного рондо (а также — танцевальных жанров И. С. Баха) с динамичностью и непрерывностью развития, присущими концертным формам.

Но можно представить себе и несколько иную линию развития; от клавесинистов через Ф. Э. Баха к классикам. Первая трактовка шире: она противопоставляет мир старинного свободного развертывания в его широких формах миру камерной миниатюры. Зато вторая трактовка более непосредственно касается истории рондо (поскольку Ф. Э. Бах писал именно рондо, хотя и очень свободные), тогда как концерты есть лишь «соседствующий» тип музыки. В обеих трактовках нет ничего взаимоисключающего. Самая возможность связывания данного исторического этапа с различными этапами, ему предшествующими, вполне естественна. Она отражает общую противоречивость исторического процесса, в котором данная ступень может вступать в конфликт и с предыдущей или синхронной (клавесинисты — старинный концерт), и с последующей (они же — и Ф. Э. Бах). На формирование нового исторического этапа могут воздействовать не одно какое-либо, но ряд различных стилевых противоречий, отражающих общенсторические сдвиги.

Противоречия направлений и их синтез у классиков имели определенную эстетическую основу. В старинном концерте господствовали свобода, широта мышления и динамизм в самом развертывании мысли. У клавесинистов ощущается восприятие жизни в ее стабильности, в музыкальном языке преобладали *esprit* (в вольном переводе — ясность и острота ума) и *causerie* (легкость беседы)⁴⁰. У Ф. Э. Баха же — стремление «трогать сердца», пре-

⁴⁰ Х. Лейхтентритт (*Musikalische Formenlehre*. Lpz., 1927, S. 116) полагал, что «искусство обходительной беседы» вообще наиболее приличествует рондо. Этот вывод, верный для отдельных стилей или разновидностей, в общем, однако, представляет *ratio pro toto*.

доставив выразительному началу приоритет перед конструктивным, и утвердить «права индивидуальной экспрессии — тот „стиль личности“, окончательным выразителем которого явился Бетховен»⁴¹.

У венских классиков, во всяком случае — в наиболее значительных, характерных произведениях, достигнуто единство рационального и эмоционального начала, регламентации и свободы, общего и личного. В отличие от Ф. Э. Баха, у которого контрасты (чувствительность, юмор, энергия) не соотношены с соответствующими членением композиционной схемы, а действуют независимо от нее, — у венских классиков выразительность не разрушает форм развертывания согласуется с пропорциональностью архитектоники.

Трактовка рондо в венском классическом стиле исходит из таких общих основ этого стиля, как обобщенная народность, оптимистическая — по преимуществу — настроенность, индивидуализм (не перерастающий в субъективизм), преобладание динамики над статикой, возросшая широта масштабов. Самое же общее — спокойное, гармоничное приятие жизни в ее полноте и разнообразии. Оно не исключает, однако, внедрения элементов образной конфликтности, нарастающих от Гайдна к Бетховену⁴². Связь формы с жанром в общем достаточно прочно сохраняется, но вместе с тем широта трактовки рондо, новые горизонты позволили и нередко отступать, по преимуществу в область лирики.

О конкретных особенностях форм многое было уже сказано и обобщено. Ограничимся поэтому некоторыми, в основном резюмирующими дополнениями. Совокупная работа классиков дала мощный толчок внутреннему росту рондо. Позволив себе образное полушуточное сравнение, скажем: клавишники завещали классикам многодетное семейство. Под опекой классиков «семья» стала более тесной, но члены семейства выросли, возмужали. Происходит дифференциация частей по их функциям; проясняется как роль каждой из них, так и логика их последовательности. Стабилизируется одна оптимальная — пятичастная структура. Устанавливается определенный, преобладающий распорядок в тональном чередовании эпизодов; усиление контрастности можно в самом общем виде выразить формулой D—P—V—S. Внутри рефрена во многих случаях четко различимы начальные и продолжающие этапы. Еще явственнее роль начального и последующего эпизодов. Индивидуализированные и контрастирующие части так или иначе связываются на высшем уровне; происходит постепенное насыщение рондо элементами сонатного — вплоть до симфонического — развития. Проявляется большая забота о частях, предназначенных

⁴¹ Неф К. История западноевропейской музыки (в переработке Б. В. Асафьева). Л., 1930, с. 206.

⁴² Как указывает А. А. Альшванг: новое направление классицизма в первое время «довольствовалось житейскими развлекательными формами», но затем музыка стала проникаться серьезными мотивами. Тот же автор отмечает «исключительное значение принципа индивидуализма в классическом искусстве» (Альшванг А. Бетховен. М., 1963, с. 84—85).

специально для развития и подведения итогов. В финалах, где выражается единство основного настроения («коллективная эмоция», по Асафьеву), очевидна пронизанность контрастов общностью (в особенности это касается рондо-сонат).

Сравнивая трех представителей венского классицизма в их трактовке рондо, можно сказать следующее. Гайди превосходит других непосредственной, безыскусственной жанровостью; его «мажорные формы» подкупают энергией, сочностью, оптимистической полнокровностью, живым ощущением народных корней. В сравнении с ним Моцарт и тоньше и глубже; самые богатые по содержанию рондо Моцарта — те, которые являются вместилищами лирических настроений. Бетховен не жертвует ни народной первоосновой Гайдна, ни лично-лирическим началом Моцарта. При этом в его творениях простота чужда простоватости Гайдна. Уступая Моцарту в изысканности, нежности, изяществе, Бетховен превосходит его еще более активной ролью развития и, конечно, мужественностью (даже в игровых рондо). Ограничиваемый природой рондо динамизм находит для себя различные возможности выйти на поверхность. Драматически преобразуя трехчастную форму в марше 3-й симфонии, а вариационную форму — в «32-х с-молл», Бетховен и в своем отношении к форме рондо не изменяет себе.

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

Моцарт. Рондо а-молл для фортепиано (K. 511)

Общая характеристика. Образно-тематическая основа. «...Одно из самых значительных фортепианных рондо, когда-либо написанных», — так характеризует его выдающийся исследователь жизни и творчества Моцарта Герман Аберт¹. «Одним из тончайших и самых задушевных» («eine der feinsten und gefühlvollsten») называет его А. Б. Маркс². Сочиненное за четыре года до смерти Моцарта, оно принадлежит лучшей, зрелой поре его творчества. Рондо датировано 11 марта 1787 года, через сорок дней после кончины друга Моцарта — графа Хатцфельда³.

Перед нами произведение, которое неторопливо разворачивается в спокойном темпе, в мерных сменах, мелодия его богата украшениями. Может показаться, что характер рефрена грациозно-мечтателен, что музыка иногда подернута дымкой красивой меланхолии, а иногда поконится в безмятежных звучаниях. Но это впечатление рассеивается при более близком знакомстве. Основной образ, связанный с рефреном, полон неискленимой грусти, которая доходит позднее до глубочайшей тоски. Аберт видит здесь «предельно личное излияние» и даже «психологические бездны»⁴. А по словам Г. Чичерина, произведение это — «насыщенное и пресыщенное до боли, синтез сложности и простоты, где сложность скрыта внутри, с глубокой моцартовской проблематикой». Чичерин усматривает в нем (наряду с фантазией с-молл) «завершение переворота» в творчестве великого композитора⁵. Имея в виду эволюцию моцартовского творчества, Аберт связывает данное произведение с периодом, когда «мировоззрение композитора шаг за шагом удалялось от представлений окружающих его людей, а искусство становилось все субъективнее; более, чем когда-либо

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт, Ч. II, кн. I. Пер. и коммент. К. К. Сахары М., 1983, с. 349. Упомянем также, что другой известный ученый — Альфред Эйхштейн высоко ценит « всю глубину чувства в этом произведении, все совершенство стиля и мерцающую светотень мажор-минора » (Эйхштейн А. Моцарт, с. 243).

² Магх А. В. Kompositionslehre. Т. 3. Lpz., 1868, S. 150.

³ Имеются данные о связи между этим печальным событием и сочинением рондо а-молл (см. комментарии К. Сахары в цит. книге Г. Аберта, с. 488: ранняя смерть друга «глубоко взволновала Моцарта»).

⁴ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, кн. I. М., 1978, с. 349.

⁵ Чичерин Г. Моцарт, с. 67.

выступила на первый план страстная, „демоническая“ сторона его существа»⁶.

В дальнейшем мы будем исходить из общей характеристики крупных частей произведения, впадывая в их анализ то, что необходимо для понимания художественных приемов, средств выражения.

Обратимся в первую очередь к рефрену, чей облик предвещает основное содержание пьесы. Самое общее представление о его характере, его экспрессии вытекает из сказанного выше. По своим наиболее очевидным признакам рефрен приближается к определенному жанру, притом скорее вокальному, чем инструментальному. Подразумеваемый нами жанр — арня, а точнее — элегическая арня с элементом колоратуры и с введением временно проскакивающего начала в среднем разделе. Что позволяет проводить веляющего аналогию? С одной стороны — высшая певучесть мелодии, та переливаемость от звука к звуку, слиянность и нераздельность, какне бывают присущи лучшим вокальным мелодиям; мы вскоре попытаемся установить, каким путем добился этого эффекта Моцарт. С другой стороны — фактура рефрена, предельно простая, в высшей степени напоминает тип изложения, характерный для вокальной музыки, а именно — «мелодия с аккомпанементом», кантилена, сопровождаемая басом на более сильных долях и аккордами на слабых. Говорить на этом основании о «мелко высоком» жанре вокальной музыки — о песне — представляется неправомерным как из-за необычной для такого рода произведений концентрированности экспрессии, так и по причине колоратурных элементов, уже упомянутых. Это именно «лирико-колоратурная арня» с элегическим оттенком, инструментально претворенная⁷.

Отнюдь не мешает такому пониманию рефрена и форма, в которой он изложен, — простая трехчастная форма с серединой, по впечатлению — развивающего характера, но по тематическому материалу достаточно самостоятельной и притом вполне завершенной полным кадансом с традиционной трелью на II ступени C-dur. Мажорность середины создает значительный контраст теме, уводя на время от грустной элегичности к неомраченности (но с легким напоминанием о a-moll в прерванной каденции, т. 8). В том же направлении действует и «свободная от забот» колоратурность, которая сосредоточена именно в середине. По этим же причинам острее, выразительнее воспринимается возврат в сферу минорности. Реприза сохранила основу темы неизменной (об этом, в частности свидетельствует полная неприкосновенность всей партии левой руки, то есть гармонии и фактуры), но мелодически она существенно обновлена наподобие строгой вариации, таким образом, об «арни Да саро» не приходится говорить

⁶ А. Берт Г. Цит. соч., с. 349.

⁷ Колоратурность не противоречит лиризму и даже элегичности. Качество эти уживались в очень многих оперных арнях.

Форма, заданная рефреном, сохранится в обоих эпизодах и последнем рефрене. Единственным исключением является средний рефрен, сокращение которого, как мы знаем, достаточно обычно.

Но перейдем к наиболее важной и не просто решаемой задаче — к попытке раскрыть самое существенное в музыкальной ткани рефрена, к тому, что обуславливает его экспрессию, его выразительную силу.

Есть два значительных элемента, из которых соткана тема, а вслед за ней — и многое другое в произведении. Один из них — интонация опевания, а другой — хроматизм. Показанные в первых тактах рефрена самостоятельно, порознь, они уже очень скоро — во втором предложении — вступают во взаимодействие, которое будет принимать то те, то другие формы и не исчезнет до последних звуков произведения:

65 Andante

1-й элемент (A) 1-й период рефрена (B) 2-й элемент (B₁)

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the initial theme with elements A and B. The second system continues with elements C, A, and B₁. The third system shows elements B₂ and A₁, with dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

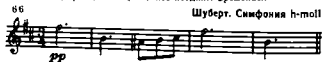
Как в одиночном их функционировании, так и в разнообразных переплетениях сокрыты красоты произведения и тайны его воздействия.

ствия. У нас еще нет средств, которые позволили бы считать, что разгадка этих секретов полностью доступна анализу, но посылить приблизиться к ней мы будем пытаться.

Рассмотрим каждый из названных коренных элементов, начав с опевания. Впервые оно появляется, отрывая пьесу, в облике группетто и пройдет в этом виде десятки раз на протяжении всего рондо. Правомерно ли в данных условиях приписывать этой мелодической фигуре выразительные свойства, которые придают лирической фигуре такое большое значение в музыке вообще? Принципу опевания такое большое значение в музыке вообще? Есть достаточно оснований для утвердительного ответа. Первое из них — умеренность темпа, в силу которой украшающие возможности группетто отступают на второй план перед напевно-мелодичностью. В аналогичном направлении влияет обстановка минорного лада, склоняющая к чувству, а не к нарядности. И еще одно обоснование — близкое соседство опеваний группеттных и обычных (выписанных «крупными нотами»), а иногда даже совместное действие тех и других (вторые предложения реприз в крайних рефренах).

Начальное группеттное опевание входит в первый мотив рондо (см. т. I в примере 67а), составляя с ним одно целое. Мотив этот, взятый полностью, имеет в формировании образа и во всем произведении почти столь же большое значение, как интонация опевания, и поэтому требует к себе внимания.

Первое, что в нем замечаешь, — это его ладо-функциональная природа, выраженная в определенных высотных условиях. Можно сказать, что перед нами перенесенная на мелодию классическая интонация баса D/T. Освобожденный от нее бас позволяет выдерживать тонический органский пункт почти на всем протяжении темы. «Застойность» гармонии при внутреннем уходе в S способствует оттенку депрессивности⁸. Наряду с начальным опеванием в мотиве налицо другое важное мелодическое слагаемое: интонация реализована как высотный метрически падающая квинта⁹. Уже это обстоятельство придает ей потенциально лирический оттенок. Вспомним несколько подобных высоко выразительных интонаций, принадлежащих более поздним временам:



⁸ Мы имеем в виду, во-первых, придание мелодии нантиленности и, во-вторых, ее эмоциональное наполнение, насыщение.

⁹ В начале второго предложения мелькнет тоническое трезвучие одноименного мажора. Однако не всякая мажорная терция, данная в миноре, просветляет; она может вовсе не означать переход в мажор, а указывать путь френа.

¹⁰ О ниспадающей метрической (а не только высотной) мы вправе говорить, поскольку окончание мотива на звуке а слабее, легче, чем е на сильной доле в зародышевом виде уже содержится в шаге V—I, как движении от диэзной стороны к бебольной. По концепции А. С. Оголевца, оно представляет переход от «альфной» (мажорной) окраски к «бетной» (минорной).

Последнее, что следует сказать о начальном мотиве рондо. Он обладает любопытным и ценным свойством: открыв собой пьесу, в то же время он способен — при небольших изменениях — завершить музыкальную мысль и даже вполне произведет ее; мотив этот словно перекрестил из концовки произведения в зачин (каданс, ставший толчком, — по Асафьеву); в этом мы убедились, когда будем анализировать последние пять тактов пьесы, но исключая двух кадансовых аккордов. Действительно, если послушать в начальном мотиве, ощущаешь нечто quasi-завершающее — вопреки отсутствию гармонически-кадансового подкрепления. Быть может, позволительно назвать его «мотивом эллиптического рондо», превращенным в исходную точку.

Вторым важнейшим элементом произведения, по своему удельному весу даже превосходящим опевание, является хроматизм.

Он проявляет себя уже с т. 2 — сразу после «головного мотива» и образует как бы внутреннюю сердцевину обоих предложений темы. Известно, как велика роль хроматизма в мелодике Моцарта. Он сообщает необычайную пластичность линии, делает ее «скользящей», избегающей острых углов; незнание Моцартовой мелодии во многом ему обязано. Но не таков хроматизм здесь, как и в некоторых других наиболее содержательных произведениях Моцарта. Это — другая трактовка хроматизма, как средства для выражения эмоций по преимуществу скорбной; выводить ее надо из традиций И. С. Баха.

Что придает хроматизму в данном случае такую значительность? В теме рефрена хроматизм — не обаятельная подробность, не смягчающая деталь, а — вместе с начальным мотивом — основа темы, и более того, всего произведения. Мы слышим не 2—3—4 звука, идущие по полутонам, а достаточно внушительное их число — 8. Они образуют не простую гамму или отрезок гаммы, вple-таемый в большую линию. Происходит медлительное, сопровождаемое ростом звучности восхождение; оно размеренно, неспешно, а потому особенно и впечатляет. Мелодия величаво (но и нежно)

« Сошлемся на «мангеймские вздохи», второй элемент главной партии в сонате № 5 Бетховена, начало его же сонаты № 12.

подымается от тонники к доминанте¹². То, что хроматическая линия поделена на две части, разделенные паузой, только усиливает ее воздействие, ибо в сознании слушателя возникает не один, а два мотива, где второй продолжает и умножает действие первого.

Большое значение имеет ритмизация хроматики. Фигуры мотива В, с временнмерительной точки зрения, амфибрахичны, и потому элемент планового колыхания (подобный баркаролам) не чужд мелодии, он придает ей мягкость, округленность. Но в то же время, с точки зрения акцентной, ритм ямбичен, он сообщает мелодии осторожную поступательность, стимулируя ее неизменный подъем.

Остается указать на роль гармонии. О преобладании в ней S, весьма важной для создания скорбно-минорного колорита, уже упоминалось. В дальнейшем гармония выявит свою трактовку хроматизма гораздо шире.

Общую характеристику роли хроматизма очень выразительно формулирует Аберт. Называя тему «экзотически окрашенной», он пишет, что «уже в ее первых четырех тактах с их характерным хроматизмом и динамикой достигается страстная напряженность, удерживающаяся на протяжении всей части и не получающая оптимистического разрешения» и, далее, «он извлекает из своей хроматизированной линии (в подлиннике — «Schmerzenslinie» — «страдальческой линии». — В. Ц.) вообще все, что только возможно»¹³.

В чистом (неосложненном) виде хроматизм выступает немного, лишь в начальных предложениях рефренов. К ним зато присоединяются многочисленные хроматические гексахорды, которыми обильно насыщены эпизоды и связующие части; гексахорды эти — прямые наследники рефрена, «теневое» отражение рефренных мотивов в уменьшении и, очень часто, в обращении:



¹² Хроматическое освоение пути от Т к D хорошо известно в его обратном — исходящем варианте. Можно говорить поэтому о своеобразном проточающемся и — вопреки своей обращенности — несравненно реже встречающемся — паскальном басе.

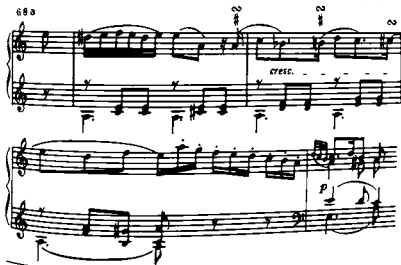
¹³ Аберт Г. Цит. работа, с. 349—350.



Хроматизмом, таким образом, пронизано все произведение, и это чрезвычайно важно, ибо определяет основной образный облик.

За исключением упомянутых начальных предложений (гексатесном союзе с опеваниями. Благодаря их взаимодействию оба элемента выигрывают — хроматические ходы осложняются и уточняются, опевания приобретают особую ладовую напряженность. В процессе развития взаимопроникновение разнообразится и прогрессирует: если при первом проведении темы оно появляется лишь в ответном предложении, то в местной репризе рефрена мы видим его уже с первых звуков; мало того, во втором предложении репризы на интонации хроматизированных опеваний наслаиваются группеттные завитки, и опевание становится двухступенным. Можно назвать происшедшее «уточненной динамизацией»¹⁴.

Второе предложение репризы

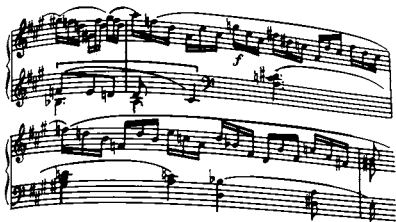


¹⁴ Но уточнение проявляется и без динамизации. Таково второе предложение во втором проведении рефрена, где применен излюбленный моцартовский прием «распыления» мелодии, воздушного «луэантилизма» — см. пример 68 а. О нем упоминалось в главе V.



В дальнейшем развитии поражает необычайная легкость, почти волшебная непринужденность, с какой Моцарт превращает хроматизм в опевания, а опевания — в хроматические последования. Это возможно благодаря замечательной пластичности, которая присуща Моцарту во всем, а особенно — в мелодике. Переходимость эта нигде не достигла такой виртуозности, как в связующих частях — перед вторым и, главным образом, перед последним рефреном:





Отчего именно связи заняли в этом отношении первое место? Оттого, очевидно, что Моцарт чувствовал себя здесь свободным от масштабных и синтаксических рамок, заданных рефреном.

Так оба коренных элемента рондо, проникая друг в друга, господствуют в произведении и окрашивают его в определенные тона.

Отметим, что первое предложение рефрена не изменяется ни в одном из его проведений. Оно выступает как «страж порядка», как символ принципиальной неизменности, стойкости. Таким путем решаются две задачи. Во-первых, усиливается стабилизирующее начало формы. Во-вторых, тождественностью начал оттеняется последующее обновление, богатство и экспрессия варьирования.

На очереди — другой образ, воплощенный в рамках 1-го эпизода:



Изложенный в субдоминантовой тональности F-dur, эпизод заимствует форму рефрена — простую трехчастную. Но форма здесь более подвижна, менее статична¹⁵. Модуляция первого пе-

¹⁵ Статика формы рефрена, о которой можно говорить лишь условно, в чисто конструктивном плане, во-первых, отвечает депрессивному началу, заложенному в ней, во-вторых — искупается мелодическим варьированием тем и, в-третьих, обогащается контрастом со светлой, мажорной серединой.

риода в D — C-dur, переключаясь с устойчивым, тоническим окончанием репризы, создает, таким образом, форму «перриода с серединой». Сверх того, форма представляет особый интерес, так как содержит зачатки сонатности, — большие дополнения (излюбленный прием Моцарта!), лишь немногим уступающие по размерам основным частям, написаны соответственно в C-dur и F-dur. Если при этом учесть, что их материал отличен от основной ткани эпизода (упомянувшиеся гексахорды фигурируют именно здесь), напрашивается аналогия с побочными партиями сонатной формы — в эскизне, разумеется. Все сказанное свидетельствует о том, что Моцарт придавал эпизоду, и о разработанности его формы.

Каков общий (или, по крайней мере, преобладающий) характер музыки эпизода? Можно говорить о временном уходе (как мы увидим — неполном) из области чувства в сферу более объективной. Наиболее очевидна размеренная и спокойная моторика. Нетушевание, непрерывность, равномерность и однородности; тем самым становится осознанием контраст по отношению к рефрени, в котором очевидно больше контраста. Мелодия ровно «стелется», без резких изменений направления. Было бы неверно из описанных признаков сделать вывод об ее сухости — в ее плавном течении нет никаких признаков певучести, местами граничащая с лирикой. Несмотря на строгий характер музыкального материала и хроматическими фрагментами и напоминающими его мелодии групповыми интонациями середины, а также пленительно-романтическими, хотя и мимолетными модуляциями в «шубертовский» (по Аберту) D-dur и в b-moll (тоже в середине). Вновь остановившись на одном уже затронутым явлении. В упорно повторяемых хроматических гексахордах¹⁶ есть нечто вызывающее ассоциации с речью — словно один собеседник мягко, но настоятельно уговаривает другого; впечатление настойчивости создается не только многочисленностью повторов, но и ритмической природой гексахордов: как можно видеть в примере 68, они содержат замедленный амбицирующий шаг (х какому прибегали французские клавиеснисты) — к сильной (или относительно сильной) доле тяготеют 5 звуков заката. Значение этих моментов тем более велико, что, переключаясь на расстояние, именно он, как мы видим, вносят сонатоподобный элемент в качестве зародышевых «побочных партий».

Совсем иной облик присущ 2-му эпизоду. Появляясь (как и 1-й эпизод) без связующе-предиктивной подготовки, он вносит луч света, прежде всего — благодаря смене ладового наклонения. В этом смысле он гораздо более просветляет, чем также мажорный 1-й эпизод с его уходом в S; отсутствующая здесь смена тональности не отвлекает от решающей смены в тонической терции. Основное в музыке эпизода — солнечность, приветливость:

¹⁶ На протяжении эпизода они проходят 18 раз, и к ним можно добавлять еще 10 в предикте ко второму рефрену.



Может показаться, что в смысле самостоятельности материала он уступает 1-му эпизоду, что было бы необычно для классического рондо. Действительно, по тематизму своего основного ядра он зависим от рефрена. Но главный мотив рефрена претворен в новом духе и обнаруживает вполне самостоятельные жанровые корни, напоминая пасторального характера танец, например — сицилиану. Но есть и еще один факт, заставляющий отдать должное свежести эпизода: как и в 1-м эпизоде, основная часть сопровождается дополнением — здесь равновеликим по протяженности. Его характер вносит совершенно новую ноту, далеко уводящую от сумрачной элегичности рефрена. Если основная часть темы была скерцозно-танцевальной, ритмически и динамически заостренной (стаккато, паузы, краткие громкостные диалоги *piano—forte*), то дополнение с его легким гаммообразным бегом и вращением вокруг вершины¹⁷ носит «журчащий» или «порхающий» характер (см. пример 716). Таким образом в эпизоде создается существенный внутренний контраст, вполне возмещающий

¹⁷ Напомним сказанное в главе V о типичности этих видов мелодического движения.

отсутствие новой темы; светлое начало, возникшее с первых же звуков эпизода, обогащается, ибо оно показано с двух сторон — как грациозный, радостный танец и как нежная подвижность.

Но и этим не исчерпывается роль дополнения. Обратившись к общей форме эпизода, мы обнаруживаем, что он построен по со-
вершенно той же «модели», что и 1-й эпизод: простая трехчастная форма типа «период с серединой»¹⁸. И здесь крайние части не дополняются на предложения, и здесь возникает между кадансами дополнений отношение D—T. Следовательно, мы вправе усмотреть и во 2-м эпизоде такой же эмбрион сонатности, как и в 1-м. Здесь мы выявляем даже несколько сильнее, поскольку дополнение значительнее ярче и прочнее остается «на слуху».

Форма. Развитие. Мы подошли вплотную к вопросам формы, сравнивая строение частей. Продолжим сравнение.

Подобие строения обоих эпизодов нельзя считать случайностью; оно, очевидно, свидетельствует о проведении некоего определенного принципа и вместе с тем способствует стройности формы. В более общем плане подобие налицо и в соотношении формы эпизодов и крайних рефренов.

Последовательно и тщательно проведенные аналогии в строении частей — одно из свидетельств большого единства произведения при разнохарактерности его частей. Как отмечает В. В. Протопопов, произведению «свойственна удивительная композиционная уравновешенность»¹⁹. Действительно, эпизоды здесь почти равнодлительны; но стремление к пропорциональности распространяется даже на столь свободные моменты, как связующие части (по 17 тактов). Следует напомнить также о сокращении второго рефрена. Давая слушателю отдых от последования однотипных форм и предохраняя форму от громоздкости, сжатие рефрена образует ось симметрии для целого и тем самым опять-таки способствует стройности произведения²⁰. Эти конструктивные качества, казалось бы, присущие произведениям объективного или даже статичного характера, здесь, однако, не помешали Моцарту создать произведение, пронизанное сквозным развитием; притом развитие это неуклонно ведет к перевесу лирико-драматического начала.

Наиболее обычное из проявлений развития — варьирование рефрена. Оно развито настолько широко, насколько это было возможно при сравнительно скромных масштабах произведения — ограниченном — втроем — общем числе проведений рефрена. Можно насчитать шесть вариаций — их создают все вторые предложения, а в заключительном проведении — и первое. Други-

¹⁸ Различие лишь в том, что здесь первая часть повторена. Благодаря этому длительность 2-го эпизода (33 такта) почти уравнена с длительностью 1-го (34 такта).

¹⁹ Протопопов В. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта, с. 31—32.

²⁰ Полное проведение второго рефрена дало бы три трехчастных формы, а учитывая аналогичное строение эпизодов, даже пять; форма была бы утяжелена.

ми словами, рефрен изложен наподобие темы с 6-ю вариациями, при периодическом возвращающемся их источнике — теме в ее первоначальном облике²¹.

Но, конечно, главное значение имеет не количество изменений, а их качество, направленность. Она вполне определена, ее называют лирическую выразительность рефрена и тем обогатить его. Это сказывается каждый раз — то в насыщении опеваниями и хроматизмами, то в «распылении» (второе проведение рефрена), напоминающем робко-нерешительную (второе проведение рефрена). Но нигде экспрессия не достигает такой силы, как в самом последнем, самом минорном, ведущем к коде проведению, где драматизм больше не скрывает себя под маской элегической лирики.

В вариациях сказалось замечательное свойство мелодики Моцарта: красивые извивы линии не только не мешают ей быть выразительно-теплой, но напротив, содействуют ее экспрессии; их элегантность (в лучшем смысле этого слова) далека от холодности и удивительным образом сочетается с задушевностью, западающей в слушательские сердца.

Как мы уже знаем, в области вариационных средств важную роль играют интонации группеттного типа, издавна считавшиеся украшениями. Их новая трактовка — поучительный пример того, как прием, доставшийся от ушедшего стиля, переосмысливается в руках гения, ставящего перед собой более глубокие содержательные задачи.

Обратимся теперь к другому, не столь распространенному в музыке проявлению развития совершенно иного характера и предназначения. Если цель варьирования была непосредственно выразительной, то данный прием (а шире — принцип), отражаясь не столь явно на экспрессии, выполняет зато важную задачу в области связывания больших и малых частей, логичности и непрерывности при переходе от одной к другой. Проводится он через все произведение с такой последовательностью, которая исключает возможную мысль о частном характере, случайности или непреднамеренности. Суть этого приема — в подхвате последнего элемента предыдущей части, который становится начальной опорой для последующей части. Принцип, на котором он основан, мы называем продвижением²². Он означает такой приход к новому, который коренится в том, чем завершилось старое; движение вперед сочетается с поддержанием тесной и явной связности.

Простейшая формула продвижения — AB BC. В принципе этот

ряд может длиться и далее: ABBCD и т. д.

Наилучшее представление о масштабах использования приемов подхвата, продвижения в рондо *a-tout* мы получим, перечислив их проведения одно за другим.

²¹ Можно поэтому говорить о вариационной форме второго плана.

²² См. о нем: Учебник, ч. I, с. 471.

1) Первый период рефрена (см. пример 67), первое предложение: третий мотив подхватывает и продолжает восходящую хроматическую линию, возникшую во втором мотиве.

2) Местная реприза рефрена: здесь первое предложение строится по образцу второго предложения из предыдущего примера (внедрение опеваний в хроматику). Соответственно второе предложение репризы, соблюдая принцип продвижения, вводит новый, еще не фигурировавший вариант (дальнейшее насыщение опеваниями). Сравнивая крайние периоды, мы обнаруживаем продвижение более крупного плана, объединяющее весь рефрен одной сплоченной структурой:

AA_1 середина A_1A_2
 первый реприза.
 период

3) 1-й эпизод: он открывается такой же интонацией группетто с предъемом к нему, какой заканчивался рефрен.

4) Последний такт 1-го эпизода становится первым тактом связующей части.

5) 2-й эпизод: здесь происходит совершенно то же, что в начале 1-го эпизода (см. начало примера 71a). Полным тождеством в методах перехода особенно подчеркивается принципиальный, нарочитый характер приема.

6) Вторая связующая часть, она начинается троекратным подхватом последнего пассажа из 2-го эпизода.

7) Последнее проведение темы рефрена и переход к коде: смелая и острая интонация большой септимы, которая падает к звуку $II_{\text{н}}$ ступени, подхватывается и развивается предкодовым дополнением:





Перечень, который мы привели, говорит сам за себя. Последовательность, с какой действует Моцарт, не оставляет сомнений в сознательном проведении принципа «стыковки» частей, что придает произведению какую-то особенную прелесть единства, притом не обычного, а оригинально достигнутого. Трудно указать в музыкальной литературе равноценный пример.

Оба прослеженных нами вида развития — варьирование и продвижение — нашли себе место в основных частях произведения — рефрене и эпизодах. Но Моцарт, очевидно, чувствовал, что глубина замысла требует и более самостоятельных, свободных от конструктивной схемы рондо проявлений. Эта сторона отражена в связующих частях и позднее в коде. Само по себе наличие связующих частей достаточно обычно в рондо, и если мы уделим им особое внимание, то в силу их совсем необычной значимости. Связующие части (вместе с кодой) более, чем какие-либо другие, позволяют заглянуть в тайники художественных намерений Моцарта, понять, что скрывается за идеальной выравненностью пропорций, ясным и простым распорядком частей.

Мы коснулись связей, говоря об искусстве передливов: опевание. ⇐ хроматизм. Присмотримся к этим частям ближе. Первая из них могла бы ограничиться возвратной модуляцией из F-dur в основную ладотональность. Но такое простое решение не удовлетворило бы Моцарта, задача которого была глубже: он хотел прийти к рефрену лишь через этап свободного и а то же время психологически напряженного движения. Орудием для этого послужили оба коренных элемента рондо — опевание и хроматизм. В этой и следующей связующей части они с наибольшей полнотой развернули свои возможности.

Вслед за модуляцией с возвратом в a-moll мы слышим широкую мелодическую фразу (пример 69 а, т. 1—2) b — a — gis — a, подкрепленную соответствующими гармониями — излюбленными Моцартовыми видами трезвучий — секстаккордами (II_h—I—VII—I). Фраза эта представляет собой не что иное, как данное в увеличении «распетое» группетто, одну из основных интонаций рондо. Но при повторении линия b — a — gis вместо ожидаемого возврата в a продолжает нисхождение и, таким образом, опевание вдруг превращается в другой коренный элемент — хроматизм (см. в при-

мере 69 а т. 3—5). Гармония, усиливавшая выразительность группетной фразы, здесь приобретает еще большее, глубокое по смыслу значение. Хроматизм превращается из мелодического явления в мелодико-гармоническое. Томительное полутоновое ниспадение мелодии, ее усиление дублирующими малыми терциями нижних голосов, насыщенный неаккордовыми звуками средний голос («цепь вздохов»), хоренческие интонации *gis—g, fis—f* (см. лиги) типа «женских окончаний» и, что особенно важно, соскальзывающие вниз и не успевающие утвердиться «тени» различных тональностей — все это производит почти страдальческое впечатление.

Еще более выразительна и вместе с тем пленительно-изящна вторая связующая часть, ведущая к последнему рефрену. В своем нисхождении она объединяет оба коренных элемента: в мелодии «голос вершин» позволяет услышать не только филигранные узоры, фигурационные рисунки, но и олеванья *cis—h—ais—h, h—a—gis—a* (см. пример 69 б); а в это время нижние голоса уже ведут хроматически нисходящую секвенцию (*fis-moll, e-moll, d-moll*), в которой заложены и тональная цель движения, и основные интонации рефрена²³; хроматизм вскоре завладевает и мелодией.

Обе связующие части завершаются развитыми предиктами, по-разному выполненными, но тождественными по протяжению (7 тактов)²⁴.

Хорошо ознакомившись со связующими частями, мы поймем характеристику, какую дает им Аберт: «переходные части неслыханной терпкости и смелости» («unerhörte Herbheit und Kühnheit») ²⁵.

Конечная точка развития. Эпilog. До последнего рефрена чаша весов колеблется между мягкой грустью (первый и второй рефрены), относительной нейтральностью (1-й эпизод) и светлым мироощущением (2-й эпизод). Но на подходе к третьему происходит перелом, колебания в эмоционально-колористической ситуации остаются позади.

²³ Обратим внимание на особо левучие и лиричные интонации среднего голоса со «вздохами» задержаний (в примере 69 б обведены скобкой).

²⁴ Во втором предикте особенно впечатляют его последние такты: тонкие и вкрадчивые хроматические переливы, нарочито «запутываемые», почти незаметно, исподволь подбираются к цели — к тонике и к репризе (здесь — одно из предельных взглядов могут показаться моторной фигурацией, а на самом деле прямо тизмы: первый взгляд могут показаться моторной фигурацией, а на самом деле прямо тизмы).



²⁵ Цит. по подлиннику: A. Bert H. W. A. Mozart. T. 2. Lpz., 1921, S. 371—372.

Первое предложение даже здесь остается символом постоянства, неизменности в рондо. Но зато в остальных проведениях основной темы преобладают новые, все более усиливающие минорный характер вариации.

От этого процесса на время отвлекает мажорная середина, которая тоже варьирована, но словно наперекор основной тенденции: со своими пассажами, завитками и «флейтовыми» репетициями она кажется еще более беззаботной, чуждой теневым сторонам, чем в первом рефрене. Тем очевиднее главное направление, общий ход событий в репризе. Омрачение колорита заходит еще дальше, чем до сих пор, — решительный шаг в этом отношении сделан в уже упоминавшемся септимальном ходе, предвещающем характер близкой коды.

Сжатие скачков от октавы и большой септималь до субдоминантовой квинты играет нагнетательную роль (все возрастающий упор в неизменный звук верхнего горизонта a — «органный пункт в обращении», беспокойный синкопический ритм, *crescendo*, превращение всех ранее бывших кульминаций звуком c_3 — см. пример 72, т. 2—3). Столь сильных средств Моцарт до сих пор не вводил.

Рамки последнего рефрена раздвинуты дополнением особого характера. Оно начинается по принципу продвижения подхватом резкого септимального скачка, который «вонзается» в звук b , своего рода сгусток мрачности; резкость мелодического профиля (не частая у Моцарта) усугубляется еще двумя следующими подряд за септимальными скачками ($b-f$, $f-a$, см. пример 72, т. 5). Дополнение начинает звучать снова, что само по себе весьма обычно; при этом мы еще раз слышим многозначительный скачок a_2-b_1 . Но еще раз напоминает о себе. Но совсем необычен дальнейший ход событий: мелодия дополнения секвентно—ступень за ступенью—подымается до самого высокого из звучавших до сих пор тонов— b_3^{26} ; взятый *sf* после *crescendo*, он не поддержан фактурой, и в одиночестве вершинной интонации e_3-d_3 заключено нечто глубоко тоскливое.

Повисшая в отдалении кульминация, в сущности, брошена; этот обрыв драматичен и красноречив.

Описанный небольшой фрагмент очень важен в образном содержании рондо. Намечавшаяся уже ранее тенденция омрачения здесь вышла наружу, приобрела полную осязательность. Служа предиктом к коде, фрагмент этот уже предсказывает, какова она будет.

Кода полна значительности. Музыка теперь не только скорбна, но и сурова. Форма коды в принципе та же, что и в других частях рондо: простая трехчастная, но — в отличие от них — с сильно измененной репризой.

²⁶ Интонации подъема $f-d-cis$, $g-e-dis$, $a-f-e$ (отмечены в примере 72) созданы в виде метрических циклов, кантилено и эмоционально насыщенных; такова же и вершинная интонация $cis: e-d$. Противоречащий этим свойствам провозглашения, легкий, высокий регистр придает интонациям восхождения совершенно своеобразную окраску.

После короткого перерыва с малой, но «говорящей» паузой начинается первая часть коды. Ровная сопровождающая линия баса, переключаясь с первым, «прелюдийным» эпизодом, напоминает полифоническое противосложение и в качестве фона предвосхищает вступление темы рефрена. Движение темы с плавно замкнутым, завершающим окончанием; он звучит как ре-эпизод, подведение итога. Этот кодовый вариант — основная мысль всей части. Полифонизм, а с ним и строгость характера, заостряется при перемещении голосов, как самим фактом двойного контрпункта (со свободным изменением противосложения), так и подлинно баховским строением голоса со скрытым (а вернее — почти явным) двухголосием (пример 74 а). Если первое противосложение было диатонично, то второе насквозь пронизано хроматизмом; наряду с ним появился и второй коренной элемент — трезвучие (только в хроматическом виде!). Синтетические тенденции, таким образом, уже ясно проявляют себя.

Кодовый вариант темы обогащен целью отклонений благодаря новой, «глубокой» гармонизации (B-dur, C-dur, d-moll, E-dur). Так реализуются потенции хроматизма, заложенные, но до сих пор еще не осуществлявшиеся; под конец произведения образуется «лад высшего порядка», выразительные возможности которого велики.

Середина коды выглядит, на первый взгляд, всего лишь как пассажи, и это в определенном смысле можно было бы оправдать, ибо так оттеняется значительность тематически концентрированных крайних частей. Но такая характеристика была бы далеко не полной: середина оказывается богатой по совмещению функций. Во-первых, она представляет отражение музыки «журчащего» дополнения ко 2-му эпизоду; следовательно, и она тематична, а потому усиливает синтетичность коды. Во-вторых, она переведена из A-dur в a-moll и потому оттеняет значение скорбно-минорного перелома — ведь дополнение 2-го эпизода было самым светлым моментом рондо — и оно-то подчинено основному настроению коды. Вспомним по аналогии о мажорных побочных темах Моцарта, в репризе минорно трансформируемых, что иногда в корне меняет их образное значение.

И, быть может, самое интересное и самое тонкое в этом сочинении: восходящий пассаж добежит до звука e_3 , который был брошен, «забыт» и вместе с соседним d_3 повис в неразрешенности (см. последний такт в примере 72).

Но Моцарт не забыл о нем! Еще раз напоминает «кульминация тоски», но она теперь включается в общий скорбно-прямолинейный итог.

Как это сделано? Перебрасывается «соединительная ниточка» (по Яворскому) или «арка» (по Асафьеву) от первого e_3 до второго e_3 . После разбега кульминация осторожно окутывается «петлей опевания» ($e-f-dis-e$) и, опускаясь, бережно приводит к лону тонких и центральной тесситур, где протекают основные события (см. пример 74 б). Нельзя не восхититься поразитель-

ной тонкостью драматургического приема — он символизирует в микрокосме то, что происходит на финальной стадии пьесы: заострение, критический момент и «схождение на нет», к тому, что неизбежно.

Последний раздел коды (пример 74 в) можно назвать собственно заключением. Действительно, приемы заключительности наших здесь максимальное сосредоточение. Вопреки своим скромным размерам оно впитало в себя все, что возможно, из различных частей рондо. Изложено оно диалогически по принципу семантики прощания, который здесь развернут многосторонне и концентрированно. Сурово (едва ли не грозно) звучит теперь в низком регистре последнее слияние хроматики и олевания ($a-b-a-gis$) в увеличении и с подчеркиванием II_п ступени; проходит оно исключительно на синколах, ритмически напряженно, хотя внешне и мягко (темп, триольные фигурации). Гармонико-мелодическая основа здесь совершенно та же, что в первой связующей части (сравн. пример 69 а и т. 1—4 в примере 74 в), она целиком перенесена сюда, но в новые, омрачающие регистрово-фактурные условия и поставлена «под иго» тонического органного пунта, тормозящего и указующего близость конца. Но даже фигуративный фон связан с прошлым, напоминая о многозначительной связке перед третьим рефреном.

В это же время верхний голос, мелодия реализует завершающие кадансовые возможности начального мотива рондо, которые мы предвидели в начале анализа. Проходя на довольно далеком расстоянии от «тенорового» мотива $a-b-a-gis-a$, он уже самим фактом регистровой переключки показывает участие в «прощальной церемонии». Но это участие становится еще более наглядным из-за переключки и в пределах самого мотива (высокое — и очень высокое ²⁷ проведения). Мы видим, во-первых, насколько концентрирован синтез в заключении и, во-вторых, насколько разветвлен принцип прощания. Отсюда — и соответствующий глубокий эмоциональный эффект:



²⁷ Это последнее, вероятно, не без умысла еще раз служит в руках Моцарта напоминанием о «критической нитовинке», состоящей из тех же $e-dis-e-f-e$.

опевание опевание опевание

cresc *f* *p*

746

f

748

f *p*

mf

pp

Обозрим вкратце то, что происходит в коде и что к ней непосредственно подводит. В последнем явлении рефренной темы красным значительно сгущены. Еще более сказывается это в дополнении, роль которого экстраординарна: отнюдь не довольствуясь закреплением, подтверждением предыдущего, оно, расширяясь, в то же время пресекается и в этот момент становится средоточием драмы, фокусом конфликта, не получающего (по Аберту) «оптимистического разрешения». Здесь, единственный раз в произведении, форма, предназначенная по своей функции быть устойчиво-завершенной, нарушается, «выходит из берегов». Когда же музыка (уже в коде) обретает положенные ей рамки, то исход конфликта никак не может быть назван светлым, или хотя бы отчасти просветленным. В размеренно-неспешном движении крайних частей кода заключено некоторое величие (напоминаем о баховских связях), но вряд ли можно расслышать в них ноты утешения — итог безрадостен.

Мы еще не коснулись самого малого заключительного штриха — последнего каданса. Никак нельзя счесть его нейтральной формулой D/T. Это — экстракт главного, начального мотива всего произведения, представленный двумя его опорными точками — V и I ступенью, притом в своей первородной роли концовки. Так в последний раз Моцарт напомнил нам еще одной прощальной и грустной деталью, из чего выросло прекрасное произведение...²¹

*

В рондо a-moll воплотились знакомые уже нам черты венско-классического и, в частности, моцартовского творчества. Поэтому мы можем ограничиться самым кратким напоминанием о тех из них, которые наиболее отчетливо проявили себя в данном произведении, но также и о тех, какие в нем не представлены или выявлены меньше. Число частей минимально, то есть нормативно. Все основные части (исключая второй рефрен, но зато приняв во внимание коду) трехчастны; степень их развитости значительна. Возросло и значение связей между ними. Переходные части, предикты не уступают по значению основным и к тому же родственны меж собой. Велико конструктивное равновесие. Развитие сочетается интенсивность с тонкостью; основные нхтонационные элементы связаны друг с другом теснейшим образом. Кода в высшей степени синтетична, и в этом и в последовательной ее подготовке заключена высшая органичность.

Какие черты венско-классического рондо не дают о себе знать? Если в ряде других произведений мы усматривали элементы сонатности, то здесь это было бы явной натяжкой. Наличие связующих частей и развитой коды само по себе не решает дела в пользу сонатности. Тип развития в целом здесь совсем иной.

Основой рондо a-moll является спокойная уравновешенность формы, идеальная соразмерность ее частей. Отсюда естественно

²¹ Ради этого Моцарт пошел на допущение противоположных октав.

перейти к далеко идущим заключениям о содержательной природе произведения. Они оказываются неоднозначными.

Одна группа соображений такова. Равновесие основных частей очевидно. По своему изложению они полностью закончены. Переходы между ними плавны, мягки. Связующие части равны по величине и не содержат каких-либо явных эксцессов. Общее впечатление, оставляемое формой, — большая округленность, совершенство. Взглянув на произведение с точки зрения жанров, мы, как кажется, видим картину полного покоя. Действительно, примечания, выходящие за рамки жанра, мы усматриваем ряд: ария — нив данные ранее характеристики, мы усматриваем ряд: ария — прелюдия — ария (в сжатом виде) — пастораль — ария. Напомним при этом, что интонационная связность в произведении была весьма велика. В общем напрашивается вывод: в произведении господствует единство при мерной, ровной текучести; единство это — особого рода: разножанровое, но, во-первых, пронизанное общностью, и, во-вторых, взаимодополняющее и чуждое кожной флихтности. Различия природы частей не препятствует их совместному обитанию. Приведение различного к стройной гармонии — одна из основ мощатковского творчества. Что же касается эмоциональной окраски, то она, с этой точки зрения, может быть определена в основном как лирико-элегическая с моментами просветления и к концу некоторой минорной затененностью.

Приведем, однако, другую группу соображений. Прежде всего возникают вопросы: нет ли противоречия между мажорностью обоих эпизодов и сгущающимся минорным колоритом рефрена? Оправдано ли это последнее?

Ответ на этот вопрос требует признания двух противостоящих друг другу линий образного развития. Основной материал эпизодов в самом деле не дает поводов для дальнейшего омнирования рефрена. Но уже 1-й эпизод вводит «в растворенном виде» рефренные интонации (в «гексахордах»), а большая связка — предикт сразу паделена на минорность и в дальнейшем недвусмысленно ее подчеркивает.

Первое омрачение еще не дает немедленных результатов для рефрена, но оставляет свой след. Зато второе очень скоро подхватывает и усиливает линию, прочерченную аналогичным моментом предшествующей связки. Тем самым создаются предпосылки для драматических изменений в последнем рефрене, дополнении-предикте и самой коде. Серьезность коллизий в этих последних разделах была обрисована выше.

Линия же эпизодов идет как бы в противоположном направлении, поскольку 2-й эпизод значительно светлее 1-го. В итоге можно сказать, что взаимопротивостоят две линии, которые — быть может, с некоторой долей преувеличения — допустимо было бы именовать линиями «действия» (рефрен) и «контрдействия» (эпизоды), но со знаками, обратными обычным²⁹. Выявляется опре-

²⁹ Намек на элемент контрдействия заложен и в рефрене — имеется в виду светлая, мажорная середина.

деленная, достаточно четко обрисованная драматургия образного развития.

Итак, мыслимы две трактовки произведения: первая — мирное соседство, взаимогармоничное составление частей, эмоциональная настроенность которых колеблется в умеренных пределах, или иная — скрытая, но постепенно и прерывно нарастающая конфликтность. Первое толкование может показаться отвечающим крупному плану, размеренному чередованию непротиворечивого различных музыкантов, как Аберт, Эйхштейн, Чинчерин, представляя под поверхностью, и в конечном итоге более глубоким.

Не будем отрицать того, что Моцарт дал — хотя и не в одинаковой мере — основания как для того, так и для другого толкования. Здесь сказалась известная амбивалентность, присущая Моцарту творчеству и — по мере созревания его гения — смещение акцентов в определенную сторону (напомним о времени сочинения пьесы). Но отсюда вытекает и возможность различных исполнительских интерпретаций, которые реализованы в записях³⁰. Небольшая пьеса эта дает ответ на вопрос, многократно встававший, — каким же был Моцарт — беспечно-светлым, нежно-лиричным и игривым или мрачно-пессимистичным? Он был и тем, и другим, и третьим. Моцарт грациозный, Моцарт сияющий и Моцарт трагический слились здесь воедино.

Бетховен. Соната для фортепиано оп. 53, финал (Rondo)

Соната оп. 53 («Вальдштейн-соната» или «Аврора») написана в 1804/05 году. Она относится к той линии бетховенского творчества, которая не связана непосредственно с выявлением драматического начала. Таких произведений, написанных в разных жанрах, у Бетховена много. Достаточно сказать, что к этой категории можно отнести шесть симфоний из девяти³¹. Признавая за героикой, конфликтностью, трагизмом борьбы самое великое из того, что внес Бетховен в музыкальное искусство, мы не должны приуменьшать значение его созданий другого рода. Их содержательный круг отнюдь не узок, он включает многое. Напомним основное.

Самое общее — здоровое принятие жизни как в деятельном, так, отчасти, и созерцательном аспектах. Прежде всего — радость жизни.

³⁰ Так, А. Шнабель подчеркивает лирическое начало (распространяя его даже на 1-й эпизод), несколько романтизирует рондо. Напротив, М. Юдина признает в трактовку произведения элемент строгости, тщательно выполняя указания, касающиеся штрихов. Самым обаятельным представляется исполнение Г. Г. Нейгауза — сдержанное, лишенное каких-либо «нажимов», но в то же время полное поэтичности.

³¹ Мы имеем в виду основной облик произведения. Поэтому считаем возможным причислить к данной области и 7-ю симфонию, невзирая на ее *Allegretto*.

ни, активное воплощение ее позитивных сторон; но также — и отоб-
ражение переходящих, теневых явлений, не выносимых, однако, на
первый план. Далее, погружение в гущу жизни подразумевает
тесный контакт с окружающим миром, в первую очередь с приро-
дой, со всеми, особенно светлыми ее проявлениями. С теми же
стимулами связана ориентация на народно-бытовое начало, как в
непосредственной опоре на жанры народного музицирования, так
и в чертах демократичности музыкального языка.

Учитывая все сказанное, мы вполне поймем, отчего в произве-
дениях этой «второй стороны» бетховенского творчества чаще все-
го наблюдается тринединство: радость жизни — любование приро-
дой — отлечаток народности.

Сказанное вполне относится к сонате ор. 53 и особенно к ее
финальному рондо.

Форма и средства выражения. Самые основные черты финала
уже были названы (см. с. 159—160). Теперь мы подробно рассмот-
рим строение формы и особенности развития совместно с анализом
главных выразительных средств.

Решающую роль для общего облика финала играют его пер-
вые восемь небольших тактов; на них мы сейчас и сосредоточим-
ся.

Бетховен не сразу пришел к окончательному виду, он шлифует
их и «в своих набросках он пишет одно за другим»². Народно-
песенный характер вряд ли может вызвать сомнения. М. Фриден-
дер выводил мелодию из знаменитой *Großvaterlied*, имея в виду
ее вторую половину. Как указывает П. Беккер, «некоторые иссле-
дователи усматривают в ней рейнскую народную песню». Б. Л. Яворский также считал, что мелодия эта близка рейнским
песням и даже называл в качестве источника песню «Хорошо вино
у нас на Рейне»³. А фольклорист В. В. Паскалов усматривал в
ней родство русской уличной песни «Шла свинья из Питера»⁴. Но
если мы и не знаем подлинного прототипа данной мелодии, то
судить о ее народном происхождении позволяют объективные дан-
ные: крайняя простота как в общем характере, так и в ладовом
строении: немногозвучный «протодиатонический» (по выражению
Г. Л. Катуара) звукоряд, который состоит из звуков тоникки с до-
бавлением доминантовой квинты, но без вводного тона (иными
словами — пентатоника без VI ступени). Ходы мелодии от тони-
ческой квинты и терции к упомянутой квинте D замыкаются по-
явлением тонической прима. В этих ходах и звукоряде, тождес-
твенном «золотому ходу», есть нечто отдаленно напоминающее
фанфарность, что впоследствии себя и проявит.

² Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. М., 1938, с. 164.

³ Мнение Фридендера приводит Р. Роллан в цит. раб., с. 162. См. также:
Беккер П. Бетховен. Фортепианные произведения. М., 1913, с. 56. Г. Крафт в
«Beethoven und das Volkslied» (Tübingen, 1952, S. 43) пишет о детской песне,
в свое время «много распевавшейся» и, вероятно, запомнившейся Бетховену.

⁴ «Русская книга о Бетховене». М., 1927, с. 189. К сожалению, ни Явор-
ский, ни Паскалов (к которому обращался автор данной книги) не приводили
конкретные мелодии.

Чрезвычайно интересно метрическое соотношение мелодии и сопровождения. В мелодии, прослушанной без сопровождения, тяглыми являются нечетные такты — 1-й и особенно 3-й (см. в мелодии, переносит тяжесть на себя. Отсюда — воздушная легкость мелодии, подчеркнутая регистровой ее изоляцией и *sempre pp.* Отсюда же и некоторая нарочитая неясность мелодии, подобная той неопределенности, какая бывает свойственна звукам и предметам на рассвете (вспомним наименование сонаты). Замечательно и то, что S совершенно отсутствует в рефрене, ни разу ступенях, ни в малейшей степени не приближается к трафарету (вспомним сказанное об *Adagio* 9-й симфонии), а только производит впечатление предельного простодушия, ясности и воздушности (63), едва дождавшись последнего рефренного звука, немедленно вводит субдоминанту.

До сих пор мы говорили почти исключительно о начальном восьмитакте. Но он составляет лишь малую часть большого рефрена. Рассмотрим его в целом.

Общей широте, масштабности замысла отвечает и размах, с которым воплощено основное начало — рефрен. Объем его темы почти загадочен: он двойствен — и мал и велик. Именно эта двойственность и дала ему возможность предварительно показать перспективу формы, создав роудообразность в миниатюре. Зерно рефрена, как мы видели, изложено с элементарной гармонией — без S и с наименьшим различием предложений. Поэтому категорическая завершенность периода неощутима, а продолжающая музыка поначалу воспринимается как дальнейшее развитие первого предложения:

75 Allegretto moderato

Бетховен. Соната № 21



Тяжелый момент

⁴ Полное отсутствие S также может рассматриваться как народно-песенная черта, если учитывать характерную для немецких народных песен автентичность.



Соответственно, второе проведение песенной темы может быть принято за второе предложение большого периода с аналогичной продолжающей частью. В таком случае последнее проведение темы окажется завершающим, третьим предложением очень развитого периода. Продолжающая часть здесь как бы усечена, и благодаря этому вырисовывается действительно, точнее, окончательное значение продолжающих частей — они играют роль развивающих середины-предиктов. В целом можно сказать, что форма рефрена генетически складывалась как своего рода сложный период из трех предложений, но результативно составила рондообразную — двойную трехчастную форму. Оба аспекта формы имеют определенное смысловое значение: «зерно» есть песенный исток финала, накладывающий свой отпечаток жизнерадостности и простодушия на дальнейшее. Предстоят изменения, но основной тон сохранится. Что же касается «малого рондо», то оно, во-первых, предвещает большой, длительный разворот событий, во-вторых, предугадывает основной распорядок попеременных чередований и, в-третьих, в миниатюре проходит тот динамический путь, какой предстоит пройти всему финалу. Если зерном определялось некое исходное состояние, то целое рисует процесс. Действительно, второе проведение есть фактурная вариация, более развитое изложение; но Бетховен, сохраняя sempre *pp*, не разрешает преждевременной динамизации, оставляет развитие на полпути. Зато последнее проведение трансформирует тему в полную силу. Здесь впервые прорывается настроение ликования, бурного веселья; тема обвивается венками тиран и блещет «флейтовыми» трелями. Но можно понять ее и несколько иначе, услышав здесь приближение к фанфарно-героическому звучанию, предвосхищающему коду.

Сравнение второго и третьего проведений темы поучительно:

Оно может послужить отличным ответом на вопрос — в чем разница между варьированием, вносящим разнообразие, но не прерывающим, и действительной динамической.

В рефрене есть еще одна существенная особенность: длительность тем и промежуточных частей (середин-предиктов) очень различна. Последние сильно превышают масштаб темы: 8, 22, 8, тельным характером темы следует как бы прямое ее продление вопрошающего характера на доминантовой основе⁴. Видимо, Бетховен стремился, сохранив в неперикосновенности песенное зерно, в то же время придать мелодическому дыханию большую широту. Но, несомненно, была еще одна, притом более важная задача из тембро-колористической области.

В предиктовых частях обращает на себя внимание неоднократное колебание мажора и минора, попеременное чередование C-dur=c-moll. Ему следует дать двойное объяснение — общее и частное. Общее — в том, что у венских классиков откристаллизовалась манера подготавливать мажорную тему посредством предикта, насыщенного одноименной минорностью. Колебание минорной варианты с мажорной доминантой стало распространенной формулой, которую можно назвать «предиктовая пара»:



Оно имеет целью создать двойную неустойчивость — как функциональную, так и красочную. Вступающая после минорно-доминантового нагнетания мажорная тема звучит разрешением вдвойне — и благодаря переходу доминанты в тоннику, и вследствие смены колористически-сгущенного минорного варианта тоники ясной, светлой краской мажора. Вот эта последняя сторона и лежит в основе частного, специфического в данном контексте объяснения: упорная и в то же время как бы нерешительная смена *e—es...* в условиях *pianissimo*, высокого регистра, легкой фактуры естественно ассоциируется со светотенями, борьбой уходящей ночи и подступающего рассвета. Здесь — один из важнейших аргументов в пользу колористически-изобразительных предложений. Добавим еще один аргумент. Вслед за «предиктовой парой» (ее можно было рассмотреть в рамках продолжающей части первого предложения) идет восьмитапная одноголосная линия, которую следует

⁴ Оно представляет точное гармоническое обращение тонически-устойчивой темы. Сравни формулы: $T_2D_1T_1$ и $D_2T_1D_1$.

воплне однозначно понимать как предикт. Ее восхождение, а затем нисхождение оттеняются особым динамическим приемом: постепенности *crescendo* и *decrescendo* (переменчивость еще более выявлена при втором проведении темы). Истязание *crescendo* («на верхушке») тоже колористический прием (приглушаемые свет и радость). Вообще красочная роль громкостных эффектов в финале велика; она находится на уровне эффектов гармонических и фактурных, а потому мы будем неоднократно к ней возвращаться.

Учитывая пертурбации, уже происшедшие внутри рефрена, Бетховен, вероятно, не считал нужным что-либо менять при втором его проведении. Но зато третье проведение (сокращенное до трехчастной формы) подвергалось сплошной динамизации. Композитор приберет ее для последнего (до коды) явления, и благодаря этому весь очень большой заключительный раздел рондо («финал», «финала»), включающий рефрен, огромное дополнение к нему, перерастающее в предикт к коде, и саму грандиозную коду, становится в широком смысле кульминационной зоной.

Рассмотрим теперь материал, противопоставленный рефрену. Два эпизода рондо во многом различны и вместе с тем имеют немало общего между собой. Они полны энергии, но природа их — не та, что в динамической репризе рефрена. Прежде всего они минорны, и уже это указывает на значительный их контраст рефрену. Мужественный минор, как известно, одна из важнейших черт бетховенского стиля. В не меньшей мере отличает эпизоды от певучего рефрена их активная моторика. Противостоят рефрену, они в то же время противостоят и друг другу — минор минору рознь. Первый эпизод (a-moll) минорен лишь в той мере, в какой это присуще народной пляске, где удал и веселье побеждают как бы противящуюся этим качествам структуру лада. Во втором же эпизоде (c-moll) минор более внушителен, и его специфическая окраска ошутима гораздо больше; тем самым возрастает его контраст по отношению к рефрену:

77 а





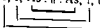
Укажем теперь другие конкретные черты, общие для эпизодов. Оба они поначалу оставлены без гармонизации, унисонны, то есть концентрированы по фактуре, — а это говорит об энергетической их природе⁷; тому же содействует прием «перебивки рук». Помимо этих явлений налицо и внутренние, чисто мелодические. Для обоих эпизодов характерны «упоры в один звук» — тоже прием энергетического типа, притом очень сильный по эффекту. В 1-м эпизоде мы имеем в виду удары *sforzando* в звук *e*, затем — менее сильный — в звук *a*. Сходные явления, даже учащенные, дают о себе знать во 2-м эпизоде. Но все эти удары и упоры — «точечные» признаки более широкой закономерности, опять-таки присущей и тому и другому эпизоду, — симметрии мелодического рисунка, которой мы коснемся, называя различия между эпизодами.

Последняя общая черта — построение в виде двухчастной формы — несколько контрастной в первом случае, развивающей во втором. Этот принцип также следует считать в числе признаков, отличающих эпизоды от рефрена.

⁷ Вспомним об унисонно-октавных темах в «скрипках-элементах» классических главных партий.

соответственно — е—е и с—с). Но и здесь сравнивается неоднородный энергетический ресурс: движение 1-го эпизода напоминает маятник (вверх-вниз), тогда как во 2-м удары направлены центробежно — сверху и снизу в звук одной и той же октавы. Как различие, так и общность в тематизме эпизодов проявляются в мелодической симметрии, наличествующей и здесь и там, но разные заполненные секстовые скачки с упором в мелодический и тематический движенье. Его подкрепляет двойной контрапункт октавы: часть эпизода имеет яркую кульминацию: *des* в первой части, *as* во второй; это — общая кульминация эпизода, данная в точке золотого сечения (т. 28 из 45)¹⁰.

Своеобразное качество «дисциплинированной силы», присущее 2-му эпизоду, дает о себе знать не только в мелодической, но и в тональной симметрии, очень последовательно осуществленной. Тональный план таков: || : c, f, As : || : As, f, c : ||¹¹.



Оба вида симметрии частично связаны: если отражаемая часть (с-moll, f-moll) начиналась мелодическим восхождением, то отражающая часть (As-dur, f-moll) начинается нисхождением.

Организованность проявляется под конец с исключительной масштабно-синтаксической и, как следствие, динамической активностью. Последние 16 тактов эпизода образуют структуру тройного сжатия (дробления с замыканием от четырехтакта до полутакта — 4, 4, 2, 2, 1, 1, 1/2, 1/2, 1). От темы «отрубается» все более и более краткие куски, причем напряжение отнюдь не ослабевает. Вышедшее на первый план триольное вращение, заключаемое в тесные и теснейшие рамки, становится все более неустойчивым до тех пор, пока возможность двигаться не отпадает окончательно («топот на месте»); только убедившись в том, что он неистово кружится на одной точке, Бетховен резко «остывает». Нельзя считать исключенным элемент юмора в этой плясовой по характеру концовке эпизода с неуклонно сужающимся радиусом кружения. Такой переход от сугубой серьезности к комической выходке мог быть вполне в духе Бетховена.

Рассмотрев опорный формообразующий материал, обратимся к моментам, выступающим за пределы обязательной схемы, — дополнениям, связкам, предиктам, разработкам, а позднее — к коде.

Первая из сверхсхемных частей скромна по масштабам (8 тактов), но весьма энергична по характеру, который она наследует от динамической репризы в рефрене. Это — дополнение, тесно и

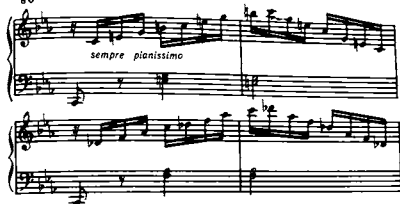
¹⁰ Интересно сделаны «отзвуки» обеих кульминаций — *des*, в т. 17 и многократно повторяемые после общей кульминации *as*.

¹¹ Симметрия придает оригинальный оттенок форме эпизода — развлекательной двухчастной (с повторением частей).

призе. Об этом говорит и тематическая сторона: пассажи шестнадцатых заимствованы из одногласного предикта внутри рефрена.

В упомянутых пассажах, занимающих центральную часть разработки, есть еще одно важное качество — непрерывность устремлений, достигнутая постоянными наложениями: $T\ F-dur = D\ B-dur$, $T\ B-dur = D\ es-moll$, $T\ es-moll = III\ Des-dur$. Каждое построение вливается в следующее (при сохранении синтаксического членения по двутактам). В этой непрерывности, сопряженной с регулярными взлетами-ударами¹⁴, сокрыта нагнетательность, которую низкая громкостная динамика лишь «придерживает», но не погашает:

80



Темная по колориту субдоминантовая ладотональность $Des-dur$ в нужный момент осмысливается как III -я ступень $c-moll$, и начиная отсюда разработка окончательно переходит в предикт, один из замечательнейших даже у Бетховена, имеющий много общего с предиктом пераой части сонаты, но тоньше разработанный. Происходит как бы рождение рефрена из предугроженного тумана. Красочный эффект сочетания трезвучия с неаккордовым звуком необычайно смел для своего времени:

81



¹⁴ Не случайно пришлось сочетать два столь различных эпитета. Пассажи правой руки носят волновый характер с преобладанием взлетов, тогда как партия левой руки (основанная на первых трех звуках рефрена) имеет, хотя и очень сдержанный, но все же «ударный» характер толчков (см. пример 80).

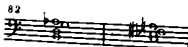
Бетховен «смешивает» трезвучие G-dur (доминанта, свет) со звуком as (субдоминанта, сумрак)¹⁵. Верхние голоса в своей совокупности дают характерное мажорно-минорное колебание as—g, а—fis с неопределенно-зыбкими переменах красок. Уже известный нам и распространенный у венских классиков прием «предикта пар» — подготовление мажорной темы попеременным звучанием доминанты с тоникой одноименного минора дает двойной эффект в момент достижения цели: 1) разрешение интенсивной неустойчивости и 2) реально просветляющая смена колорита. Здесь этот прием дан в утончении, в соответствии с красочно-изобразительным замыслом.

Если описанная часть предикта по своей фонической стороне нарочито расплывчата, погружена в колышущуюся, странно отсвечивающую мглу, то дальнейшая его часть в высшей степени целеустремлена по ладовому тяготению. Победа мажора ознаменована кристаллизацией доминанты C-dur с вырастающей наподобие 7-го обертона малой септимой f. Так Бетховен соединил эффект «импрессионистского» звучания с классической функциональной логикой¹⁶.

Гармонические смены и колебания в разработке, как уже явствовало из сказанного, находят поддержку в колебаниях громкостных. Большая или меньшая сила звучания в данном контексте должна пониматься — наравне с прочими — как фактор колористический. Завершающее forte разработки приходится на момент торжества доминанты. Но уже через 6 тактов появляется decrescendo, звучность падает, истаквает, так что последнее (до коды) вступление рефрена на ff оказывается типично бетховенским взрывом по динамике и пробившим мглу снопом света — по фонической окраске.

После сокращенной и сильно динамизированной репризы мы вновь слышим энергичную «мускулистую» музыку дополнения. Но ей отведено теперь гораздо больше места. Она настолько продолжительна, что заставляет предполагать не только дополняющую, но и какую-то более значительную функцию. Об этом говорит и мерное нагнетание посредством неуклонного перемещения фразы по ступеням трезвучия C-dur. Начинает казаться, что перед нами некий необычный (гармонически устойчивый!) предикт. И действительно — после 16 тактов тяжелого по звучанию развития под

¹⁵ Звук as остается в сознании на фоне G-dur, и при употреблении педали мы слышим оборот:



главством тонки (оно воспринимается как трудное преодоление неподатливого материала) происходит — в том же фактурном плане — гармонический и тесситурный сдвиг в область доминанты. Нарастание непосредственно никуда не привело, а потому накапливается много энергии, пока не лучшей приложению. Грохотам, но гораздо более мощным. Однако их сила быстро иссякает, останавливается (подобно тому как это происходило в первой середине рефрена). Малые нонаккорды, а вслед за ними серия хроматически сползающих уменьшенных септаккордов сводят звучность на нет. Теперь функция разросшегося «дополнения» становится ясна — это действительно был предикт особого рода, а по общему своему значению — предкода. И энергия ее основной части и прозрачность окончания — все это готовит различные моменты коды.

Она несется в быстрейшем темпе (*Prestissimo*), как окрыленный рефрен. Гигантские размеры ее мы вправе связать не только с кульминационным подытоживающим финалом, но и с тем, что она венчает весь цикл «Авроры», объединенный общим настроением, общим художественным замыслом.

Свою энергию кода черпает прежде всего в мощном накопленном предшествующей частью, но до сих пор неизрасходованном запасе. Но не одна лишь энергия питает коду, а также и другая сторона музыки, связанная со светом, лучезарностью. Поэтому, в частности, и в коде играют важнейшую роль громкостно-кolorистические смены и даже внезапные «скачки»; они дают о себе знать вплоть до последних тактов. Кода изобилует разработочными моментами, и та ее часть, что начинается с т. 39, даже могла бы быть названа второй разработкой, которая по материалу, динамике и тональному плану перекликается с первой разработкой¹⁷. Вторично — и на этот раз сильнее — Бетховен позволяет себе «вырваться на свободу», оставляя на время в стороне строгие, «твердые» части. Максимум эта свобода достигает под эгидой кадансового квартсекстаккорда.

Цели гамм в октавах заимствованы из тират рефрена, аналогичен источник трелей. Эти 20 тактов представляют, в сущности, концертную каденцию, чему отвечает и гармоническая их основа (предпосылки сонатности можно видеть и в первой части сонаты). Чувствуется, что Бетховен готовит вершинные проведения темы рефрена. И они осуществляются, притом — в двух планах: свет и сила. Сперва дано лучистое, искрящееся проведение¹⁸ при

¹⁷ В своем субдоминантовом движении она заходит даже на ступень дальше первой разработки (As, I, Des, b). Мы вновь встречаемся с диатоническим терцовым рядом, который, как кажется, ведет во мрак — но лишь для того, чтобы оттенить сияющий свет.

¹⁸ Огромную роль играет непрерывная трель (почти 40 тактов!), высокая, журчащая ручейком; она начинается еще в каденце и исчезает лишь в динамической репризе. Можно сказать, что трельные переливы образуют многозначный кolorистический фон для большей части коды. Р. Роллан слышит в них «безудержный смех» и «треля птиц». Можно согласиться и с тем и с другим.

минимуме звучания (*pp sempre*), с последним в финале терцовым рядом (*c, As, f*) и, наконец (после нового, полного красочности предикта), долгожданная динамическая реприза. Здесь царит выраженное танцем безудержное веселье; именно здесь сливаются свет и сила:



Бетховен избрал для этого выдающегося заключительного раздела форму, подобную той, в какой сочинен финал в целом, — свободно разработочное рондо. Если рефрен предсказал форму всего произведения, то кода его резюмирует. Основное рондо, таким образом, обрамлено двумя другими — «пред-рондо»¹⁹ и «пост-рондо». Принцип формы возвышается, приобретает самостоятельное смысловое значение, напоминая о его первоначальном, народном происхождении.

Резюмирование заходит еще дальше общей планировки: воспроизводится тип двух реприз внутри рефрена, второго проведения темы — проведения светлого, но не динамизированного, а затем — третьего проведения — буйно-ликующего. Позволительно поэтому представить себе всю коду как сильно расширенное и очень свободное последнее явление рефрена.

•

Во всей мировой истории форм рондо произведения, равные по значению финалу «Авроры», насчитываются единицами, в некоторых же отношениях можно без преувеличения говорить об уникальности.

Содержание финала можно представить себе и с самых общих и с более специфических точек зрения. В самом общем смысле — мироощущение здоровья, полноты жизненных сил. «В могучей архитектонике величественного произведения преобладают жизнеутверждающие тона»²⁰. Соответствия гигантские масштабы.

¹⁹ Или «анте-рондо», «анхонсирующее рондо». Второе проведение темы дано в тональности *S* (*F-dur*), ранее не вводной и типично кодовой.

²⁰ Альшванг А. Бетховен. М., 1963, с. 225. Приведем и высказывание А. Гальма: «Здоровое и полное кровообращение во всем организме» (Рол-лан Р. Циг. соч., с. 168—169).

«Никогда Бетховен не писал такого длинного рондо (больше пятисот тактов!)»²¹.

Специфические же стороны уже обрисовывались в процессе анализа. Это — человек и природа. При этом человеческое дано не как индивидуальное, личное, а как массовое, то есть народное. Воплощалось оно не только чисто интонационными связями, но и танцевальная моторность в дальнейшем, вплоть до всеобщей празднично-ликующей пляски в коде.

Можно было бы привести немало доводов, подтверждающих тесные связи с образами природы, с обликом «розоперстой Эос», но они, во-первых, общепризнаны и, во-вторых, приводились по конкретным поводам²².

Особенно же важно, что обе основные стороны взаимопроникают, неотъемлемы друг от друга. Воплощение человеческого-народного почти одними средствами танца дало бы нежелательный перевес моторике. Образы прекрасной природы как бы замешают отсутствующую в финале лирику, вносят элемент мягкости и поэтичности и, в конечном счете, обогащают содержание. Можно говорить о жизнеутверждающем единстве человека и природы, «переживания и пейзажа»²³; единство это дано не в созерцании а в действенности.

Конечное впечатление, которое выносит слушатель, можно охарактеризовать так: грандиозный танец, все более пронизываемый энергией и одухотворяемый картинами природы.

Такой полный величия и смелости замысел не мог мириться с косным, филистерским пониманием рондо и требовал решительных, обогащающих и возвышающих форму мер. Если Бетховен и в менее значительных произведениях расширял и совершенствовал форму, уделяя особенно много внимания моментам развития, то здесь — не опасаясь преувеличений — можно говорить о введении принципов сонатно-симфонических. Достаточно напомнить о масштабности связующих частей, малых и больших предиктов, обширной разработке, огромной кульминационной коде. Но симфоничность следует видеть и в более общем плане — о ней говорят такие качества, как размах экспонирования, сгла противопоставлений, сочетание внезапности и подготовленности, глубина преобразований, — и все это при ощущении единства и непрерывности развития. В том, что касается сонатности, следует подчеркнуть: она не отражается непосредственно на расположении и характере

²¹ Роллан Р. Цит. соч., с. 167.

²² Все же напомним о некоторых проявлениях: повышенное внимание к колористической стороне; большая роль фигураций всякого рода, волновые арпеджио; пространственные и громкостные эффекты. Упомянем и о роли «интродукции» с ее «зеленым» F-dur (ср. 6-ю симфонию) и фрагментарными «звуками леса».

²³ Крейслер Ю. Цит. соч., с. 167. Автор видит в сонате ор. 53 ценнейший результат развития бетховенского реализма, стремящегося преодолеть старую противоположность пасторального и героического (там же, с. 160).

основных частей рондо (как это в той или иной степени свойственно рондо-сонате), но определяет главным образом тип и масштабы частей промежуточных и сверхсхемных. Можно поэтому сказать, что сонатность проникает в «щели» формы. Рондо ор. 53 представляет максимум того, что может быть достигнуто сонатностью, влияющей на рондо подобным косвенным путем.

Бетховен решает одновременно две очень различные идейно-художественные задачи. Он насыщает рондо отчетливо выраженным сонатно-симфоническим развитием и в то же время (опираясь на традиции Гайдна) демократизирует рондо. Возвысив хороводный танец, спаянный с образами природы, до уровня монументальной и динамической формы, Бетховен возвращает его народу.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
Глава I	
Общая теория формы рондо	4
Глава II	
Рондо французских клавесинистов	26
Глава III	
Принцип рондо в немецкой музыке конца XVII—XVIII века. Филипп	
Эмануэль Бах	46
Глава IV	
Рондо венских классиков. Гайдн	66
Глава V	
Рондо венских классиков. Моцарт	82
Глава VI	
Рондо венских классиков. Бетховен	103
Аналитические очерки	
Моцарт. Рондо a-moll для фортепиано (K. 511)	137
Бетховен. Соната для фортепиано op. 53, финал (Rondo)	159

Учебник

Виктор Абрамович Цуккерман
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Рондо в его историческом развитии

Часть I

Редактор А. Трейстер
Художник Н. Рибкина
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор С. Будагова
Корректор Г. Мартынова

ИБ № 3896

Подписано в набор 26.09.86 г. Подписано в печать
13.06.88 г. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага картографи-
ческая. Гарнитура литературная. Печать офсетная.
Объем печ. л. 11,0. Усл. п. л. 11,0. Усл. кр.-отт.
11,25. Уч.-изд. л. 12,79. Тир. 8000 экз. Изд. № 13761.
Зак. 1911. Цена 45 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва,
Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24