

*Посвящается памяти
лингвиста
Юлия Абрамовича Мазеля*

А. Мазель

ИССЛЕДОВАНИЯ
О ШОПЕНЕ

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР

Москва

1971

ОТ АВТОРА

В этот сборник включены четыре работы, опубликованные в разное время. Самая ранняя из них и наиболее значительная по объему — книга «Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа». Она написана в 1934 году и обсуждалась в декабре того же года на двух заседаниях историко-теоретического раздела Научно-исследовательского института при Московской консерватории. Издана книга в 1937 году Государственным музыкальным издательством (с грифом упомянутого института) тиражом всего в одну тысячу экземпляров.

Естественно, что книга отражает в той или иной степени задачи и уровень советского теоретического музыковедения середины тридцатых годов и что сейчас автор излагал бы многое по-другому. Но если бы он попытался внести в это издание все изменения, которые ему представляются сейчас желательными, то фактически возникла бы новая книга. Автор ограничился поэтому в основном устранением вкрапившихся в первое издание неточностей и опечаток, а также небольшими поправками преимущественно редакционного характера.

В авторском предисловии к первому изданию говорится, в частности, следующее: «Настоящая работа посвящена одновременно проблеме крупной формы у Шопена и методам анализа музыкального произведения и рассчитана на довольно разнообразный круг квалифицированных читателей: музыковедо-теоретиков и историков, композиторов, педагогов, исполнителей. В то же время работа является учебным пособием повышенного типа по анализу для аспирантов и студентов историко-теоретического и композиторского факультетов консерватории. Разнообразие задач (они подробнее перечислены во введении), которые ставит перед собой работа, определяют ее не вполне однородный характер и неодинаковый интерес ее отдельных частей для различных категорий читателей». Эта аннотация представляется справедливой и сейчас, а неоднородность работы будет ощущаться современным читателем, вероятно, еще сильнее, чем читателем тридцатых годов. К первому изданию была приложена сама фантазия Шопена. Теперь это уже не является необходимым: ноты легко достать.

Вторая работа, вошедшая в этот сборник, представляет собой один из параграфов седьмой главы книги автора этих строк «О мелодии», изданной Музгизом в 1952 году. Параграф называется: О мелодике Шопена (к вопросу о синтетическом типе мелодии). Объем параграфа и самый размах исследования очень невелики. Это определяется как ограничивающим тему подзаголовком, так и положением параграфа внутри книги, посвященной в основном некоторым структурным закономерностям мелодии, в свете которых преимущественно и рассматривается в седьмой главе мелодика ряда композиторов XVIII—XX веков. В параграфе есть ссылки на нотные при-

меры, напечатанные в других разделах книги «О мелодии». Естественно, что в настоящем издании примеры эти воспроизведены в публикуемом параграфе. Кроме того, включены некоторые соображения из другой главы книги, касающиеся кульминаций в шопеновских мелодиях. Остальные незначительные изменения также обусловлены главным образом тем, что параграф печатается в качестве самостоятельной статьи — вне той книги, куда он первоначально входил.

Третья из публикуемых работ — статья «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена», изданная в сборнике: Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов (составление и общая редакция Георгия Эдельмана, Музгиз, Москва 1960). Автор опять-таки ограничивается при переиздании минимальными редакционными исправлениями и добавлением одного нотного примера. В этой статье есть несколько страниц, посвященных снова фантазии *f-moll*. Их можно рассматривать как дополнение к тому, что говорится об этом произведении в первой работе, а отчасти как сжатое обобщение сказанного, включенное на сей раз в более последовательно изложенную концепцию так называемых свободных одночастных форм романтиков, которая была лишь намечена в книге о фантазии.

В 1965 году три названные здесь работы были изданы в одном томе Польским музыкальным издательством под заглавием «Этюды о Шопене» (*Lew Mazel. Studia Chopinowskie*) в переводе Ежи Попеля и с предисловием проф. З. Лиссы (в рамках серии «Шопеновская библиотека под редакцией Мячеслава Томашевского», том VIII).

После выхода в свет упомянутого польского издания появилась еще одна работа автора этих строк о Шопене, написанная в 1966 году по предложению проф. З. Лиссы для сборника «Польско-русская музыкальная смесь» (*Polsko-rosyjskie miscellanea musicyczne*), вышедшего в 1967 году под редакцией З. Лиссы в ознаменование пятидесятилетия Октябрьской революции. Работа подробно разбирает прелюдию *A-dur* Шопена и демонстрирует на этом примере метод анализа музыкальных произведений — преимущественно в тех его сравнительно новых аспектах, к которым автор пришел за последние годы. Аспекты эти были освещены автором в ряде статей, изданных на русском и немецком языках, но не переведенных на польский. Поэтому для польского читателя автор сначала сжато изложил основные черты самого метода, а затем применил его к анализу. На русском языке статья «Прелюдия *A-dur* Шопена (к вопросу о методе анализа музыкальных произведений)» публикуется впервые и с небольшими изменениями по сравнению с польским изданием.

Наконец, две работы автора, посвященные творчеству Шопена, не вошли в предлагаемую книгу: популярная брошюра «Ф. Шопен» (Музгиз, М., 1947 и 1960) и статья «Прелюдия *A-dur* Шопена в свете теории многоосновности ладов и созвучий» (журнал «Музыкальное образование», 1930, № 3), представляющая собой студенческую зачетную работу по курсу ныне покойного профессора Н. А. Гарбузова (теория многоосновности ладов и созвучий) и опубликованную согласно желанию профессора.

ФАНТАЗИЯ

f-moll

ШОПЕНА

Опыт анализа

ВВЕДЕНИЕ

1. Проблемы анализа музыкального произведения и музыкального стиля являются центральными проблемами нашего музыкознания. Изучение отдельных элементов музыкального целого (гармонии, мелодики, полифонии, метрики, тембра и т. п.) представляет, с точки зрения музыковеда, лишь средство для охвата закономерностей музыкального стиля и музыкального произведения в целом. С другой стороны, музыкально-историческая наука, если она не базируется на данных конкретного анализа музыкальных произведений, превращается в лучшем случае в историю «музыкального быта», но перестает быть историей собственно музыки. Анализ оказывается, таким образом, главным жизненным нервом музыкознания.

Основные проблемы анализа тесно связаны с его отношением к дисциплинам, изучающим отдельные элементы музыкального целого, и к истории музыки. Совершенно очевидно, что для охвата музыкального целого необходим анализ его отдельных элементов. Здесь, во-первых, следует отметить, что не все стороны музыкального произведения одинаково хорошо изучены. В частности, важнейший элемент музыкального целого — мелодика — находится в этом отношении в наихудшем положении. Во-вторых (и это главное), даже самый подробный анализ отдельных элементов недостаточен для охвата целого. Необходимо учитывать то взаимодействие элементов, которое объединяет их в художественное целое и определяется общим замыслом произведения, его содержанием¹. Известно, например, что один и тот же мелодичес-

¹ Анализ музыкального произведения включает в себя, таким образом, момент синтетического охвата целого. Выражения «анализ форм», «музыкальный анализ» и т. п. возникли лишь как отличающие изучение музыкального произведения от самой композиции, т. е. музыкального творчества, но отнюдь не как противопоставление аналитического и научного метода синтетическому. Музыковедам приходится в связи

кий оборот может приобрести различное выразительное значение в зависимости от регистровых, тембровых, динамических, темповых и т. п. условий, а также в зависимости от того общего контекста (характер сопоставления с предыдущим), в котором он дан. В этой необходимости учета взаимодействия частей и элементов (наряду с необходимостью исследования мало изученных сторон музыкального произведения) заключается одна из основных проблем и практических трудностей анализа.

Другая проблема связана с необходимостью учета исторической эволюции выразительного значения отдельных формальных приемов и их комплексов. Можно утверждать, что, как бы подробно мы ни проанализировали то или иное музыкальное произведение, мы не сможем научно-обоснованно раскрыть его идейно-эмоциональное содержание, его значение и смысл, если строго ограничимся в анализе рассмотрением одного лишь данного произведения, вне его связи со всей остальной музыкальной культурой. Противоположное утверждение неизбежно привело бы нас к давно отвергнутой точке зрения, согласно которой определенным формальным приемам раз и навсегда приписывается определенное выразительное значение. В действительности же лишь сравнительно немногие элементарные средства выразительности, связанные с естественными акустическими и биологическими предпосылками музыкального искусства, сохраняют более или менее постоянное значение на протяжении всего музыкально-исторического процесса. Так, например, увеличение скорости звуковой последовательности, увеличение силы звука, увеличение количества колебаний в секунду (то есть повышение звука) — при прочих равных условиях — связаны с нарастанием напряжения, с «подъемом тону́са», тогда как уменьшение скорости, высоты и силы звука обычно связаны с представлением о падении, замирании и т. п. Однако к изучению такого рода предпосылок музыкального искусства¹ не может быть сведен анализ сложных исторически складывающихся и развивающихся музыкально-стилистических закономерностей.

Упомянутые предпосылки, с одной стороны, лишь налагают известные ограничения, благодаря которым тот или иной формальный прием не может приобрести в процессе исторического развития любое выразительно-смысловое значение, с другой стороны — создают благоприятные условия, благодаря которым исторически сложившееся выразительное значение определенного приема часто сохраняется на протяжении длительного периода. Так, например, мало вероятно, чтобы мягкая

с этим иногда употреблять выражения, кажущиеся с первого взгляда парадоксальными (например, «целостный анализ»). Считаем также необходимым оговорить, что механически понимаемый учет взаимодействия элементов еще не решает проблемы единства, не раскрывает целостности.

¹ Само собой разумеется, что связь музыки с этими предпосылками сама является социально-обусловленной. В частности, выразительное значение некоторых элементарных приемов связано с закономерностями речевых интонаций.

прозрачная фигурация, придерживающаяся звуков мажорного трезвучия и данная в высоком регистре фортепиано, могла бы служить у какого-нибудь композитора выражением идеи объективной необходимости, судьбы, тяготеющей над человеком. Во всяком случае, такое значение не имело бы шансов надолго закрепиться за описанным приемом. В то же время темы, действительно представляющие подобную идею, отличаются некоторыми характерными чертами, тесно связанными с элементарными средствами выразительности и тем самым с биологическими и акустико-психологическими предпосылками музыкального искусства. Обычно эти темы либо основаны на энергичном повторении одного звука (например, пятая симфония Бетховена, четвертая симфония Чайковского), либо представляют медленное, ритмически равномерное нисходящее поступенное движение, в низком или среднем регистре и в минорном ладу (например, соната h-moll Листа, пятая симфония Чайковского и др.). Если проанализировать эту вторую группу тем с точки зрения элементарных психологических предпосылок, легко констатировать, что медленность движения и большая длительность отдельных звуков связаны с чем-то значительным, важным, ритмическая и мелодическая равномерность вызывает в данных условиях представление о неуклонности, предопределенности, минор и соответствующий регистр дают мрачную, матовую (иногда, при некоторых добавочных условиях, — таинственную) окраску и, наконец, нисходящий тип движения связан с представлением о падении, то есть о движении, не встречающем сопротивления и препятствий и, из всех наблюдаемых в природе движений, в наибольшей степени соответствующем человеческим представлениям о неизбежном. Независимо от степени убедительности данного примера очевидно, что игнорирование элементарных предпосылок музыкального искусства привело бы к ошибочным методологическим позициям релятивизма. С другой стороны, значение этих предпосылок реализуется лишь в историческом процессе и, как бы ни было велико это значение, оно несколько не снимает того основного положения, что понимание исторического изменения выразительного смысла различных формальных приемов — изменения более медленного по отношению к одним приемам, более быстрого по отношению к другим — является одним из необходимых условий успешного построения науки анализа музыкального произведения. Важно подчеркнуть, что объяснение содержания произведения исключительно при помощи сведения выразительного значения отдельных приемов к упомянутым элементарным предпосылкам несомненно является вульгаризацией анализа.

Анализ конкретного произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей данного стиля, и раскрытие содержания этого произведения невозможно без ясного представления о выразительном значении тех или иных формальных приемов в этом стиле. Исчерпывающий анализ музыкального произведения, претендующий на научную безупречность, должен иметь предпосылкой глубокое и всестороннее знакомство с данным стилем, его историческим

происхождением и значением, его содержанием и формальными приемами. В то же время очевидно, что представление о том или ином стиле и его общих свойствах может возникнуть лишь на основе знакомства с конкретными произведениями этого стиля и что его всестороннее познание требует углубленного анализа этих произведений. Таким образом, анализ конкретного произведения и изучение общих свойств и закономерностей стиля представляются двумя задачами, неразрывно связанными друг с другом. Приступая к детальному анализу произведения, мы должны иметь хотя бы самое общее представление о соответственном стиле. Однако выводы, сделанные на основе такого анализа, будут носить лишь предварительный характер. Будучи сопоставлены с выводами, полученными на основе анализа других произведений, а также с различными сведениями исторического порядка, они в конце концов дополнят, исправят, уточнят наши представления о роли и значении отдельных музыкальных элементов и отдельных формальных приемов в данном стиле, что в свою очередь позволит вернуться к анализу цельного конкретного произведения — на сей раз с более точными и обоснованными выводами, дающими возможность увидеть в конкретном произведении выражение общих свойств стиля, мышления, а следовательно, и мировоззрения композитора.

В связи со сказанным необходимо сделать следующее замечание. С первого взгляда кажется, что чем полнее и детальнее будет выполнен формальный анализ того или иного произведения, тем более богатые и в то же время точные и бесспорные выводы могут быть получены на основе этого анализа. В действительности это положение правильно лишь до известной степени. Оказывается, что в каждом отдельном случае существует некоторый предел полноты и детальности формального анализа произведения, переступить который нецелесообразно, так как дальнейшее накопление формальных фактов и углубление в детали уже не дает новых, более точных и бесспорных выводов. Этот предел зависит именно от степени нашего знакомства с данным стилем и его отличиями от других стилей. Если мы анализируем произведение очень хорошо изученного стиля (например, Бетховена), то мы можем определить происхождение, значение и роль почти каждого встречающегося нам формального приема, то есть можем поставить каждую новую констатацию того или иного формального факта в связь с аналогичными или несколько отличными приемами в других произведениях того же автора или его предшественников и тем самым в конце концов определить его общее стилевое и выразительное значение. Но если мы имеем дело с произведением очень мало изученного стиля, то констатация многих формальных фактов может оказаться бесполезной, так как нам ничего не известно об их значении в данном стиле; при попытке же сделать из этих констатаций «выводы» мы неизбежно начинаем либо всецело сводить анализ к упомянутым элементарным предпосылкам, либо трактовать значение наблюдаемых приемов с точки зрения их роли в каком-либо другом (лучше нам известном)

стиле, то есть во всяком случае покидаем историческую точку зрения. В частности, если предположить, что знакомство со стилем, к которому принадлежит анализируемое произведение (и близкими ему стилями), равно нулю, то и целесообразный предел полноты и детальности анализа произведения этого стиля также близок нулю. Другими словами, как бы полно и детально мы ни изучали структуру одного случайно до нас дошедшего музыкального произведения совершенно незнакомой нам культуры, мы не сможем сделать достаточных выводов о его содержании, так как будем базироваться лишь на наиболее элементарных средствах выразительности. Равносильное утверждение было нами приведено выше.

Из сказанного следует, что в каждом отдельном случае, после достижения при анализе упомянутого предела, всегда лучше привлечь к рассмотрению материал других произведений и других стилей (и лишь затем в случае надобности снова вернуться к прежнему произведению), чем продолжать накапливать все новые и новые формальные данные относительно разбираемого сочинения¹.

Остановимся теперь на задачах анализа и разъясим, что мы понимаем под «раскрытием содержания» музыкального произведения.

Как указывал Маркс в одном из примечаний к «Капиталу», единственный научный метод познания идеологического явления (а следовательно, и раскрытия содержания явления) заключается в выведении этого явления из «земного ядра» (то есть «базиса»).

При анализе отдельных музыкальных произведений нет, конечно, необходимости начинать каждый раз с «базиса»: как уже упомянуто, некоторые общие исторические сведения о данном стиле (и о его связи с «базисом») предполагаются при таком анализе заранее известными, и анализ отдельного произведения так или иначе на эти сведения опирается. Но анализ музыкального произведения (независимо от того, дает ли он материал для новых выводов о стиле или ограничивается подтверждением и конкретизацией прежних представлений) должен создавать для историка возможность вывести данное конкретное произведение через стиль из «базиса», не прибегая к другому анализу этого произведения, то есть пользуясь именно данным анализом².

Таким образом, можно утверждать, что одна из первых задач, стоящих перед теоретиком, это — понять анализируемое произведение как часть некоторого общего социально обусловленного комплекса идеологических явлений и тем самым сделать возможным в конечном счете выведение этого произведения через стиль из «базиса».

¹ Было бы, однако, ошибочно полагать, что вообще бесполезно накапливать формальные данные, из которых в настоящий момент еще нельзя сделать никаких выводов. Речь идет лишь о том, что при анализе конкретного произведения необходимо отличать эти данные от тех, которые уже теперь могут быть поставлены в связь с общими закономерностями стиля и содержанием произведения.

² Подчеркнем, что речь идет все время не о непосредственном «выведении» из базиса, представляющем вульгаризацию марксизма.

Отказываясь от «перевода» содержания музыкального произведения на специфический язык других искусств или других видов мышления и, в частности, отказываясь от присочинения программы к непрограммному произведению¹, мы считаем возможным и необходимым (поскольку мы говорим о необходимости «включения» произведения в общий социально обусловленный комплекс идеологических явлений) перевод его на язык таких понятий, категорий и образов, которые, благодаря своему общему характеру, не являются специфическим достоянием какого-либо одного вида искусства, а могут найти (и находят) свое выражение в самых различных формах идеологии, в частности в различных искусствах.

Речь может идти о выяснении общего характера музыкальных образов, об анализе их развития и перехода в другие образы и об установлении на этой основе главнейших стилевых принципов (то есть принципов музыкального мышления) композитора, нашедших свое конкретное выражение в разбираемом произведении.

По отношению ко многим музыкальным произведениям (особенно программным, но далеко не только программным) возможно получить краткую формулировку основной идеи произведения. Однако даже по отношению к произведениям, в основу которых композитором вполне сознательно кладется последовательное развитие одной определенной идеи (философской, поэтической и т. п.), краткая и общая формулировка этой идеи (например, «борьба героя за освобождение своего народа, гибель героя и торжество его дела») не может рассматриваться именно по причине своей общности как достаточное раскрытие содержания произведения. Для конкретного понимания содержания важен анализ тех средств музыкальной выразительности, той музыкальной формы, в которой воплощается эта идея, превращающаяся из общей идеи, могущей лежать в основе самых различных художественных произведений, в идею именно данного произведения. По отношению же к произведениям, не могущим быть рассматриваемыми с точки зрения последовательного развития одной определенной идеи, недостаточность подобных общих формулировок становится еще более очевидной. В таких произведениях часто налицо сочетание ряда типичных для данного автора идей, образов и их соотношений, которые должны быть раскрыты во всей их совокупности. В то же время образы такого произведения далеко не всегда дают единую линию сюжетного или идейного развития. К этому типу сочинений относятся, например, многие вариационные произведения классиков и романтиков.

Раскрывая содержание произведения, мы, в сущности, должны показать в нем творческий облик композитора и, кроме того, определить индивидуальные особенности данного произведения и его место среди других произведений того же автора. Ясно, что включения

¹ Само собой разумеется, что и по отношению к программному произведению анализ программы также еще не является раскрытием содержания музыкального произведения.

произведения в некоторый общий комплекс идеологических явлений для этого недостаточно (хотя и необходимо), точно так же как было бы недостаточным одно лишь выяснение непосредственного выразительного значения и воздействия отдельных формальных средств и приемов, не поднимающееся до раскрытия основных принципов музыкального мышления и мирозерцания композитора.

Методы анализа в основном вытекают из сказанного. Необходимо исходить прежде всего из обнаружения некоторых исторически сложившихся типичных для данного стиля или ряда стилей закономерностей, будь то характерные ритмические, мелодические или гармонические обороты, принципы развития музыкальной мысли или же определенные типы музыкального изложения (фактура и т. п.). Лишь затем, переходя к рассмотрению особенностей проявления этих типичных закономерностей в соответствующем конкретном случае, возможно получить выводы о специфических чертах стиля композитора и разбираемого произведения. При этом, если известно происхождение соответствующих стилевых закономерностей и их общее значение и смысл в данном стиле, то констатация в произведении тех или иных типичных приемов уже не будет носить формалистического характера: формальный анализ, дающийся в связи с выразительным значением отдельных приемов и в свете определенных стилевых принципов, уже сам по себе в значительной мере раскрывает содержание произведения, хотя и требует обычно дальнейших обобщающих выводов. Во всяком случае, такой анализ не может считаться только «средством», которое может быть забыто после получения в качестве некоей «цели» краткой и общей формулировки идеи произведения: мы уже указывали, что само содержание этой идеи, как идеи музыкального произведения, научно раскрывается и охватывается полностью лишь в процессе методологически правильного конкретного анализа¹. В то же время очевидно, что из действительно формалистического анализа, схватывающего лишь внешнюю форму, вообще не могут «логически вытекать» никакие выводы о содержании произведения.

Последнее обстоятельство не означает, что анализ должен отказаться от критического использования отдельных приемов, положений, понятий и терминов различных музыкально-теоретических систем, которые хотя и представляют концепции формалистические в своей основе, но тем не менее накопили и изучили богатый эмпирический материал и в связи с этим содержат обобщения, значительно поднимающиеся над формалистической методологией этих систем. В настоящей работе используются как отдельные положения, вытекающие из системы Римана—Катуара (метрика, некоторые положения о схемах), так и поня-

¹ Даже содержание и смысл математической теоремы полностью раскрываются лишь в ее доказательстве. По отношению к содержанию выводов из анализа музыкального произведения аналогичное положение является гораздо более очевидным.

тия, связанные с теорией ладового ритма (понятие о ладах, отличных от мажора и минора; переменный лад; понятие интонации, предькта и икта в широком смысле) и с концепцией Курта (теория гармонических красок, энергетика, понятие «общих форм движения»), а также метротектонической метод (обнаружение строгих архитектурных пропорций, обнаружение метрических соответствий на большом расстоянии)¹. Само собой разумеется, что использование отдельных положений различных систем допустимо постольку, поскольку эти положения отражают (хотя бы в гипертрофированной форме) различные стороны объективной действительности, могут трактоваться как непротиворечащие друг другу и могут быть включены в единую концепцию, методологически противопоставляющую себя в сем формалистическим системам.

Большую роль в настоящей работе играет так называемый тематический анализ, то есть выяснение соотношений и связей между различными темами произведения. Здесь мы вводим, наряду с обычными методами, некоторый новый аналитический прием, именно прием обнаружения «аналогии в соотношениях», многократно применяемый в работе и освещаемый более подробно во втором параграфе V главы.

Отметим также, что при анализе выразительного значения отдельных музыкальных оборотов иногда возможно применить в качестве важного вспомогательного приема сравнение этих оборотов с более или менее аналогичными оборотами программных произведений. Этот прием мы демонстрируем в первом параграфе IV главы.

Наконец, упомянем, что, несмотря на нецелесообразность присочинения программы к непрограммному сочинению, мы вовсе не исключаем в отдельных случаях использование тех или иных чисто литературных аналогий, живописных сравнений и т. п. Нужно лишь помнить, что они не являются ни целью, ни основным методом анализа, а представляют лишь одно из возможных вспомогательных средств, могущих в некоторой степени способствовать уяснению содержания произведения. Каждое такое сравнение в известной мере условно и субъективно, и обычно ни одно из них не может претендовать на полное соответствие музыкальному образу. Но то общее, что содержится в нескольких таких одновременно приводимых возможных сравнениях, в большинстве случаев все-таки раскрывает какую-либо существенную сторону музыкального образа. Особый интерес представляют, конечно, те случаи, когда возможно установить соответствие между формальными приемами различных видов искусства (музыка, литература, живопись) в родственных по стилю произведениях и тем самым помочь раскрыть значение и смысл этих приемов в рассматриваемом музыкальном стиле.

2. Переходим теперь к вопросу о причинах, обусловивших выбор для анализа именно данного произведения.

¹ Анализ фантазии Шопена автор теории метротектонизма — Г. Э. Конюс — не оставил.

Прежде всего, нам было желательно анализировать инструментальное, а не вокальное произведение. В последнем случае наиболее элементарный анализ содержания облегчается наличием текста, а с другой стороны, встают некоторые специфические проблемы особой трудности (соотношение музыки и текста, выяснение которого требует подробного анализа текста). По той же причине мы избегали выбора программного произведения.

С другой стороны, мы не считали возможным остановить свой выбор на циклическом произведении (например, симфонии, квартете, сонате). В этом случае при анализе всех частей работа чрезмерно разрослась бы, а при анализе одной части была бы неполной.

Наконец, нам казалось предпочтительным выбрать произведение достаточно часто исполняемое (а не представляющее лишь исторический интерес) и пользующееся всеобщим признанием в качестве одного из наиболее значительных произведений гениального композитора. При этом мы все же стремились избежать выбора такого автора и такого произведения, о котором уже имеется большая и богатая выводами аналитическая литература.

Естественно, что мы остановились на Шопене. Его творчество отличается исключительной силой непосредственного воздействия и пользуется огромной популярностью. В то же время творчество Шопена в общем недостаточно изучено.

Основополагающее значение имеет для нас указание Ленина, что в эпоху последних буржуазных революционных движений «революционной была именно Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства»¹. Музыкально-историческое исследование о Шопене должно при объяснении причин необычайно передового характера и огромного положительного значения его творчества исходить из приведенного положения.

Среди массы музыкантов господствует ошибочное представление о Шопене только как о миниатюристе, крупным произведениям которого недостает «внутреннего единства» и «продуманной формы». Подобная точка зрения восходит еще к Шуману, писавшему о полном отсутствии связи между частями *b*-*moll*'ной сонаты, и к Листу, высказавшему о крупных произведениях Шопена взгляд, что в них больше воли, чем вдохновения.

Современный исследователь Шопена — немецкий теоретик Гуго Лейхентритт повторяет о сонатах Шопена, что «им недостает, как и всем большим произведениям Шопена, продуманной формы. Отдельные части неубедительно объединены между собой. Это скорее четыре отдельные вещи, чем одно произведение в четырех частях. Соната *b*-*moll* ор. 58 среди всех более крупных произведений заслуживает первого

¹ В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 7, стр. 237. («Национальный вопрос в нашей программе»).

места, хотя формальное строение не принадлежит к числу ее сильных сторон»¹.

Если приведенные упреки имеют непосредственно в виду сонаты и в первую очередь соотношение между их отдельными частями, то косвенно они относятся вообще к крупным формам Шопена. Между прочим, Ф. Никс — автор наиболее полной биографии Шопена — определенно заявляет, что даже отдельные частям его сонат недостает внутреннего единства. Очень возможно, что по отношению к фантазии f-moll, написанной в форме близкой к одночастной сонате, этот упрек не делается лишь потому, что само название «фантазия» в понимании многих исследователей (в частности, Никса — см. I главу, §1 настоящей работы) как бы освобождает от требований «внутреннего единства» и «продуманной формы».

В настоящей работе будет сделана попытка опровергнуть эти неправильные, на наш взгляд, представления относительно крупных произведений Шопена.

Поскольку мы, как уже упомянуто, сочли нецелесообразным анализировать циклическое произведение или его часть, мы остановили свой выбор на фантазии f-moll, этом, пожалуй, наиболее значительном после сонат произведении зрелого периода творчества Шопена. Фантазия (op. 49), созданная в конце 1841 г., имеет некоторые черты, родственные балладам Шопена, однако превосходит каждую из них богатством и разнообразием тематических образов. Она не связана каким-нибудь определенным характером движения (что имеет место, например, в полонезах) и, будучи цельным произведением, содержит как повествовательные, так и лирические и драматические эпизоды, как возвышенную тему хорального типа, так и различные виды марша. Отличаясь в то же время большим своеобразием структуры, она позволяет поставить вопрос о новых формах-схемах² Шопена (и вообще романтиков) и о новых по сравнению с классиками принципах развития.

¹ Лейхтентритт. Фредерик Шопен. М., 1930, стр. 73

² Принято различать «форму» и «схему» произведения, причем под последней понимается лишь комплекс более внешних признаков, главным образом видимое взаимное расположение частей произведения. В то же время, если термин «форма» употребляется в контексте, не предполагающем исчерпывающего определения структуры конкретного произведения, но лишь указывающем на тот тип форм, к которому относится данное произведение, смысл этого термина близко подходит к понятию схемы. Выражения «сонатная схема» и «сонатная форма», «трехчастная схема» и «трехчастная форма» отличаются лишь некоторым оттенком. Например, «сонатная схема» означает определенное расположение тематического материала произведения вместе с определенным тональным планом; «сонатная форма» — как бы предполагает, кроме того, еще ту внутреннюю художественную закономерность, которая связана с этим расположением. Иногда можно утверждать, что то или иное произведение «легко укладывается в сонатную схему, но по существу сонатной формой не является». Часто говорят о схеме той или иной формы, понимая под схемой лишь систему буквенных обозначений, например, АВА. Употребляются также выражения «формальная схема» и «форма-схема». В настоящей работе мы пользуемся (там, где не может возникнуть недоразумений) перечисленными терминами как более или менее равноправными

В целом фантазия *f*-*moll* представляется нам произведением, имеющим по отношению к крупным формам Шопена в известном смысле обобщающее значение: анализ покажет, что фантазия объединяет в себе основные черты, характерные для сонат, баллад, скерцо и полонезов Шопена.

Мы не располагаем какими бы то ни было высказываниями самого Шопена о содержании и характере этого произведения. Как и относительно большинства других произведений Шопена, мы ничего не знаем о каких-либо непосредственных впечатлениях, под влиянием которых могла возникнуть эта фантазия¹.

В музыкально-теоретической литературе единственный анализ фантазии Шопена дан в специальной двухтомной работе Лейхтентритта, посвященной анализу всех фортепианных произведений Шопена². В предисловии Лейхтентритт указывает, что эти анализы не относятся к «поэтизирующе-эстетическому типу», но исходят из «духа ремесла», стремятся показать технику шопеновских композиций и обращаются не к любителям, а к музыкантам-профессионалам. Оставаясь в рамках чисто формального разбора произведений (главным образом схемы и метрики), эти анализы представляют, между прочим, ту ценность, что по отношению к более крупным произведениям Шопена показывают (в противоречии со взглядами, высказанными в биографии Шопена того же автора, см. выше) наличие связи между отдельными темами и частями произведения.

Анализу фантазии *f*-*moll* в работе Лейхтентритта уделены 7 1/2 страниц небольшого формата, причем около трех страниц занято нотными примерами. В основном этот анализ посвящен расчленению произведения на части, перечислению тем с очень краткими описательными характеристиками (например, «такты 68—76 — мелодия, поющая, как кларнет соло, средний регистр, триольная фигурация в сопровождении») и «расшифровке» некоторых гармонических последовательностей, причем не со всеми замечаниями Лейхтентритта можно безоговорочно согласиться. Наиболее ценным в этом анализе является, однако, опять-таки указание на родство между различными темами произведения, подтвержденное нотными примерами. И если подобные указания, сводящиеся в основном к констатации нисходящего движения ряда тем произведения, носят здесь обычно слишком общий характер, то они все

¹ В письме к Ю. Фонтана от 20 октября 1841 г., которое не было известно автору при подготовке этой книги к ее первому изданию, Шопен сообщал, что закончил фантазию и что у него тоскливо на душе. Далее следуют слова: «Если бы было иначе, то мое существование, может быть, никому ни на что бы не пригодилось» (цит. по книге: Ю. Кремлев. Фридерик Шопен. М., 1960, стр. 579). Некоторые исследователи (например, Ю. Кремлев) видят в этих словах указание на скорбно патриотическое содержание и на общественную роль фантазии и аналогичных произведений Шопена.

² Hugo Leichtentritt. *Analyse der Chopinscher Klavierwerke*. Bd. I и II, 1921. Max Hesse, Berlin.

Анализу фантазии посвящены страницы 267—274 II тома.

же достаточны, чтобы дать толчок к значительно более детальному исследованию в этом направлении, которое и будет предпринято в ходе нашего анализа. Соответствующие ссылки на Лейхтентритта будут по мере надобности даваться в дальнейшем изложении.

Нельзя также не отметить, что, несмотря на несомненный интерес некоторых замечаний Лейхтентритта относительно фантазии, он все же, по-видимому, недооценивает значение этого произведения. Анализу других произведений (часто менее сложных) он уделяет больше места. Так As-dur'ной балладе посвящены 12 страниц, g-moll'ной и f-moll'ной по 10 страниц, столько же и b-moll'ному скерцо. Сонате b-moll посвящены 34 страницы (первой части — 10 страниц), а первой части h-moll'ной сонаты — 12 страниц. Это обстоятельство также явилось одной из причин, побудивших нас выбрать для анализа именно фантазию. Между прочим Ф. Никс, дающий восторженную характеристику фантазии, с сожалением констатирует, что в своих прежних работах он недооценивал это произведение.

В заключение сформулируем более полно цели настоящей работы. Перед нами стоят две основные группы задач. Первая из них связана с самим объектом исследования. Сюда относится общий вопрос об эволюции крупных инструментальных форм романтиков, вопрос об особенностях стиля Шопена и о его месте среди других композиторов-романтиков и, наконец, вопрос о структуре, содержании и значении разбираемого произведения. Попутно мы затрагиваем некоторые композиционно-технические проблемы, представляющие интерес не только в связи с изучением стиля романтиков, но имеющие более общее значение (см. главу IV, § 3). Вторая группа задач — это демонстрация методов анализа музыкального произведения.

Обе группы, конечно, связаны между собой, так как, с одной стороны, невозможно написать большую аналитическую работу, не раскрывая тем самым определенного метода анализа, а с другой стороны — нельзя полностью раскрыть аналитический метод, не демонстрируя результатов его применения к тому или иному конкретному объекту. Но в то же время эти две группы задач далеко не совпадают. Возможно написать аналитическую работу, не подчеркивая вопросов методологии, методики и техники анализа и не вводя читателя в самую аналитическую «лабораторию». Точно также возможно продемонстрировать методы анализа на конкретном объекте, не ставя своей задачей получение каких-либо новых выводов о произведении, композиторе или художественном направлении. Отдельные задачи внутри каждой из двух названных групп также не вполне совпадают между собой, а иногда даже находятся в некотором противоречии. Так, демонстрируя методы анализа конкретного произведения, необходимо, в частности, научить анализирующего выделять наиболее существенные стороны и свойства произведения и проходить мимо некоторых менее важных моментов. Но в то же время задача изучения отдельных аналитических

приемов, могущих приобрести большое значение в других конкретных условиях, иногда побуждает несколько выйти в применении этих приемов за пределы того, что собственно необходимо для анализа данного произведения.

С целью облегчения ознакомления с работой, мы выделили мелким шрифтом некоторые из отступлений от основной линии анализа, содержащие углубления в детали, замечания методического характера и отдельные побочные обобщения.

Построение работы таково: первая глава посвящена общему анализу схемы и модуляционного плана фантазии; вторая, третья и четвертая — детальному анализу фантазии подряд (с небольшими необходимыми отклонениями), содержащему характеристику структуры и выразительного значения отдельных тем и частей произведения. Пятая глава содержит некоторые выводы о структуре и содержании фантазии, а также ряд дополнительных соображений о принципах тематического развития и отдельных элементах музыкального языка Шопена, ряд сравнений с другими произведениями Шопена (в частности, сонатами) и произведениями других авторов и т. п.

Глава I

ФОРМАЛЬНАЯ СХЕМА, ЛАДОТОНАЛЬНОСТЬ И МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПЛАН ФАНТАЗИИ

1. Схема фантазии

Проф. Стефан Крель в своей *Musikalische Formenlehre* пишет: «Под фантазией как музыкальной формой разумеется сопоставление нескольких музыкальных мыслей, без того чтобы одна была логическим следствием другой. Случайность, с которой темы здесь примыкают друг к другу, является одним из главнейших признаков. В общем фантазия производит впечатление импровизации»¹.

Если приведенное определение не имеет в виду специально фантазию Шопена, то Ф. Никс пишет о рассматриваемом произведении, что оно «не связано схемой определенной формы», что «композитор развивает... свои мысли с мастерской свободой» и что мы имеем здесь «неописуемые фантастические капризы». «Ничего более подходящего, чем название фантазия, в этом все дело»².

Наконец, Гуго Лейхтентритт в упомянутой во введении специальной работе пишет о фантазии, что «для построения этой вещи трудно найти простую формулу». Это замечание, казалось бы, обязывает к очень подробному анализу схемы, чего Лейхтентритт, однако, не делает, ограничиваясь чересчур общим указанием, что «она применяет сонатные черты со свободой, которая подобает фантазии».

Мы видим, таким образом, в одном случае — принципиальный отказ от определения формы фантазии вообще (Крель), в другом случае — констатацию отсутствия определенной формальной схемы в фантазии Шопена (Никс)³ и, наконец, в последнем случае слишком общее и,

¹ Prof. Stephan Krehl. *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)*. I Sammlung, Göschen, II Auflage. Berlin und Leipzig, 1920, S. 137.

² F. Niecks. *Frederick Chopin as a man and musician*, vol. II, second edition. London and New-York, 1890, p. 230.

³ Очевидно, Никс смешивает импровизационный характер как определенный тип изложения, часто встречающийся у романтиков, с импровизационностью самой структуры произведения.

как выяснится ниже, недостаточное определение этой схемы (Лейх-тентритт).

Как известно, традиционная теория описала ряд наиболее употребительных схем классического стиля. Но она, как правило, совершенно игнорировала те существенные изменения, которые были внесены в эти схемы позднейшими авторами (начиная уже с Бетховена) и безоговорочно втискивала ценой ряда натяжек новые произведения в прежние схемы. Когда же эти изменения переходили известный предел и теоретики традиционной школы совершенно неожиданно для самих себя оказывались перед фактом полной невозможности безоговорочного подведения того или иного произведения под соответствующую классическую схему, они объявляли это произведение «свободной формой» и по существу отказывались от анализа его структуры. Насильственное втискивание в определенные схемы одних произведений и констатация «отсутствия всякой формы» в других — две стороны одного и того же явления.

Мы видим в формальных схемах прежде всего определенные принципы формообразования. Когда мы рассматриваем произведение, в котором по особому сочетаются элементы различных схем или возникает новая схема, мы прежде всего указываем, с какими именно элементами прежних схем имеем дело, как эти элементы видоизменены, что нового при этом возникает, и пытаемся объяснить все эти явления, исходя из принципов формообразования данного стиля. В частности, при анализе новых схем романтиков или «свободных» произведений, видоизменяющих или по-новому трактующих прежние классические схемы, необходимо тщательно исследовать как элементы преемственности (которые всегда налицо), так и элементы нового.

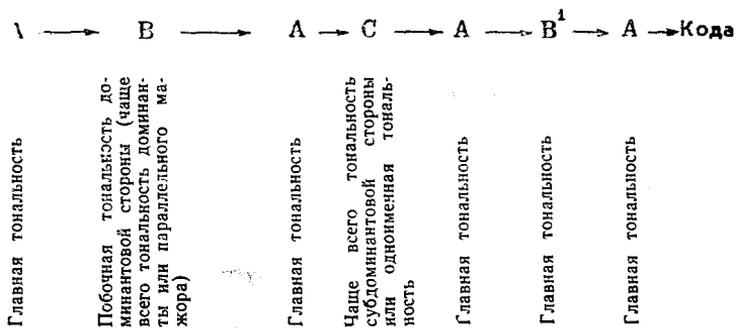
Приступая к рассмотрению общей схемы фантазии, необходимо прежде всего отметить наличие маршеобразного вступления, занимающего 42 такта. За ним следует своеобразная двадцатипятитактная связующая часть, приводящая к группе тем, которую естественно назвать экспозицией. Эта экспозиция, занимающая 75 тактов (такты 68—142), характеризуется устремленностью ладогармонического развития к доминантовой сфере (от *f* и *As* к *c* и *Es*), которая затем длительно закрепляется. Внутри экспозиции после девятитактной *f*-*moll*'ной и восьмитактной *As*-*dur*'ной темы следует неустойчивое, секвенцеобразное модулирующее восьмитактное построение фигурационного характера, приводящее к тональности *c*-*moll*, в которой начинается новая группа тем, переходящая после первого четырехтакта в *Es*-*dur*. Назовем пока условно и суммарно *f*-*moll* и *As*-*dur*'ные темы — главной группой, модулирующий восьмитакт — связующей частью, а все, что за ним в экспозиции следует, — побочной и заключительной группой в широком смысле слова, пока без дальнейшей дифференциации и необходимых уточнений. Впоследствии весь материал экспозиции полностью повторяется (такты 235—309), причем он транспонируется на квинту вниз или кварту вверх.

Эту часть естественно назвать репризой. За ней следует лишь сравнительно небольшая кода. Между экспозицией и репризой находится большой раздел (такты 143—234), использующий прежний материал, но содержащий, кроме того, новый самостоятельный эпизод в *Н-dur* (*Lento*). Весь этот раздел Лейхтентритт называет «разработочной частью».

Наличием группы тем, впоследствии повторяющейся в качестве репризы, как будто исчерпываются «сонатные черты», о которых упоминает Лейхтентритт. При этом экспозицию он рассматривает то как ряд тем (он усматривает 4 темы), то как ряд «звуковых картин» или «звуковых образов» (*Klangbilder*; их он насчитывает 7), даже не пытаясь указать в экспозиции главную, связующую, побочную и заключительную партии (они, конечно, не совпадают с 4 темами, им указанными)¹. В общем, однако, наличие здесь сонатообразной экспозиции и репризы довольно очевидно.

Поставим теперь вопрос о том, в каких схемах классического стиля может встречаться развитая сонатная экспозиция и реприза. Как известно, кроме сонаты, такой схемой может являться также рондо-соната. В такой схеме написаны многие финалы бетховенских сонат, например финал Патетической сонаты. Традиционные учебники называют такую схему либо «4-й формой рондо» (Бусслер), либо промежуточной между 4-й и 5-й формами рондо (Аренский). Она, то есть классическая схема рондо-сонаты, может быть представлена следующим образом.

Схема I



Прописные буквы в этой схеме указывают расположение тематического материала. Стрелки указывают на возможные (но не всюду обязательные) связующие части.

A — представляет собой главную партию, которая пишется либо в

¹ «Звуковые образы» по Лейхтентритту: 1) такты 68—76, 2) такты 77—84, 3) такты 85—92, 4) такты 93—100, 5) такты 101—108, 6) такты 109—126, 7) такты 127—142. Четыре темы по Лейхтентритту: 1) такты 68—76, 2) такты 77—84, 3) такты 93—126, 4) такты 127—142.

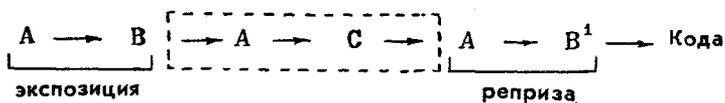
двухчастной схеме, либо в форме периода. В — представляет «первый эпизод» и одновременно выполняет функции побочной партии экспозиции, за которой (побочной партией) непосредственно следует заключительная партия, включаемая (в качестве «дополнения» к побочной) в тот же эпизод В.

Только когда после окончания экспозиции вместо ожидаемой разработки следует (после связующей части или без таковой) второе проведение главной партии, мы окончательно убеждаемся в том, что имеем дело не с сонатой, а с рондо-сонатой. Здесь мы имеем решающий признак.

Вслед за вторым проведением главной партии (А) идет второй, «центральный» эпизод (С). Он излагается, обычно, в простой двух-трехчастной форме, носит более самостоятельный характер и выполняет те же функции «внешнего» контрастирования, что и трио сложной трехчастной формы. Его обычная тональная сфера (как и у трио) — субдоминанта и тональность одноименная по отношению к главной. За эпизодом (С) следует третье проведение главной партии и, наконец, третий эпизод, повторяющий первый эпизод (побочную и заключительную партии), но в главной тональности. Таким образом, после эпизода (С) дается типичная реприза сонатной схемы.

После этой репризы иногда следует четвертое (последнее) проведение главной партии (А) и, наконец, кода. Часто, однако, ввиду возникающего в репризе тонального однообразия, последнее проведение А опускается, дается в неполном виде или же в такой форме, что оно уже само приобретает значение коды или входит в нее (например, финал сонаты *As-dur* Бетховена, ор. 26). Тогда схема принимает следующий вид:

Схема II



Кода часто содержит реминисценцию центрального эпизода (С), точно так же, как кода сложной трехчастной формы часто возвращается к материалу трио. Сонатная схема отличалась бы от только что приведенной схемы рондо-сонаты тем, что вместо части, обведенной в схеме II пунктиром, в ней была бы разработка¹.

Возникает вопрос, не может ли иметь место промежуточный случай, то есть не можем ли мы при известных условиях принять в классическом произведении обведенную в только что приведенной схеме пунктиром часть рондо-сонатной схемы за разработку. Действительно,

¹ Мы описываем эту схему, следуя учебнику Г. Катуара (Г. Катуар. Музыкальная форма, ч. II. М., Музгиз, 1936).

три связующих звена, могущих входить в эту часть, очень часто построены в рондо-сонате на материале главной или побочной партии и носят (особенно у Бетховена) разработочный характер. Далее, наличие внутри разработки нового самостоятельного эпизода (С), материалом которого может воспользоваться впоследствии и кода, также не исключается у классиков (вспомним, например, первую часть Героической симфонии). Наконец, что касается проведения А, то использование в разработке главной темы также не противоречит принципам классиков. И тем не менее в произведении венско-классического стиля все же никак нельзя «спутать» приведенную схему рондо-сонаты с сонатой, даже если отвлечься от различного характера самих тем в обоих случаях. Связующие части действительно могут как в рондо, так и в сонате носить «разработочный» характер. Но уже самостоятельный эпизод (С), если он появится в классической разработке, навряд ли будет оформлен в виде двух-трехчастной схемы. Что же касается проведения А, то, во-первых, в классической разработке главная партия почти никогда не проводится целиком без существенных изменений (дробление, разработка отдельных мотивов и т. п.), а во-вторых, в классической разработке избегается главная тональность. Во всяком случае в венско-классической разработке совершенно исключено полное проведение главной партии в главной тональности, а именно это и имеет место при втором проведении главной партии классического рондо или рондо-сонаты.

Это обстоятельство является решающим и резко отграничивает классическую сонату от рондо-сонаты даже в тех, казалось бы, промежуточных случаях, когда центральный эпизод рондо-сонаты заменен разработкой сонатного типа или, наоборот, когда разработка сонаты (или ее большая часть) заменена новым материалом¹.

Теперь выясним, какие основные изменения претерпевают у романтиков схема рондо и сонатная разработка. Достаточно беглого взгляда на рондообразные произведения романтиков (Шумана, Шопена, Листа), чтобы убедиться, что одной из основных часто встречающихся особенностей является изложение в главной тональности лишь крайних проведений темы (и то не всегда), тогда как средние проведения даются обычно в других тональностях и часто излагаются более свободно. В то же время в разработках романтиков, с одной стороны, получает большее, по сравнению с классиками, зна-

¹ Последний случай традиционная теория называет «рондо 5-й формы», хотя здесь уже отсутствует основной признак рондо — повторение главной темы после каждого эпизода. Считая, что именно этот признак является решающим, мы, вслед за Катуаром, говорим в первом случае о рондо-сонате с более сильным, чем обычно, «уклоном» к сонате, а в последнем — о сонате с заменой разработки эпизодом (как известно, разработка не есть *необходимая* составная часть сонаты, так как существует форма сонаты без разработки) или о сонате с уклоном к рондо-сонате (но не о рондо-сонате). Подробнее см. последние две главы «Музыкальной формы» Г. Катуара (II часть).

никновение и слияние рондо-сонаты и сонаты (к этому присоединяется иногда еще и вариационный принцип, а также проникновение в одночастную форму элементов циклического произведения) мы можем наблюдать в ряде крупных произведений Шопена, в частности в балладах. Сейчас мы покажем, что общая схема фантазии, начиная от ее экспозиции, является наиболее полным выражением этого слияния.

Наличие экспозиции и репризы мы уже констатировали. Это одинаково характерно как для сонаты, так и для рондо-сонаты. После окончания экспозиции идет тонально-неустойчивый отрезок, построенный на фигурационном материале, заимствованном из переходной части, которая непосредственно предшествовала экспозиции (такты 143—154). Если рассматриваем схему как сонатную, это — типичное «вступительное построение» внутри разработки. Если трактуем схему как рондо-сонату, это — связующая часть между «эпизодом В» (то есть второй частью экспозиции: побочная плюс заключительная группы) и вторым проведением главной партии. Далее следует проведение главной партии экспозиции (такты 155—171). Первая (девятитактная) тема (изложенная в экспозиции *f-moll*) начинается в *c-moll*, но через два такта переходит в *es-moll* и развивается далее в полном соответствии с экспозицией. Второй (восьмитактный) отрезок главной партии (данный в экспозиции в *As-dur*) изложен соответственно в *Ges-dur* без других существенных изменений. Опять-таки, если трактовать схему как сонату, мы имеем типичное для романтиков проведение главной партии в разработке: она дана целиком, но изложена в других тональностях, и ее внутренняя гармоническая структура также несколько изменена (переход из *c-moll* в *es-moll*, тогда как в экспозиции соответствующий девятитактный отрезок начинается и завершается в одной и той же тональности *f-moll*). Между прочим, тональность *es-moll*, в которой изложена основная часть девятитактной темы, была бы очень характерна и для классической разработки, поскольку экспозиция закончилась в *Es-dur*¹. Но в то же время именно то обстоятельство, что главная партия дана здесь целиком и ее мелодическая и метрическая структура (количество тактов и т. д.) не меняется (меняются лишь тональности), делает не менее естественной трактовку ее как второго проведения главной партии в рондо-сонате романтического типа. При этом характерным окажется начало темы в *c-moll*. Действительно, в репризе эта тема начнется в *b-moll* (такт 235), а в экспозиции началась в *f-moll*. Таким образом, три проведения главной партии рондо-сонаты начинаются соответственно в главной, доминантовой и субдоминантовой тональностях.

¹ В случае когда классическая экспозиция заканчивается в мажоре, разработка часто начинается с проведения элементов главной партии в одноименном миноре по отношению к той тональности, в которой закончилась экспозиция. См., например, Моцарт. Квартет № 5 *A-dur*, *Allegro*.

После рассмотренного проведения главной партии следует (в измененном виде) восьмитактное модулирующее построение, исполнявшее в экспозиции функцию связующей части. За ним идет (такты 180—198) отрезок, построенный на материале переходной части от вступления к экспозиции. Вся эта часть (такты 172—198), следующая за проведением главной партии, с одинаковым основанием может рассматриваться как часть, находящаяся внутри разработки, и как связующая часть между вторым проведением главной партии и вторым («центральным») эпизодом рондо-сонаты. Следующий за ней «центральный» самостоятельный эпизод (такты 199—222) можно, таким образом, трактовать как второй эпизод рондо-сонаты, но также и как новый эпизодический материал внутри разработки, что в разработках романтиков встречается нередко. Реминисценция этого эпизода будет дана в коде (такты 320—321). Это вполне согласуется как с той, так и с другой трактовкой.

После эпизода дается заключительная часть разработки (такты 223—234), сходная по материалу и структуре со вступительной частью разработки (такты 143—154) и выполняющая функции предрепризного органного пункта (эта часть действительно построена на органном пункте, хотя и не доминантовом по отношению к тональности начала репризы). Не менее естественна, однако, трактовка этого отрезка как связующей части между центральным эпизодом и репризой рондо-сонаты.

Мы показали, таким образом, что эволюция схемы рондо-сонаты и эволюция сонатной разработки у романтиков могут привести (и в рассматриваемом случае приводят) к слиянию схем сонаты и рондо-сонаты. Отсюда как будто легко сделать вывод, что полученную новую схему можно по желанию рассматривать как любую из двух названных классических схем¹. Однако при этом слиянии здесь возникают такие новые свойства, что полученную схему по существу нельзя рассматривать ни как классическую сонату, ни как классическую рондо-сонату. Действительно, как бы ни контрастировал классический «центральный эпизод» (или трио сложной трехчастной схемы) с предшествующей и последующей частью, он в подавляющем большинстве случаев сохраняет прежний темп и прежний метр, как необходимые элементы единства. Здесь же мы имеем резкое изменение и того и другого (*Lento*, $\frac{3}{4}$), вследствие чего этот самостоятельный эпизод по существу как бы приобретает функции медленной части циклической формы. Далее мы сталкиваемся здесь с новой ролью связующих частей. У Бетховена в большинстве случаев связующие части сонат и рондо-сонат развивают, разрабатывают те или иные элементы

¹ Внешне схема фантазии все же несколько ближе к классической рондо-сонате, чем к сонате. Однако сонатный принцип развития проводится, как будет показано ниже, в фантазии весьма последовательно.

основных тем. Романтики же стали нередко строить связующие части на совершенно новом материале. В частности, в данном случае все связующие части рондо-сонаты (в том числе и связующая часть внутри экспозиции) построены на триольной фигурации, вытекающей из связующей части между вступлением и экспозицией. Этот совершенно особый материал (не встречающийся в других темах) очень значителен (см. хотя бы его первое появление в 43-м такте) и играет большую и самостоятельную роль во всем произведении. Наконец, третьим существенным отличием данной схемы в целом от классической сонаты или рондо-сонаты является особый характер и особая роль вступления. Существуют две основные формы тематической связи классического вступления с дальнейшим развитием произведения¹. В одном случае вступление представляет в основном самостоятельную тему, которая в дальнейшем развивается или сопоставляется с другими темами произведения (например, Патетическая соната Бетховена). В другом случае основная функция вступления сводится к тому, что в его движении зарождается и из него постепенно выкристаллизовывается основная тема произведения (например, Девятая симфония Бетховена). В произведениях позднейших авторов (в частности, романтиков) также встречаются оба эти типа и их сочетание. В разбираемом произведении мы имеем, однако, вступление нового типа. Оно представляет собой большую самостоятельную и более или менее законченную часть, материал которой в дальнейшем нигде не повторяется. В то же время, как покажет анализ, между этим вступлением и всем дальнейшим развитием существует очень глубокая связь. Элементы этого вступления в совершенно новом преобразованном виде в значительной мере определяют собой основные темы экспозиции. По форме связи с последующим развитием это вступление было бы естественно назвать «Прологом» по аналогии с теми более или менее самостоятельными прологами литературных и драматических произведений, действующие лица которых неожиданно появляются в дальнейшем развитии («через много лет»), будучи при этом совершенно неизвестными «с первого взгляда». Это обозначение «Пролог» мы считаем целесообразным сохранить в последующем изложении.

Закончив на этом общий обзор схемы построения фантазии в целом, мы можем пока констатировать, что, представляя собой своеобразное слияние схем сонаты и рондо-сонаты (оказавшееся возможным лишь после соответствующего изменения трактовки этих схем по сравнению с классическим стилем), она, кроме того, содержит ряд особенностей (особый «центральный эпизод», особое вступление-пролог, особая связующая

¹ Нередко такая тематическая связь отсутствует вовсе и вступление носит более или менее внешний характер (например, многие симфонии Гайдна).

часть между прологом и экспозицией, определяющая материал всех связующих частей), позволяющих говорить об элементах циклической формы и дающих известное предвосхищение сжатия циклического произведения в одночастное у позднейших авторов. К особенностям построения отдельных элементов схемы (в частности, экспозиции) мы будем возвращаться в ходе дальнейшего анализа.

Можно проследить, как три основных формальных принципа (рондо, соната, вариации), которые еще в эпоху раннего классицизма существовали в более или менее чистом виде, постепенно сливаются. У зрелого Бетховена сонатный принцип в общем подчиняет себе рондо, но грань между рондо-сонатой и сонатой все же не стирается. У романтиков эти принципы часто совершенно сливаются, причем принципы рондо и вариаций обычно подчиняют себе сонатный. Пример слияния вариационного принципа со свободной сонатной формой представляют, как известно, «Прелюды» Листа. Дальнейший анализ покажет некоторую роль принципа свободных вариаций и в разбираемом произведении. Таким образом, на примере фантазии Шопена легко проследить основные особенности новых формальных схем романтиков. Эти особенности связаны, конечно, с характерными чертами содержания романтических произведений. В частности взаимопроникновение различных схем в конечном счете связывается с особым сочетанием эпических, лирических и драматических элементов. Подробнее эти вопросы освещаются в дальнейшем изложении.

2. Ладотональность и модуляционный план фантазии

В тесной связи с общей схемой стоит вопрос о ладотональности и модуляционном плане фантазии. Фантазия начинается в *f-moll*, кончается в *As-dur*. С аналогичной особенностью можно встретиться в ряде произведений Шопена, например в мазурке *op. 30 № 2* (начало *h*, конец *fis*, в вальсе *op. 70 № 2* (начало *f*, конец *As*), а из более крупных произведений в скерцо *b-moll* (конец *Des-dur*) и балладе *F-dur* (конец *a-moll*). В балладе чередуются два резко контрастирующих образа (*Andantino* и *Presto con fuoco*), первый из которых дан в *F-dur*, второй в *a-moll*. Чередование происходит по схеме АВАВ, причем второе «В» заканчивается в *a-moll*, после чего следует кода (*Agitato*) в той же тональности. В скерцо *b-moll* мы имеем экспозицию и репризу сонатного типа, причем реприза повторяет экспозицию без соответствующей транспозиции побочной и заключительной партий (данных в экспозиции в *Des-dur*) в главную тональность. В фантазии мы видим иное положение. Во-первых, она заканчивается в *As-dur* не потому, что соответствующая часть ее репризы не транспонирована в другую, по сравнению с экспозицией, тональность. Наоборот, окончание репризы квартой выше экспозиции здесь налицо (*Es-dur* — *As-dur*).

Во-вторых (и это главное), сопоставление и тесное соприкосновение тональностей *f* и *As* имеется здесь также внутри сравнительно

небольших отрезков. Действительно, уже первый десятитакт фантазии начинается в *f-moll*, а кончается в *As-dur*, причем последней тональности отведено значительное место (4 такта). Связующая часть между прологом и экспозицией начинается двумя сходными двутактами, первый из которых дан в *f-moll*, второй в *As-dur*. Далее, экспозиция фантазии начинается девятитактной *f-moll*'ной темой, непосредственно за которой следует восьмитактная *As-dur*'ная. Наконец, единственное отклонение внутри упомянутой *f-moll*'ной темы также делается в *As-dur* (такты 70—71; 3-й и 4-й такты темы).

Если мы теперь вспомним схематическое деление экспозиции, приведенное в предыдущем параграфе, то обнаружим, что «побочная группа» (в широком смысле) начинается в *c-moll* (такт 93) и переходит через четыре такта в *Es-dur*. Таким образом, *f-moll*—*As-dur*'у «главной группы» (главной партии) противопоставляется *c-moll*—*Es-dur* побочной. Заключительная партия также проходит в *Es-dur*, в котором и заканчивается экспозиция.

На основании сделанных наблюдений легко прийти к выводу, что за главную ладотональность фантазии естественно принять не просто *f-moll* и не *As-dur*¹, а своеобразный «переменный лад» *f—As* (условная тоника):



которому в качестве доминанты в побочной группе противопоставляется аналогичный переменный лад *c—Es*:



В побочной группе репризы этот последний переносится как обычно на кварту вверх, то есть сменяется на *f—As*, в силу чего все произведение и заканчивается в *As-dur*.

¹ С. Протопопов в книге «Элементы строения музыкальной речи» (ч. I) под редакцией Б. Яворского (М., Музсектор Госиздата, 1930, стр. 53—54) называет рассматриваемое произведение фантазией *As-dur*.

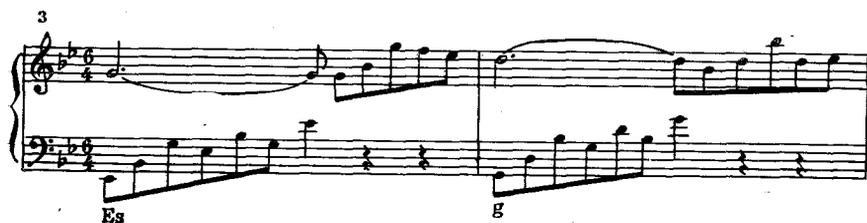
Необходимо, конечно, иметь в виду, что здесь нет переменного лада в точном смысле слова: отсутствуют фразы и построения, которые мы были бы вынуждены рассматривать в таком ладу, приписывая определенным звукам попеременно свойство устойчивости и неустойчивости. Налицо лишь своеобразное колебание между *f-moll* и *As-dur*, точнее, движение от *f-moll* к *As-dur*, наблюдаемое в произведении в целом и в сопоставлении отдельных отрезков, каждый из которых написан, однако, либо в *f-moll*, либо в *As-dur*. Термин «переменный лад» употребляется, таким образом, здесь в более широком смысле, чем автором теории ладового ритма. При этом более точным обозначением ладотональности фантазии будет не *f—As*, но *f→As*.

Описанный переменный лад связан в разбираемом произведении с особой цепью терцовых сопоставлений (мы будем называть ее диатонической терцовой цепью), которая дана в наиболее чистом виде в связующей части между прологом и экспозицией. В этой части один и тот же мелодический оборот проводится последовательно на тонических гармониях *f—As—c—Es—g* (такты 43—49), а затем (после ритмической остановки и ферматы) аналогичным образом в *es—Ges—b—Des—f* (такты 54—60).

Особенностью подобной терцовой цепи является такое чередование интервалов большой и малой терций, а также мажорных и минорных трезвучий или тональностей, при котором в непосредственное соприкосновение приходят лишь близкие тональности. Благодаря этому здесь отсутствует элемент хроматизма, неизбежно возникающий, например, при терцовом сопоставлении двух мажорных или двух минорных тональностей или трезвучий (например, *C* и *E*: звук *g* *C-dur*'ного трезвучия переходит в *gis* *E-dur*'ного). В этом последнем случае обычно получается, благодаря возникающему хроматизму и большей удаленности сопоставляемых тональностей друг от друга, более яркий колористический сдвиг. Наоборот, в диатонической терцовой цепи мы имеем особый прием более постепенного изменения тональной окраски. Другое важное отличие хроматической терцовой цепи от диатонической заключается в том, что первая очень быстро исчерпывает себя, приводя к так называемой циклической модуляции: в самом деле, три хода подряд на большую терцию (или четыре на малую) приводят снова к исходной тональности, что, конечно, не будет иметь места при характерном для диатонической цепи чередовании интервалов большой и малой терций.

Мы не ставим здесь общего вопроса о соотношении этих двух видов терцовых сопоставлений в музыке романтиков и предшествующих композиторов. Не исключена возможность, что первичной формой являются диатонические терцовые сопоставления и что хроматические возникают как усиление их красочного воздействия. В то же время диатонические терцовые сопоставления с их близостью к переменным ладам, вероятно, связаны с народным творчеством, и в частности у

Шопена — с влиянием польской народной песни и танца¹. Опять-таки мы не ставим здесь вопроса о том, насколько непосредственно сказалося это влияние именно в данном произведении. Во всяком случае диатонические терцовые цепи, подобные только что рассмотренным, встречаются и во многих других произведениях Шопена. В столь же чистом виде такая цепь дана в g-moll'ной балладе при переходе от Es-dur'ной побочной и заключительной партий к a-moll'ному проведению главной темы (оно может, как и аналогичное место фантазии, рассматриваться одновременно и как начало разработки сонаты, и как второе проведение темы рондо-сонаты)²:



¹ См., например, Куявяк, колеблющийся между тональностями G-dur и e-moll, приводимый В. Паскаловым в работе «Шопен и польская народная музыка» («Музыкальный современник», 1916, № 1, стр. 63):



² Реприза в сонатной форме этой баллады — зеркальная.



Аналогичная цепь, данная как последовательность трезвучий в одной тональности, имеется, например, в конце мазурки ор. 24 № 4 *b*-moll:



Проанализируем теперь гармоническую структуру связующей части между прологом и экспозицией более подробно. Эта часть подразделяется и на два отрезка, содержащих 11 и 14 тактов. Первый заканчивается остановкой на доминанте *Es-dur* (октавы «*b*» с фермой), второй приводит в *f*-moll. В первом отрезке дается, как уже упомянуто, цепь *f—As—c—Es—g*. Ожидаемый вслед за *g*-moll *B-dur* дается с самого начала как доминантакорд от *Es-dur* (прибавлена септима *as*, см. такт 50), который и выдерживается до конца одиннадцатитакта (такты 50—53).

Вследствие этого и *g*-moll'ное звено цепи, данное после *Es-dur*'ного (такты 48—49) и за которым снова следует тональность *Es-dur*, можно, с известной точки зрения, рассматривать как своеобразное отклонение внутри уже достигнутого (но еще не закрепленного) *Es-dur*, безусловно являющегося «конечным итогом» всей цепи. Таким образом, модуляционный план одиннадцатитакта принимает вид: *f—As—c—Es—g—Es*, или более обобщенно: *f—As—c—Es*.

От начала одиннадцатитакта к его концу движение усиливается как в смысле ритмического учащения, так и в смысле темпового ускорения (*rosso a rosso più mosso* ————— *doppio movimento*).

Этому сопутствует регистровый подъем, динамическое усиление от *p* к *ff* и гармоническая устремленность к доминантовой сфере. После остановки движения в 53-м такте начинается в низком регистре, пиано, в более медленном темпе и более «темной» тональности (*es* после *Es*) новая терцовая цепь: *es—Ges—b—Des—f*. Построенная аналогично предыдущей цепи (то же учащение ритма, ускорение темпа и т. д.), она достигает *f*-moll (такт 60), который затем уже не покидается до

конца связующей части и начала экспозиции. Если общая устремленность первой цепи была от тонической сферы к доминантовой, то во второй цепи мы имеем аналогично направленное движение из глубокой субдоминантовой области (Ges-dur—II \flat ступень от f-moll, es-moll—параллель этой II \flat ступени или двойная субдоминанта от f-moll) через обычную субдоминантовую сферу (b-moll, Des-dur) к главной тональности. Общий модуляционный план сохраняет, таким образом, обычную классическую направленность (T→D; S→T), выраженную очень своеобразно посредством двух диатонических терцовых цепей, но в то же время не менее ясно и определено, чем это имеет место у классиков. Две терцовые цепи могут быть в то же время объединены в одну замкнутую цепь, образующую один модуляционный круг:

$$f — As — c — Es — es — Ges — b — Des — f.$$

В этом кругу мы имеем правильное чередование мажорных и минорных тональностей, причем за мажором всегда следует параллельный ему мажор. За мажором следует минор его III ступени (параллель к доминанте), кроме одного случая (в момент начала второй цепи), когда за мажором следует одноименный минор (Es—es), без чего круг не мог бы замкнуться, не пройдя через все 24 мажорные и минорные тональности.

Покажем теперь, что рассмотренные две терцовые цепи и возникающий из их соединения модуляционный круг сочень большой точностью предвосхищают общий модуляционный план всей фантазии. При этом первая цепь (устремленная к доминанте) естественным образом оканчивается соответствующей экспозиции фантазии, а вторая цепь (от глубокой субдоминантовой области к главной тональности) — разрабсточной части и репризе.

В экспозиции мы имеем f-moll'ную тему (9 тактов), далее As-dur'ную (8 тактов). После модулирующего восьмитакта, выполняющего функцию связующей части, следует с-moll'ное тематическое образование (такты 93—96), которое переносится затем в Es-dur (такты 97—100). Наконец, после следующей за этим восьмитактной модулирующей секвенции (такты 101—108) снова устанавливается Es-dur, остающийся господствующей тональностью до конца экспозиции. Мы получаем, таким образом, полное соответствие с первым одиннадцатитактным построением связующей части между прологом и экспозицией. Это соответствие распространяется и на характер общего развития: в экспозиции также налицо динамическое нарастание (p→ff) от начала к концу и постепенная общая активизация движения, вплоть до энергичного марша с характерными пунктированными ритмическими фигурами.

Экспозиция заканчивается прерванной каденцией особого вида, открывающей тонально-неустойчивое вступительное построение внутри

разработки (такты 143—154) или связующую часть ко второму проведению главной партии. С этого проведения начинается вторая цепь тональностей. Тематически здесь имеет место естественное возвращение к главной партии (движение как бы начинается «сначала», как это было в соответствующий момент связующей части между прологом и экспозицией), а тонально — *es-moll*, в котором изложена большая часть девятитактной темы (первые два такта даны, как уже упомянуто, в *c-moll*, последующие 7 — в *es-moll* без отклонений). Далее *As-dur*’ная тема экспозиции естественным образом излагается теперь в *Ges-dur*. После восьмитактного модулирующего построения начинается раздел, характеризующийся общим успокоением и замедлением развития и приводящий к полному замиранию движения (такты 180—198).

В модуляционном отношении этот раздел не дает нового, но повторяет и закрепляет только что пройденный этап. Здесь последовательно появляются тональности *Es-dur* (такты 180—183), *es-moll* (такты 184—187) и *Ges-dur* (такты 188—198). При этом последнее звено первой цепи (тональность *Es-dur* конца экспозиции) тут как бы непосредственно связывается с первым звеном второй цепи (тональность *es-moll*) в пределах одного отрезка. Движение этого отрезка окончательно замирает в его последних тактах, давая полную остановку в «глубокой» субдоминантовой тональности II^{\flat} ступени (см. замедленные октавы на звуке *ges* в тактах 197—198).

Следующим ожидаемым звеном должен явиться *b-moll*, с которого начинается постепенное возвращение в сферу главной ладотональности произведения (*f*—*As*). Однако перед этим дается центральный эпизод рондо-сонаты (*H-dur*) или «вставной эпизод» сонатной разработки. Он строится на новом материале, в новом темпе и метре и контрастирует со всем предшествующим развитием. Мы уже упоминали, что этот эпизод выполняет в известном смысле функции медленной части циклического произведения, как бы вставленной в первую часть.

Более подробный анализ этого эпизода, его роли и значения будет дан в IV главе. Сейчас же нам достаточно отметить, что эпизоду предшествует остановка на октавах *ges* (такты 197—198), что он заканчивается на доминантакорде, построенном на звуке *Fis*—*Ges* и что за ним следует небольшая связующая часть, данная на органном пункте *ges* и завершающаяся (см. такты 233—234) теми же октавами *ges*, как бы подхватывающими октавы тактов 197—198 и продолжающими дальше нить развития.

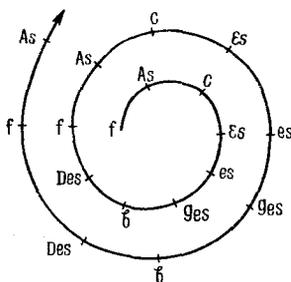
Со следующего такта (такт 235) начинается реприза в ожидаемой тональности *b-moll*, развивающаяся затем через *Des-dur* (такты 244—251) к *f-moll* (такты 260—263) и к *As-dur* (вторая половина репризы и кода), то есть к сфере главной ладотональности. Тональный круг:

$$\underset{|}{\text{f — As — c — Es — es — Ges — b — Des — f — As —}} \underset{|}{\text{}}$$

оказывается завершенным.

Если принять за ладотональность произведения переменный лад \bar{f} —As, этот модуляционный план можно было бы считать вполне замкнутым. Но поскольку переменного лада в тесном смысле слова здесь нет и первым звеном терцовой цепи несомненно является \bar{f} -moll, приходится признать, что замыкание круга могло бы произойти на предпоследнем звене (оно представлено всего лишь одним четырехтактом: такты 260—263) и что поэтому последнее звено (As-dur) как бы содержит намек на возможность дальнейшего бесконечного движения по терцовому кругу. Вспоминая же, что связующая часть между прологом и экспозицией представляет аналогичный, но гораздо меньший по размерам круг, легко прийти к выводу о возможности ассоциирования общего модуляционного плана фантазии в целом с терцовой спиралью следующего вида:

Схема IV



указывающей на исключительную логическую стройность и художественную завершенность этого плана и одновременно на его некоторую «разомкнутость», связанную со стремлением к бесконечному продолжению.

Модуляционный план фантазии сохраняет ясную функциональную направленность (T—D—S—T), характерную для классического стиля, и в то же время содержит своеобразное и чрезвычайно последовательное проведение принципа терцовых сопоставлений тональностей. Соединение двух диатонических терцовых цепей в один круг, охватывающий восемь различных тональностей и определяющий общий модуляционный план большого произведения, несомненно является совершенно новым приемом, не известным предшествующим композиторам. Тем более интересно подробно проследить, как этот новый принцип возникает из особого сочетания и развития старых формальных приемов, хорошо известных венским классикам. Действительно, если непосредственные терцовые сопоставления тоник \bar{f} —As—c—Es и т. д., данные между прологом и экспозицией фантазии, быть может, естественно косвенно связывать со структурой некоторых народных песен, то рассматривать происхождение общего модуляционного плана фантазии исключительно как распространение этих же терцовых последований на большее протяжение было бы все же односторонним: необходимо более подробно выяснить соотношения и связи этого плана с обычными модуляционными планами сонатных форм классиков и показать, что новое внес здесь Шопен, который в формальном отношении, конечно, вынужден был исходить в значительной мере из этих обычных планов. Разберем с этой точки зрения первую терцовую цепь \bar{f} —As—c—Es, охватывающую экспозицию фантазии.

Легко показать, что диатоническая терцовая цепь, содержащая три звена, часто

определяет общий модуляционный план классической экспозиции. Это бывает в тех случаях, когда побочная партия или группа начинается в тональности III ступени, а заканчивается в тональности V ступени. Так, в экспозиции первой части седьмой симфонии Бетховена имеется план A—cis—E, в увертюре «Кориолан» — c—Es—g¹. В тональности f—moll мы получили бы цепь f—As—c, в As—dur соответственно As—c—Es. Поскольку же в фантазии f и As являются в известной мере равноправными тониками, эти две трехзвенные цепи соединяются в одну четырехзвенную. Далее, легко показать, что начало сонатной репризы в субдоминантовой тональности также встречается у венских классиков (например, Моцарт, легкая соната для фортепиано № 15, C—dur). Вообще же принцип построения трехчастной (в широком смысле слова) формы, при котором первая часть (экспозиция) начинается в главной и заканчивается в доминантовой тональности, а третья часть (реприза), тематически и метрически почти тождественная первой части, начинается в субдоминантовой и заканчивается соответственно в главной тональности, применялся еще раньше (см., например, прелюдию Баха E—dur из I т. «Wohltemperiertes Klavier»). Таким образом, начиная репризу в b—moll и сохраняя в остальном соответствие с экспозицией (т. е. давая в репризе терцовую цепь b—Des—f—As), Шопен не вносит ничего принципиально нового по сравнению с приемами классиков. Остается добавить лишь два средних звена модуляционного круга: es—Ges. Но как уже упомянуто, начало разработки в тональности одноименного минора по отношению к мажорной тональности, в которой закончилась экспозиция, является одним из типичных приемов классиков. Поэтому es—moll'ное звено после окончания экспозиции в Es—dur вполне соответствует классическим нормам². Что касается Ges—dur'ного звена, то очевидно, что тональность II $\frac{1}{2}$ ступени в разработке также вполне естественна с точки зрения классической структуры. Мы приходим к выводу, что десятизвенная замкнутая цепь f—As—c—Es—es—Ges—b—Des—f—As, представляющая собой совершенно новый тип модуляционного плана, является в то же время в основном результатом одновременного применения трех приемов, каждый из которых в отдельности достаточно часто встречался у предшествующих композиторов. Эти приемы: 1) начало сонатной репризы в субдоминантовой тональности, 2) начало сонатной разработки в тональности одноименного минора по отношению к мажорной тональности окончания экспозиции, 3) построение общего модуляционного плана сонатной экспозиции по принципу диатонической терцовой цепи, то есть начало побочной группы в тональности III ступени и окончание в тональности доминанты (здесь Шопен заменил трехзвенную цепь четырехзвенной).

До некоторой степени аналогичный модуляционный план экспозиции налицо в первой части пятой симфонии Чайковского. Внутри e—moll'ной первой темы, а особенно в ее развитии, большую роль играет тональность G—dur. Далее, тема, которую принято считать темой связующей партии, изложена в h—moll. Наконец, побочно-заключительная группа идет в D—dur, в котором заканчивается экспозиция, после чего разработка начинается типичным переходом из D—dur в d—moll.

Изложение побочной партии (и окончание экспозиции сонатной формы, написанной в минорной тональности) в тональности VII натуральной ступени налицо также в b—moll'ном фортепианном концерте Чайковского. В качестве аналогичного примера у венских классиков назовем экспозицию первой части (до трио) скерцо из девятой симфонии Бетховена (тональность d—moll, побочная партия — C—dur; все скерцо представляет «сложную», или «составную» сонатную форму: соната + трио + соната).

¹ Подобные планы можно проследить еще в первых частях многих танцев Баха. В случае если эти части построены по типу «развертывания» (по терминологии В. Фишера), они оказываются, как известно, прообразами классических экспозиций. См. нашу работу «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы» (рукопись, хранящаяся в библиотеке Московской консерватории).

² В частности, уже упомянуто выше, что у венских классиков встречаются произведения, в которых разработка начинается с проведения главной темы в тональности одноименного минора по отношению к тональности конца экспозиции.

Глава II

ПРОЛОГ И ВСТУПЛЕНИЕ

В предыдущей главе мы установили, между прочим, что связующая часть между прологом и экспозицией предвосхищает в схематической форме модуляционный план всего дальнейшего развития произведения. Тем самым мы показали, что эта часть исполняет после пролога функции своеобразного второго вступления. Различная роль и различный характер этих двух вступлений выясняется в ходе дальнейшего анализа. Сейчас мы лишь оговариваем, что будем впредь иногда называть связующую часть между прологом и экспозицией просто вступлением.

1. Первый четырехтакт фантазии

Приступим теперь к более детальному анализу пролога. Прежде всего встает вопрос о том, с начального построения какой величины целесообразнее всего начинать подробный анализ. В инструментальных произведениях гомофонно-гармонического склада таким построением обычно является построение, за которым как будто начинается его повторение (точное или видоизмененное), но которое само не распадается на два построения, сходных в мелодико-ритмическом отношении. Так, например, в данном случае нецелесообразно начинать подробный анализ с первого десятитакта: этот десятитакт распадается на два построения (4+6), сходных между собой, по крайней мере, по началу. Шеститакт является, таким образом, развитием (в данном случае — видоизмененным и расширенным повторением) начального четырехтакта. Точно так же нецелесообразно начать анализ с первого двухтакта: за ним не следует его развитие (которое обычно начинается точным или видоизмененным повторением) и, стало быть, основная, первоначальная мысль (которая затем подвергается развитию), по

всей вероятности, еще не изложена. Из этих соображений, между прочим, вытекает, что в тех случаях, когда в самом начале произведения сопоставлены на небольшом протяжении два тематических элемента, контрастирующий характер которых очевиден (как это имеет место в данном случае), анализ следует начинать с построения, содержащего оба контрастирующих элемента. Таким образом несомненно, что первым начальным построением, которое должно быть подвергнуто подробному анализу, является здесь первый четырехтакт фантазии¹.

Этот четырехтакт содержит два двутакта, контрастирующих в различных отношениях. Низкому регистру и матовой унисонной звучности первого двутакта противопоставляется более высокий светлый регистр и более полная аккордовая звучность второго двутакта. Далее, если внутри первого двутакта налицо короткие паузы и повторность одного мелодико-ритмического элемента, то второй двутакт представляется более слитным, неделимым построением.

Основными тематическими элементами первого двутакта, имеющими очень большое значение для всего дальнейшего развития, являются: а) нисходящая кварта, идущая от сильного времени к слабому, б) нисходящая секунда (большая или малая), первый звук которой короче и метрически слабее второго (затакт), с) ритмически равномерный нисходящий тетраорд (*f—es—des—c*), образующийся из акцентированных сильных и относительно сильных тактовых долей:



Этот последний элемент как бы обобщает нисходящее движение всего двутакта: нисходящая начальная кварта (элемент «а») заполняется поступенным, то есть секундовым (элемент «b») движением². Элемент «с» показывает связь построения двутакта со

¹ Такое построение мы называем тематическим ядром, или ядром темы.

² Указывая, что первый двутакт содержит элементы «а», «b» и «с», мы, разумеется, не можем иметь в виду, что он расчленяется при восприятии на эти элементы. Это особенно ясно по отношению к «обобщающему» элементу «с», но нисходящая секунда и нисходящая кварта также могут объединиться в одну ячейку, хотя могут существовать и раздельно (начальная нисходящая кварта двутакта дана без затактовой секунды; заключительная затактовая секунда дана без нисходящей кварты; в середине же эти элементы спаяны в один, см. пример 5—нижние скобки). В общем, расчленение внутри рассматриваемого двутакта может быть произведено лишь условно,

старым приемом *Basso ostinato*, или «баса чаканы», продолжавшим определять структуру начальных фраз во многих произведениях Баха и венских классиков¹. У более поздних авторов (Лист, Чайковский) равномерно нисходящие минорные темы, изложенные в низком регистре, часто приобретают, как указано во введении, значение объективной внешней силы, противостоящей человеку и подавляющей его (необходимость, судьба). В данном случае такое содержание ощущается лишь в некоторой мере и не выражено в столь чистой форме, но все же особая смысловая значительность двутакта связана, вероятно, с этим оттенком².

В первом двутакте движение медленного «остинатного» марша лишено украшающих или размягчающих мелодический рисунок элементов, например задержаний. Наоборот, во втором двутакте, помимо отмеченного выше более светлого регистра и более полной аккордовой звучности, очень характерно задержание *des—c*, равно как и задержание *g—f*. Вследствие того, что эти нисходящие секунды идут от сильного времени к слабому, их выразительное значение резко отличается от значения аналогичной нисходящей секунды (*des—c*), завершающей первый и начинающей третий двутакт. Мелодическая линия второго двутакта не обладает столь четкой и определенной линейной направленностью, как в первом двутакте. Ее общая форма скорее приближается к «парящему» (термин Курта) движению. Она стремится подняться от звука *c* к *des* (шестая ступень гаммы *f-moll*), остро тяготеющему вниз, отступает назад и вновь поднимается, доходя до *as* (терции тонического трезвучия), чтобы затем через *g* опуститься к *f*. Линия более извилиста, в ней есть задержания, слабые окончания.

Можно было бы, углубляясь в детали, отметить контрастирование разбираемых двутактов еще во многих отношениях. Однако во избежание перехода упомянутого во введении «предела» уместно уже сейчас поставить вопрос о том, насколько вообще подобное построение начальных элементов темы характерно для композиторов определен-

и он воспринимается весь как единое построение. Но тем не менее ни с метрической, ни с тематической точки зрения его нельзя назвать мотивом: движение здесь настолько медленно, что в каждом такте имеются по две сильные доли, а в двутакте четыре. Нижние скобки указывают, таким образом, четыре мотива в метрическом смысле, на которые условно расчленяется двутакт. Но эти же ячейки оказываются мотивами и в тематическом смысле, так как представляют собой достаточно характерные элементы, подвергаемые вычленению и существующие самостоятельно в дальнейшем развитии фантазии.

¹ См. статью: W. Fischer. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils (Studien zur Musikwissenschaft, Beiheit. 3), а также упомянутую нашу работу «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы».

² В ноктюрне Шопена, ор. 55 № 1 определяющий структуру мелодии и многократно повторяемый *f-moll*'ный равномерно нисходящий тетракорд дается в другом регистре, вследствие чего его выразительное значение очень отличается от описанного. Тем не менее и в этом случае налицо некоторое приближение к характеру марша с лирическим оттенком.

ного периода и каковы специфические особенности этого построения в данном случае.

Не останавливаясь на выяснении происхождения и развития приема контрастного сопоставления на небольшом протяжении двух начальных элементов темы, мы можем констатировать, что этот прием был хорошо известен еще мангеймцам, а у Моцарта нашел исключительно полное и яркое выражение. При этом во многих случаях одним из проявлений контрастирующего характера сопоставляемых построений является такая структура темы, при которой за построением, состоящим из двух ритмически сходных фраз или мотивов (1-й элемент), следует построение такой же величины, но слитного характера и, во всяком случае, не распадающееся на два сходных построения (например: $1+1+2$ или $2+2+4$). Это принцип в то же время объединяет сопоставляемые построения в высшее единство. Некоторые музыкально-теоретические концепции удачно схватывают отдельные стороны рассматриваемого явления. Так, В. А. Цуккерман правильно описывает «масштабную» сторону явления, называя такой принцип построения «принципом суммирования». Б. Л. Яворский говорит о «метрическом сопоставлении с результатом». Риман и Катуар сводят этот принцип к положению, что два сходных построения при восприятии не объединяются, а два несходных объединяются в высшее единство, и что поэтому в теме произведения за двумя сходными мотивами или фразами должны следовать несходные, дабы все они вместе могли объединиться в одно целое. Наконец, Лоренц усматривает в двух сходных (или отдельных) построениях тезис и антитезис, а в «суммирующем» слитном (не распадающемся на сходные фразы) построении — синтез¹. Все эти формулировки не раскрывают, однако, того обстоятельства, что рассматриваемый принцип построения очень часто оказывается одной из наиболее типичных исторически сложившихся форм выражения контрастного содержания классических тем и должен в подобных случаях рассматриваться в связи с этим содержанием.

Для выявления контрастов внутри небольших построений классики (в частности, Моцарт) пользуются самыми разнообразными средствами и в большинстве случаев многими средствами одновременно. Здесь мы находим противопоставление форте и пиано, низкого регистра и более светлого, унисонного или октавного изложения и аккордового звучания, оркестрового tutti и какой-либо одной солирующей группы инструментов. Сюда же относится противопоставление острой или оживленной ритмической фигуре более спокойного ритмического движения, сильным окончаниям — слабым, противопоставление повторяю-

¹ Подробнее см. нашу работу «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы», в дальнейших ссылках кратко обозначаемую «Основной принцип». См. также: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967. Гл. VII — Масштабно-тематические структуры.

щейся и четко направленной небольшой мелодико-линейной фигуре «парящего», выравнивающего и закругляющего мелодического движения, содержащего кульминацию и спуск, и, наконец, противопоставленные устойчивости тонической гармонии неустойчивого характера доминантовой.

В подобных случаях при анализе музыкального произведения обычно речь идет либо о противопоставлении первому «активному», «мужественному» элементу — более «пассивного», «женственного», либо о противопоставлении «мрачному», «тяжелому» — более «светлого», «легкого» и т. п.

В этом же духе иногда кажется естественным говорить о противопоставлении построению с преобладанием «энергетического начала» (сильный, иногда повторяющийся и прерываемый паузами ритмический или линейный импульс при унисонном или октавном изложении, то есть при отсутствии полнозвучного гармонического изложения) построения, в котором большую роль приобретает сама «материальная сторона звучания», то есть более полное звучание в собственном смысле слова (аккордовое изложение, соответствующий регистр и инструментовка — например, духовые, — более слитное движение, больше выдержанных долгих звуков). По всей вероятности, именно этот комплекс явлений имеет в виду, например, Мерсманн¹, когда он пишет о противопоставлении в том или ином музыкальном построении «энергии» и «материи» или «силы» и «пространства». Такая терминология несомненно является методологически уязвимой и допустима лишь в переносном смысле, в порядке условной аналогии.

Если употреблять пространственные аналогии, можно также иногда говорить о противопоставлении «ступенчатому» восходящему развитию или движению «вглубь» или, наконец, «напору в одну точку» (секвенцеобразность или вообще повторность внутри первого элемента) развития «вширь», «разлива» (более спокойное «парящее» движение, большая слитность, иногда более широкий диапазон, охватываемый более уравновешенной мелодической линией).

Приводимые термины и сравнения, количество которых можно было бы значительно увеличить, сознательно берутся нами в кавычки.

Для уяснения художественного смысла и значения контрастного сопоставления внутри темы иногда бывает уместно привести всю сумму возможных сравнений, причем, однако, ни одно из них (как уже было упомянуто во введении) не может претендовать на безусловное соответствие музыкальному образу.

После сказанного становится также ясным, что одной из наиболее естественных метроритмических схем (если не наиболее естественной), выражающих описанное контрастное взаимоотношение элементов темы у классиков, действительно является сопоставление построения раз-

¹ H. Mer s m a n n. *Angewandte Musikaesthetik*. Berlin, Max Hesse, 1929.

дельной структуры, состоящего из повторения одной фигуры и слитного построения, не распадающегося на две сходные фигуры¹.

Количество классических тем, могущих иллюстрировать вышеприведенные соображения, настолько велико, что нет надобности приводить специальные примеры. Напомним лишь начало С-дуг'ной симфонии («Юпитер») Моцарта, где оба элемента первой темы контрастируют чуть ли не во всех перечисленных отношениях, или, например, следующее начальное построение из Es-дуг'ной фортепианной сонаты Гайдна, в котором ярко выражен ритмико-энергетический активный характер первой фразы, состоящей из двух ритмически сходных мотивов, и столь же ясно выражено более спокойное «парящее» и закругляющее движение второй фразы, характеризующейся большей мягкостью, слитностью и непрерывностью, а также ровностью более или менее полнозвучного гармонического изложения (спокойное движение параллельными секстами и терциями — этими «гармонически-сочными» интервалами — в среднем регистре):



Очень часто анализ обнаруживает более или менее аналогичное соотношение в построениях, кажущихся с первого взгляда однородными (случаи менее яркого контраста)².

Возвращаясь теперь к рассматриваемому четырехтакту фантазии Шопена, нельзя не отметить прежде всего, что контраст между первым и вторым двутактом носит в очень многих отношениях такой же характер, как и соответствующие контрасты в классических темах, и что, таким образом, преемственная связь с классицизмом выступает достаточно отчетливо. В то же время легко отметить и специфические отличия данного контраста от соответствующих контрастов у классиков, в частности от приведенной гайдновской и упомянутой моцартовской тем. Действительно, в классических контрастных темах очень большую роль играет контрастность ритмических фигур (например, движению шестнадцатыми противопоставляется движение

¹ Подробнее см. «Основной принцип».

² Подробнее см. там же (Введение).

восьмыми и т. п.). Здесь же в обоих двутактах сохраняются одни и те же стоимости (четверти, восьмые с точками и шестнадцатые) и приблизительно один и тот же пунктированный маршеобразный ритм. Ритмической контрастности нет¹. Далее, в классических темах каждый из двух контрастирующих элементов обычно является носителем ясно выраженной гармонической функции, которые таким образом, вступают между собой в «ладовый конфликт» (тонике противопоставляется доминанта, гармонической «одночастности» — «оборот», содержащий смену гармонии, устойчивому обороту — неустойчивый). В рассматриваемом случае налицо в общем довольно типичное для классиков симметричное движение от тоники к доминанте (неустойчивый оборот) в первом двутакте и обратное движение (устойчивый оборот) во втором. Однако это соотношение не столь ясно выражено и резко подчеркнуто: первый двутакт должен быть здесь гармонически понимаем как фригийская последовательность II рода, а во втором двутакте тоника и доминанта чередуются несколько раз. Наконец, третьим отличием от классического контрастирования является здесь отсутствие обычного для классиков противопоставления форте—пиано (динамическое контрастирование). Совершенно очевидно, что отсутствие ритмического и динамического контраста при слабо выраженном функционально-гармоническом контрасте в значительной мере сглаживает резкость и остроту противопоставления, которое основано, таким образом, в данном случае только на других факторах: 1) регистровое контрастирование, 2) различный характер изложения (унисонное изложение и полнозвучные аккорды), 3) контрастирование типов движения мелодии (четкая нисходящая направленность, с одной стороны, и парящее, извилистое движение закругляющего характера — с другой), 4) контрастирование формальной структуры двутактов (раздельность и повторность с одной стороны, слитность с другой). Интересно в то же время отметить один особый прием, с помощью которого оба двутакта тесно спаяны в одно целое. Последнее С второго такта остается звучать на педали в начале третьего такта, представляя основной бас доминантсептаккорда. Мало того: начальный аккорд третьего такта расположен таким образом, что все его звуки оказываются обертонами предыдущего низкого С. Даже звук *b* дан

¹ Общеизвестно, что композиторы-романтики не культивировали ритмического развития в такой мере, как это делали классики. Правда, они часто придавали большое значение выразительной, четкой и острой ритмической фигуре (например, Шуман, вагнеровские лейтмотивы), но раз найденная такая ритмическая фигура обычно повторяется ими без изменения на протяжении больших отрезков. И если иногда вся тема неликом и подвергается при следующем появлении значительным ритмическим трансформациям (например, у Берлиоза, Листа), то ритмическое развитие внутри самой темы обычно незначительно.

Необходимо, однако, помнить, что такая оценка роли ритма у романтиков справедлива лишь в своей общей форме, то есть по отношению к тенденциям музыкального романтизма в целом и не может безоговорочно применяться при анализе творчества любого композитора-романтика или любого конкретного произведения.

именно в той октаве, в которой он близок седьмому обертону. И если, вообще говоря, септиму доминантсептаккорда, как диссонирующего созвучия, нельзя приравнять 7-му обертону, с которым она в точности не совпадает, то именно у Шопена встречаются случаи особой трактовки доминантсептаккорда, как единого «тембра», то есть консонанса (вспомним конец на доминантсептаккорде F-dur'ной прелюдии). Таким образом, можно сказать, что аккорд третьего такта уже содержится в виде обертонов в басовом звуке предыдущего такта и как бы лишь «реализуется», вырастая из звучания этого баса.

Исполнитель должен стремиться так соразмерить силу басового звука и следующего за ним аккорда, чтобы максимально приблизиться к этому акустическому эффекту.

Возвращаясь еще раз к отличию рассматриваемого контрастирования элементов от классического, мы считаем уместным сравнить начальный четырехтакт фантазии Шопена с начальным четырехтактом сонаты Appassionata Бетховена. Помимо одинаковой тональности, в обоих случаях в первом двутакте имеется «унисонное» (октавное) движение голосов, начинающееся пиано в матовом регистре, а во втором — более полное изложение гармонии аккордами, причем мелодия вращается в относительно более светлом регистре. И тем не менее различий здесь еще больше. Не говоря уже о том, что двухоктавное расхождение между голосами у Бетховена дает охват большого «пространства» и почти исключает «интимную», лирическую трактовку, возможную в фантазии Шопена, достаточно указать, что ритмический контраст между двутактами является у Бетховена коренным. Далее, очень важно, что интенсивное ритмическое развитие налицо и внутри первого двутакта Appassionat'ы. Наконец, противопоставление ладовых функций также дано здесь с очень большой ясностью и определенностью. Не упоминая еще о ряде существенных отличий, мы в то же время считаем нужным предостеречь от слишком поспешных выводов о различии между стилем Бетховена и Шопена, которые могли бы быть сделаны на основании такого сравнения. Необходимо учитывать разное значение начальных четырехтактов в рассматриваемых произведениях, в особенности же то обстоятельство, что у Шопена мы имеем дело с прологом. В самом деле, например, в скерцо b-moll Шопена контрастирование двух элементов первого восьмитакта, сходное по ряду формальных признаков с начальным контрастом фантазии, имеет по существу другое значение. Первый элемент дан, как и в фантазии, в матовом регистре и унисонно-октавном изложении и содержит дважды повторенную характерную мелодико-ритмическую фигуру, прерываемую паузами. Второй элемент характеризуется, как и в фантазии, слитным аккордовым изложением в более высоком регистре. Однако, в противоположность фантазии, здесь налицо также динамическое, ритмическое и гармоническое противопоставление, что делает контраст гораздо более резким. В целом первый элемент носит характер тревожного вопроса-сомнения. Второй — характер трагического от-

вета. В фантазии же оба элемента подчинены пунктированному ритму похоронного марша, причем второй привносит, благодаря достаточно строгому аккордовому изложению в более высоком регистре, некоторый оттенок просветленного, но все же скорбного хора ла. Ко всему этому присоединяется повествовательный характер изложения: ритмическая равномерность, многократная повторность в первом двутакте небольшой и простой фигуры при общем поступенном и равномерном спуске, спокойная закругленность мелодии второго двутакта, отсутствие в обоих двутактах быстрого стремительного развития, сглаженный характер контрастирования, при котором второй элемент как бы акустически вырастает из последнего звука первого (см. выше). Лирический оттенок (особенно во втором двутакте с его извилистой линией и задержаниями) также несомненен. В целом анализ четырехтакта показывает исключительную содержательность и конкретность шопеновского образа: даже один первый двутакт, столь простой по структуре, представляет особое сочетание маршеобразных интонаций и ритма с данной в скрытой форме, но имеющей обобщающее значение «темой судьбы» и с общим тоном лирического повествования.

Заканчивая на этом анализ первого четырехтакта, отметим, что контраст первого и второго двутактов оказывается в дальнейшем основным контрастом всей экспозиции фантазии. Несмотря на то, что материал пролога в дальнейшем нигде не повторяется и пролог является, как мы уже знаем, обособленной частью, мы покажем в III главе, что не только соотношение между некоторыми темами и их элементами будет соответствовать этому контрастному соотношению, но что и сами темы и даже группы тем вытекают из основных элементов этих двутактов. Особенную конструктивную роль приобретают при этом перечисленные выше три мелодических элемента первого двутакта «а», «b» и «с». В интонационном отношении большое значение имеет тяготение и переход звука *des* в *c*, то есть переход шестой ступени звукоряда (терция субдоминантового трезвучия или нона доминантовой гармонии) в пятую. Эта интонация завершает первый и второй двутакт пролога (вторгаясь в третий двутакт) и, кроме того, дана в начале второго двутакта в виде нисходящего задержания.

2. Дальнейшее развитие пролога

За разобранным четырехтактом начинается как будто его повторение. При анализе важно проследить в таких случаях прежде всего те изменения, которые вносятся при таком повторении в начальное тематическое ядро, и определить на этой основе направление развития.

В данном случае наиболее существенным является усиление контраста между первым и вторым двутактами. Прежде всего, усиливается

регистровый контраст. Линия первого двутакта уже не останавливается на *C*, но продолжает нисходящее движение, доходя до *Es* (то есть большой секстой ниже). В то же время средние и верхние голоса аккордов второго двутакта даются малой терцией выше, чем при первом появлении, и, таким образом, проходят в еще более светлом регистре. Расстояние между сопоставляемыми элементами (конец первого элемента и начало второго) увеличивается на октаву. Однако гораздо более важным обстоятельством является здесь то, что к перечисленному присоединяется ладовый и тональный контраст: минору противопоставляется мажор — *f-moll'*ю — *As-dur*. Этот ладовый сдвиг отчасти обуславливает последующее двутактное расширение: новая тональность закрепляется путем перенесения двутактной фразы верхнего голоса в бас. Таким образом возникает десятитакт, расчленяющийся синтаксически по формуле 4+6.

Если бы мы приняли во внимание только соотношение тональностей (что было бы, конечно, неправильно), мы получили бы 6+4 (шесть тактов *f-moll* и четыре такта *As-dur*). Для получения более полного представления о структуре десятитакта здесь необходимо (как и во всех аналогичных случаях противоречия общего синтаксического расчленения и расчленения на основе какого-либо одного существенного конструктивного признака, например, тональности, смен гармонии, фактуры) в синтаксической формуле 4+6 подвергнуть дальнейшему расчленению большую часть, то есть шестерку. В этом случае как тональный, так и тематический признак (третий двутакт шестерки, как упомянуто, повторяет в басу линию второго) дадут нам $6=2+4$, и метротектоническая формула всего десятитакта будет $4+2+4$.

Левая четверка оказывается целиком в *f-moll*, правая в *As-dur*, «центральная» двойка переводит из *f-moll* в *As-dur*, начинаясь в одной тональности и вторгаясь в другую.

Весь десятитакт является по своей внутренней структуре периодом, заканчивающимся полной каденцией в параллельном мажоре. Однако ввиду того, что за ним следует аналогично построенный и тождественно начинающийся десятитакт, который в конце приводит к полной каденции в главной тональности, начальный десятитакт исполняет в данном случае лишь функции первого предложения, а функции периода исполняет весь двадцатитакт. Такого рода сложные периоды, предложения которых обладают настолько большой самостоятельностью и законченностью, что по своей внутренней структуре сами могли бы считаться периодами, нередко встречаются у Шопена и других романтиков (например, у Листа).

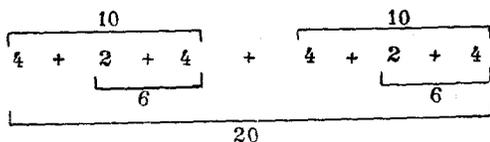
Посмотрим теперь, в чем заключается развитие во втором десятитактном предложении и по сравнению с первым. Отличие между этими предложениями начинается с момента модуляции: вместо перехода в *As-dur* второе предложение дает несравненно более резкий конфликтный и в то же время более красочный модуляционный сдвиг (звук *Ges* 6-го такта) в далекую тональность *Fes* или *E'*, в которой и

¹ В оригинале — *E-dur*.

проходит второй из двух основных контрастирующих элементов. В регистровом отношении он сдвигается на большую терцию вниз по сравнению с соответствующим моментом первого предложения, что в данном случае вместе с начинающимся отсюда *crescendo* придает ему более компактный характер (необходимо иметь в виду, что, хотя мелодия оказывается в несколько менее светлом регистре, нижние голоса аккордов приобретают здесь от перемещения на терцию вниз более полное, густое звучание). Это указывает на некоторые новые возможности второго («светлого») элемента, которые полностью раскрываются лишь в дальнейшем развитии произведения. После сдвига в E-dur (Fes-dur) следует поворот к естественной в данном случае промежуточной тональности As-dur, на каденционном квартсекстаккорде которой дается мелодическая кульминация всего периода. Вслед за этим, одновременно с мелодическим спуском, идет непосредственный хроматический переход в f-moll и каденция в этой тональности с применением II½ ступени. Однако ожидаемое f-moll'ное трезвучие заменяется на последней четверти последнего (20-го) такта F-dur'ным. Необходимость дальнейшего развития после этого тонально и метрически завершенного периода обуславливается, помимо значительности его контрастного тематического материала, еще и тем обстоятельством, что резкий модуляционный сдвиг (конец 16 такта и такты 17—18) и, особенно, следующая за ним кульминация (19 такт) даны очень близко к концу периода, значительно правее точки золотого сечения¹.

Период легко укладывается в следующую простую метро-тектоническую схему:

Схема IVa



При этом, как начало каждого десяти такта, так и обе «центральные» двойки оказываются заполненными материалом первого двутакта фантазии, неизменно вступающим в тональности f-moll. Последнее обстоятельство показывает, что из двух основных контрастирующих элементов изменению и развитию подвергается здесь только второй, проходящий в различных ладотональностях (f—As—E). Такой прием — развитие одного элемента на фоне почти неизменно повторяющегося другого — встречается у самых различных композиторов и обычно одновременно оттеняет как

¹ См. примечание на стр. 84.

самый характер контрастирования элементов, так и развитие одного из них.

За рассмотренным периодом следует второй, содержащий всего восемь тактов (21—28). Этот период затем повторяется, и получаемый таким образом шестнадцатитакт вместе с последующим дополнением метрически уравнивает начальный двадцатитакт. Период начинается модулирующей секвенцией, что типично для второй части простой двухчастной формы, и возвращается в F-dur лишь в последних двух тактах, затронув тональности C, B и Des. Будучи более или менее самостоятельным построением, этот восьмитакт тесно связан с начальным периодом. Если там имело место сопоставление двух контрастирующих элементов, то здесь обособляется и развивается один из этих элементов — именно второй. Связь зиждется прежде всего на общности мелодико-ритмической фигуры, повторяющей один и тот же

звук в ритме  (сравним третий такт фантазии с 21-м, 23-м,

25-м; на третьей доле такта находится в обоих случаях звук, представляющий нисходящее задержание). Самый характер звучания (регистр и полнозвучное изложение гармонии) также указывает на связь со вторым элементом. Модулирующая секвенция затрагивает только мажорные тональности, что также характерно для развития второго элемента (первый давался всегда в миноре).

Новым по сравнению с общим характером звучания второго элемента в первом периоде является здесь наличие как в мелодии, так и в гармонии хроматики. Действительно, если, например, на протяжении первых 15 тактов пролога, то есть до модуляционного сдвига, вообще нет ни одного случайного знака (за исключением характерного для гармонического f-moll'я *ми-бекар*), то в первом же такте нового построения (см. такт 21) мы имеем типичную последовательность двух доминант, содержащую в одном из голосов хроматический ход: доминантноаккорд C-dur'a (взятый в обращении) переходит непосредственно в доминантсептаккорд F-dur'a (точнее, в доминанту к субдоминанте C-dur), причем звук *h*, тяготеющий в *c*, хроматически соскальзывает в *b*. Этой эллиптической последовательности (повторяющейся и в дальнейшем) присуща в таком ее применении — благодаря переходу ноты одного доминантаккорда в сексту другого — некоторая изысканность.

В каденции рассматриваемого восьмитакта (см. такты 27—28) мелодия движется хроматически. При этом, начиная с кадансового квартсектаккорда, движение верхних голосов идет параллельными терциями, а затем секстами — этими, как уже упомянуто, гармонически наиболее полнозвучными интервалами, что, в связи с переходом в более высокий регистр, представляет яркое выражение общего мягкого, светлого характера звучания «второго элемента», понимаемого

теперь уже в широком смысле, то есть вместе с его развитием. К этой каденции нам еще придется вернуться в дальнейшем.

После повторения восьмитакта следует четырехтакт, дважды повторяющийся ту же F-dur'ную каденцию и формально являющийся дополнением к предыдущему. По своему общему значению этот четырехтакт и следующий за ним двутакт (такты 37—42) представляют своеобразное возвращение к «первому элементу» пролога. Своеобразное потому, что в четырехтакте еще не появляется мелодико-ритмическая фигура «первого элемента». Однако внезапный переход в более низкий, матовый регистр, приглушенная звучность, сочетание пиано и стаккато, расчлененность при помощи пауз на отдельные небольшие отрезки (такты), то есть самый характер звучания, внезапно и резко противопоставляемый предыдущему, указывает на связь с началом пролога и подготавливает следующий двутакт, в котором мелодико-ритмическая фигура «первого элемента» уже выступает совершенно отчетливо. Мы видим, таким образом, что характер звучания приобретает здесь некоторую самостоятельную формообразующую роль: так же, как у классиков мы говорим о «тематической репризе» или иногда о «тональной репризе», здесь можно в известном смысле говорить о «регистровой репризе» или «репризе по характеру звучания».

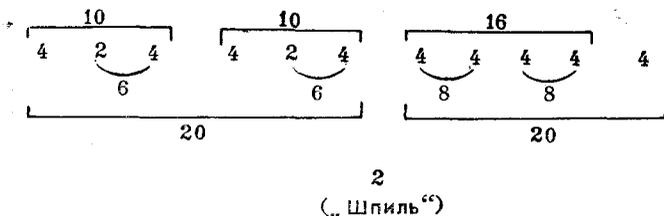
Заключительный двутакт пролога дан уже на органном пункте, и на нем происходит чередование тоники F-dur и минорной субдоминанты, причем в верхнем голосе повторяется половинными нотами наиболее характерная интонация первого четырехтакта фантазии *des—c*. В басу же дается нисходящая начальная кварта первого двутакта и его ритмическая фигура. В то же время заключительный двутакт пролога дает непрерывный переход к последующему. Действительно, последний субдоминантовый аккорд не разрешается полностью на сильной доле следующего такта, но отдельные его неустойчивые звуки повторяются в последующей мелодической фигуре (объем этой фигуры и ее звуковой состав почти точно соответствуют объему и составу предыдущих аккордов) и лишь затем разрешаются. В частности, последнее *des*¹ верхнего голоса пролога повторяется в конце первого такта вступления и разрешается в *c*¹ на сильной доле второго такта (см. такты 42—44).

В целом пролог представляет простую двухчастную форму (сопоставление двух периодов) с дополнением, содержащим некоторые элементы репризы. В то же время легко показать, что общий принцип развития в прологе напоминает принцип тематического развития многих классических сонатных экспозиций: второй (более мягкий и светлый) элемент контрастной главной темы, развиваясь и обогащаясь новыми свойствами, в конце концов обособляется в новую самостоятельную вторую тему, за которой следует заключительная партия, объединяющая некоторые свойства обеих тем, а по характеру движения больше напоминающая первую. Мы уже отметили, что дополнение в прологе представляет в известных отношениях репризу «первого элемента». Если же принять во внимание, что благодаря аккордовому изложению это допол-

нение одновременно сохраняет тесную связь и со «вторым элементом» (в широком смысле), его функция небольшой «заключительной партии» внутри пролога станет очевидной. Само собой разумеется, что пролог невозможно рассматривать как сонатную экспозицию из-за отсутствия ряда необходимых признаков, например соответствующих тональных отношений¹. Здесь важно отметить главным образом, что начало пролога несомненно представляет контрастную тему, очень близкую соответствующему сонатному типу и требующую дальнейшего сонатного развития, которое в прологе, однако, в развернутом виде не дается. И, если первый четырехтакт пролога содержал основной контраст и главные элементы, на которых строятся дальнейшие темы, то пролог в целом указывает также основную линию развития этих тем.

То обстоятельство, что пролог, написанный в простой двухчастной форме, содержит значительную тему сонатного типа и некоторые тенденции тематического развития по типу сонатной экспозиции, отчасти определяет его функцию как пролога, то есть обуславливает невозможность восприятия его в качестве отдельного законченного произведения, даже в случае полной формальной завершенности. Что пролог все же представляет более или менее самостоятельную часть, можно лишний раз продемонстрировать, показав сравнительно простую метротектоническую схему, в которую он укладывается. Для этого только надо вспомнить и принять во внимание, что его заключительный двутакт дан после достижения последней автентической каденции F-dur'a, проходит на тоническом органном пункте и поэтому может рассматриваться при метротектоническом анализе как завершающий архитектурный «шпиль» или как переход к последующей части (глубокий бас, продолжающий звучать в первом двутакте следующей части). Тогда получим следующую формулу пролога:

Схема IVб



В то же время полной формальной завершенности нет: несмотря на архитектурную уравновешенность, этот пролог как бы «вторгается» в дальнейшее развитие не только в смысле разрешения своего последнего неустойчивого созвучия (что было уже показано), но и в смысле метрико-тематическом. Дело в том, что «шпиль» представляет здесь не слитный двутакт, но два тождественных однотокта, вследствие чего мы получаем во всем прологе постепенное измельчание сходных построений: 10+10, 8+8, 2+2, 1+1. Обычно за такого рода дроблением следует хотя бы одна закругляющая и замыкающая фраза большей величины, чем последний наименьший отрезок². В данном же случае ожидаемая слитная двутактная фраза появляется уже после пролога как начало следующей части. При этом и в тональном отношении возни-

¹ В публикуемой в данном сборнике статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» указывается в связи с этим, что пролог напоминает первую (оркестровую) экспозицию концерта (см. стр. 199).

² «Объединительная фраза». Подробнее об этом см. «Основной принцип».

кает в известном смысле аналогичное явление. Первый период дан в основном в *f-moll*; последующий повторенный восьмитакт — в *F-dur*; возвращение же к «первому элементу» (последние шесть тактов пролога) не восстанавливает *f-moll*, а ограничивается очень сильным подчеркиванием минорной субдоминанты гармонического *F-dur*'а, что, конечно, сближает с одноименным минором. Окончательное же восстановление *f-moll*'я и вместе с тем «замыкание круга» происходит опять-таки лишь с началом следующей части.

3. Вступление (такты 43—67)

Подробный анализ ладотонального плана вступления и значения этого плана для всего произведения был дан во втором параграфе предыдущей главы. Мы видели, что это вступление (оно было названо тогда связующей частью между прологом и экспозицией) распадается на два отрезка (11+14 тактов), каждый из которых представляет особую «диатоническую терцовую цепь».

Сейчас мы рассмотрим общий характер этого вступления. Прежде всего необходимо отметить, что оно контрастирует с прологом во многих отношениях. Там господствовала маршеобразная (метрическая и темповая) строгость и определенность. Здесь же музыка носит речитативно-декламационный и в то же время несколько импровизационный характер: налицо большие ускорения и замедления, остановки с ферматами. Там имело место сопоставление двух тематических элементов и некоторое их дальнейшее развитие; здесь повторяется в основном одна мелодико-ритмическая fuga. Там можно было отметить известную формальную и метрическую замкнутость и завершенность; здесь вопрос о строгом метрическом соответствии частей и метротектоническом анализе, наоборот, не имел бы никакого смысла, хотя бы из-за упомянутой темповой неопределенности. Словом, там использовался некоторый общераспространенный и откристаллизовавшийся тип изложения (марш, приближающийся по характеру к похоронному), здесь, наоборот, дано наиболее свободное построение, не связанное с какой-либо определенной, окончательно откристаллизовавшейся и вошедшей в «коллективный быт» музыкальной формой (марш, танец, песня, хорал).

Наряду с этим налицо очень тесная связь между прологом и вступлением. Уже было сказано, что мелодическая фигура первого двутакта вступления является как бы «разложенным разрешением» последнего аккорда пролога. Начало вступления здесь также вырастает из конца пролога как первый аккорд второго двутакта фантазии из обертонов последнего басового звука первого двутакта. Тематическая связь между прологом и вступлением зиждется на уже упомянутой особой роли затактовой (идущей от более слабого времени к сильному) нисходящей секунды *des — c*, завершающей как первый двутакт пролога, так и первый двутакт вступления. Эта интонация — переход шестой ступени гаммы в пятую — переносится во вступлении последовательно в различные ладотональности «терцовой цепи». В 50—51 тактах затактовая

нисходящая секунда подчеркивается чаще (каждые полтакта) и, кроме того, подвергается вычленению двойными нотами в средних голосах¹. В этот момент она приобретает уже совершенно самостоятельное значение и в то же время резко изменяет свой выразительный характер по сравнению с прологом и началом вступления: данная на неустойчивой гармонии (доминанта от *Es-dur*) и троекратно на ней повторяющаяся в быстром движении эта секунда приобретает нервный, навязчивый, «тревожно-сигнальный» характер. Здесь она уже не дается как переход неустойчивой шестой ступени гаммы в устойчивую квинту тонического трезвучия, что имело место в конце пролога и начале вступления: здесь, благодаря тому, что *B-dur*'ный аккорд 50-го такта превращается сразу в доминанту, метрически-опорный звук секундного мотива (*f*) оказывается *неустойчивым*, а в момент затакта в созвучии образуется резкий интервал большой септимы (*as — g*).

После этого следуют три октавы на звуке *b* (с фермой на последней из них), носящие характер своеобразного «восклицания». В дальнейшем развитии они встречаются несколько раз в моменты, завершающие один раздел и начинающие другой.

За этими октавами идет уже упомянутая в I главе вторая «терцовая цепь». При этом с ее шестого такта (такт 60) бас приобретает самостоятельное тематическое значение. В нем появляются нисходящие чистые кварты, а затем поступенное нисходящее движение, напоминающее начало пролога. В верхнем голосе в этот момент идет непрерывное фигурационное движение, восходящее к высокому регистру. Затактовая секунда достаточно ясно выделяется в этом движении, однако она уже не подчеркивается средними голосами и, конечно, не имеет того значения, что в тактах 50—52. Она как бы растворяется в общем непрерывном фигурационном движении верхнего голоса, который с 60-го такта теряет главенствующее тематическое значение, уступая его басу. В 64 такте наступает кульминация, начиная с которой идет через всю клавиатуру быстрая нисходящая гамма. Основное тематическое значение имеют при этом опять-таки аккорды в партии левой руки, представляющие гармонию увеличенного квинтсектаккорда и носящие «восклицательный» характер.

Очень важно проследить, как в последних восьми тактах вступления подготавливается первая тема экспозиции. Лейхтентритт указывает, что начальный мотив экспозиции предвосхищается тремя последними аккордами вступления. Этим, однако, подготовка не ограничивается: нисходящий тетрахорд, следующий за начальным мотивом экспозиции, предвосхищен ходом баса 62—64 тактов, непосредственно предшествующим мотиву трех аккордов. Возникает очень тонкое зеркальное соотношение:

¹ Это вычленение показывает, что нисходящая затактовая секунда является в фангазии «тематическим мотивом».

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'T. 62' and contains measures 7, 63, 64, 65, and 66. The bottom staff contains measures 68, 69, and 70. Brackets labeled 'a', 'b', and 'c' are drawn under the notes, indicating specific melodic or harmonic groupings. A 'col s' marking is present in measure 7. The notation includes various note values and rests.

Кроме того, общие контуры самого мотива трех аккордов и начального мотива экспозиции предвосхищены ходами баса в 60—61 тактах. В конечном же счете мотив трех аккордов и начальный мотив экспозиции связываются с мелодической фигурой, образуемой первыми звуками пролога: *f — c — es*.

Необходимо отметить, что во второй терцовой цепи (такты 54—67) нет момента, аналогичного тактам 50—53, то есть характерного тросекратного повторения терциями в средних голосах на неустойчивой гармонии вычлененной затаковой нисходящей секунды, а также «октавных восклицаний». Это обстоятельство важно подчеркнуть. Когда начинается как будто бы повторение прежней мысли (например, вторая терцовая цепь, аналогичная по своим начальным тактам первой), важно уловить в этом повторении не только то появляющееся новое, благодаря которому возникает и из которого непосредственно вытекает дальнейшее развитие, но и отметить те существенные элементы первой мысли, то старое, которое уже больше не появляется (как бы «терется») при повторении. Действительно, когда тот или иной раздел начинается более или менее точно повторяться и эта повторность ясно ощущается, мы, естественно, ждем появления в соответствующих метрических точках аналогичных тематических элементов. «Неповторенное» какого-либо существенного момента или замена его другим как бы обманывает наше ожидание, производит часто впечатление, что это повторение лишь оттянуто, и делает поэтому особенно естественным появление соответствующего элемента в тот момент, когда та новая линия развития, которая началась в 60-м такте и непосредственно вливается (после аккордов 64—66 тактов) в экспозицию. Когда последняя заканчивается, истощившая первую терцовую цепь модуляционного плана фантазии (см. главу I, § 2) и замыкая некоторый тематический круг, «вытесненный» элемент вступления прорывается с исключительной силой: в 144—145 тактах и дальше повторяется и подчеркивается на соответствующих «острых гармониях вычлененная секунда 50—51 такта, вслед за чем появляются и «октавные восклицания».

Этот часто встречающийся прием мы называем прорывом вытесненного при повторении раздела тематического элемента.

В целом рассматриваемое вступление в известных отношениях сходно по своему значению с классическими сонатными вступлениями: оно представляет самостоятельный тематический материал, с которого затем начинается разработка, а впоследствии и кода (вспомним, например, Патетическую сонату Бетховена). Кроме того, оно выполняет и другую функцию классического вступления — непосредственно подготавливает главную тему экспозиции. Третья и важнейшая функция этого

вступления — схематическое предвосхищение модуляционного плана — нами освещена достаточно подробно.

Теперь становится ясной различная роль пролога и вступления. Первый представляет самостоятельное замкнутое целое, возвращающееся преимущественно в сфере главной тональности и в совершенно особой форме предвосхищающее, как мы уже упомянули и как будет показано в следующей главе, основные тематические элементы фантазии и их развитие. Второе не представляет замкнутого целого, тонально неустойчиво, носит в значительной мере переходный и в то же время тематически однородный характер, но содержит как бы беглое «перечисление» всех последующих «тональных событий» и предвосхищение формы фантазии в целом (две терцовые цепи).

Такое соотношение пролога и вступления, то есть по существу двух различных вступлений, может быть поставлено в связи с характерными для романтизма (как музыкального, так и литературного) поисками новых, особых форм повествования. В частности, в романтической литературе, наряду с использованием формы писем, дневников и т. д., довольно большое распространение получил известный прием изложения основного содержания от лица рассказчика. При этом рассказу чаще всего предшествует вступительная часть, в результате которой одно из действующих лиц «получает слово» и берет на себя функции рассказчика. Это вступление обычно создает «повод» для рассказа, а также соответствующую обстановку и настроение, как бы навевая тему последующего повествования.

В то же время первые слова рассказчика также часто носят вступительный, вводный характер. Не представляя какого-либо замкнутого целого, они могут бегло обрисовывать основное содержание рассказа: рассказчик (или певец, баян) сообщает, о чем он будет повествовать.

Нам кажется, что пролог и вступление фантазии могут быть в порядке условной аналогии сравниваемы с этими двумя типами литературного вступления. Речитативно-декламационный характер вступления фантазии, с его частыми остановками, ускорением, обрывом и медленным началом снова, легко может быть сравниваем с тем, как «получивший слово» рассказчик или певец «перебирает струны», медленно и постепенно собирается с мыслями, пока из далеких, отрывочных воспоминаний не выливается наконец связное, слитное повествование. Вместе с тем эти вводные слова рассказчика бегло обрисовывают план последующего изложения.

Само собой разумеется, что никогда нельзя настаивать на «обязательности» именно данного сравнения. Для различного характера пролога и вступления можно было бы подобрать и другие аналогии. Так, например, можно представлять себе, что эпический «рассказ-повествование» идет с самого начала произведения, но что в прологе дается как бы общее «объективное» описание обстановки («исторического фона» и т. д.), а во вступлении рассказчик начинает постепенно вспоминать тот

или иной «индивидуальный» сюжет или эпизод, те или иные конкретные события, которые затем излагаются в связной форме.

Мы считаем здесь возможным говорить о литературных аналогиях главным образом потому, что рассматриваемое произведение в некоторых отношениях родственно балладам того же композитора. Наличие же связи последних с литературными произведениями польской романтической школы (Мицкевич, Словацкий, Бродзинский) считается рядом исследователей весьма вероятным.

Рассматривая баллады Шопена, легко установить, что в g-moll'ной и f-moll'ной балладах имеются ясно выраженные небольшие вступления, за которыми следует типичное «начало повествования». В As-dur'ной балладе имеется большая, замкнутая и резко отграниченная от всего последующего изложения часть (51 такт), которую также можно с известной точки зрения считать самостоятельным вступлением, приближающимся по степени законченности к части циклического произведения, и за которым следует собственно «начало рассказа», содержащее в свою очередь вступительное построение¹. Таким образом, мы можем говорить, если не о влиянии, то, во всяком случае, о связи построения шопеновских баллад и фантазии с определенными литературными приемами².

¹ Подробный анализ композиции этой баллады дан в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» (см. стр. 177—186).

² Мы не имеем возможности говорить о влиянии структуры определенных литературных произведений на определенные произведения Шопена и отмечаем здесь лишь влияние литературных приемов вообще, что характеризует общие программные тенденции музыкального романтизма, сказывающиеся даже у самого «непрограммного» из романтиков — Шопена. Еще раз оговариваем, что приведенные выше конкретные сравнения являются до известной степени условными и субъективными аналогиями и что поэтому, хотя они и могут способствовать лучшему пониманию произведения, на них нельзя основывать в ходе дальнейшего анализа никаких положений и выводов и они не могут связывать анализирующего в этом отношении. Более точный смысл приведенного здесь сравнения, а также значение пролога и вступления для всего развития выяснятся лишь в последней главе работы.

ЭКСПОЗИЦИЯ ФАНТАЗИИ

1. Главная партия

Предварительное схематическое расчленение экспозиции было нами проведено в I главе. Это расчленение уточнится лишь после более детального анализа основных тем, к которому мы и переходим.

Покажем прежде всего, что контрастное соотношение между начальной (девятитактной) *f-moll'*ной темой экспозиции и следующей за ней (восьмитактной) *As-dur'*ной темой (такты 68—76 и 77—84; в I главе мы уже обозначили совокупность этих тем как главную партию или «главную группу») является в основном развитием аналогичного отношения между «первым» и «вторым» элементом пролога, в частности между его начальными двутактами или (точнее) между его третьим двутактом (*f*) и четвертым двутактом (*As*).

Действительно, более низкому, матовому регистру начала *f-moll'*ной темы противопоставляется высокий светлый регистр *As-dur'*ной темы. Наличие пауз и вообще ясно выраженной раздельной структуре *f-moll'*ной темы противопоставляется более слитный, непрерывный характер движения *As-dur'*ной. Наконец, ясно выраженной и вполне определенной линейной направленности *f-moll'*ной темы (нисходящее движение внутри каждого отрезка при общем восходящем движении от отрезка к отрезку) противопоставляется «парящий» мелодический рисунок и извилистая линия *As-dur'*ной темы, содержащая более равномерно распределенные подъемы и спуски. Ко всему этому присоединяется и ладовый контраст минора и мажора.

Нетрудно показать, что *f-moll'*ная тема действительно тесно связана с основными мелодическими ячейками первого двутакта фантазии, а *As-dur'*ная вытекает из развития «второго элемента» пролога.

В самом деле, в *f-moll'*ной теме играет очень большую роль ритмически-равномерно нисходящий тетракорд, дан-

ный два раза четвертями (такты 69—70 и 71—72) и столько же раз восьмыми (такты 73 и 74). На связь этого нисходящего движения (и аналогичного движения ряда других тем) с ходом баса первого двутакта фантазии обращает внимание Лейхтентритт в уже упомянутом нами анализе. Оказывается, однако, что интересующая нас зависимость между *f*-molл'ной темой и начальным двутактом пролога этим отношением не исчерпывается.

Действительно, с конца 73 такта в *f*-molл'ной теме приобретает большую роль нисходящая короткая за тактовая секунда, непосредственно за которой следует скачок вниз (секста, квинта, такты 74—76), идущий от сильного времени к слабому. В 75—76 тактах этот элемент вычленяется и приобретает самостоятельное значение. В нем нетрудно узнать соответствующую ячейку первого двутакта пролога. Эта ячейка появляется также и в дальнейшем развитии экспозиции (например, в тактах 102—103):



Наконец, *f*-molл'ная тема начинается, как и вся фантазия, нисходящей чистой квартой, первый звук которой ритмически значительнее второго.

В примере 9 отмечены в *f*-molл'ной теме перечисленные в предыдущей главе элементы а, в, с начального двутакта пролога, а также ячейка пролога, состоящая из соединения элементов в и а (см. также пример 5):



Связь *As-dur*'ной темы со «вторым элементом» пролога более очевидна. Лейхтентритт приводит следующее сопоставление:

10 T. 3-4

Мы исследуем эту связь подробнее. Прежде всего, начальную фразу *As-dur'*ной темы нам кажется естественным сравнивать не только со вторым двутактом пролога, как это делает Лейхтентритт, но и особенно с четвертым двутактом (*As-dur'*ным):

11 T. 7-8

Действительно, и в *As-dur'*ном двутакте пролога и в *As-dur'*ной теме экспозиции на третьей доле первого такта в качестве задержания звучит *f*, которому предшествует и за которым следует звук *es* (уже рассмотренная характерная интонация — переход шестой ступени гаммы в пятую).

Вслед за этим в обоих случаях идет подъем, достигающий звука *c*, а затем спуск через *b* к *as*.

Нельзя, однако, не отметить, что в первом случае (в прологе) отсутствует столь характерный для начала *As-dur'*ной темы хроматический ход от *c* к *es*. В то же время подобный ход легко обнаружить в дальнейшем развитии «второго элемента» пролога (такты 21—36). Действительно, в 27—28 и 35—36 тактах мы видим каденционную фразу, чрезвычайно близко напоминающую начало *As-dur'*ной темы экспозиции, на что Лейхтентритт, по-видимому, не обратил внимания:

12

Здесь (помимо движения двойными нотами) в мелодии есть аналогичный хроматический ход от *a* к *c* (что в тональности *F-dur* соответствует ходу *c* — *es* тональности *As-dur*), далее такой же скачок на большую сексту вверх к терцовому звуку тонического трезвучия, с последующим поступенным спуском к основному тону. Соответствие мож-

но отметить и в некоторых деталях: так, в обоих случаях перед скачком налицо форшлаг.

Одно из основных различий между рассматриваемыми оборотами заключается в отсутствии в мелодической линии *F-dur'*ной каденции характерной интонации, соответствующей ходу *es — f — es* *As-dur'*ной темы. Однако мы уже установили, что этот мелодический ход с соответствующим положением метрического акцента имеется в *As-dur'*ном двутакте пролога. Таким образом, мы приходим к выводу, что начальная фраза *As-dur'*ной темы экспозиции как бы синтезирует основные моменты развития «второго элемента» пролога. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно проиграть подряд примеры 10, 11, 12.

Некоторые гармонические особенности *As-dur'*ной темы также связаны со «вторым элементом» (в широком смысле) пролога, именно с тактами 21—36. Действительно, в *As-dur'*ной теме (такты 79 и 83) мы видим, например, ту же эллиптическую последовательность — разрешение доминанты не в тонику, а в доминанту от субдоминанты, — что и в 21 такте пролога, и некоторые другие хроматические гармонические последовательности.

Установленная нами несомненная связь между основными элементами пролога и *f-moll'*ной и *As-dur'*ной темами экспозиции обычно не осознается при непосредственном восприятии произведения, так как элементы пролога подвергаются исключительно сильной трансформации и даются в совершенно новом виде и новом отношении, вследствие чего их выразительный характер существенно изменяется. При этом, если процесс трансформации первого элемента пролога в *f-moll'*ную тему может быть прослежен во вступлении (затактовая нисходящая секунда и ее вычленение, ходы баса в тактах 60—64), то *As-dur'*ная тема подхватывает соответствующие элементы пролога более непосредственно, без промежуточных звеньев во вступлении, как бы «скачком».

Мы уже упомянули, что в *f-moll'*ной теме налицо нисходящее движение внутри каждого отрезка, при общем восходящем стремлении от отрезка к отрезку. Такая структура мелодической линии вообще часто встречается у романтиков. Обычно в этих случаях за достигаемой в результате подъема кульминацией следует падение, связанное с тем, что нисходящая тенденция уже заложена в первичной мелодической ячейке. Сказанным, между прочим, определяется также логика развития очень многих мелодий Чайковского.

В рассматриваемом случае необходимо обратить внимание на то, что отдельные отрезки мелодии все время укорачиваются во времени. Тема как бы задыхается, дробится все больше и больше, пока не сводится (такт 76) к синкопированному повторению одного звука. В замкнутых, более закругленных темах за таким дроблением следует «объединительная фраза» слитного характера, которая и дает в мелодиях рассматриваемой структуры спуск после общей кульминации и как бы завершает тему. Здесь этой фразы и этого спуска нет. Тема

мелодически не замкнута в себе и непосредственно вливается в следующий *As-dur*'ный восьмитакт. Мелодическая линия этого последнего как бы вытекает из того *c*³, в синкопированном повторении которого исчерпывает себя *f-moll*'ная тема¹. В этом смысле *As-dur*'ная тема, опять-таки приблизительно, так же вырастает из последнего момента *f-moll*'ной, как аккорды второго двутакта (второго элемента) пролога из последнего басового звука первого двутакта. Движение двойными нотами в *As-dur*'ной теме также кажется подготовленным аналогичным движением в *f-moll*'ной теме, начинающимся с середины 73 такта. Наконец, тональность *As-dur* подготовлена соответствующим отклонением в 70—71 тактах.

Для первых пяти (и для девятого) тактов *f-moll*'ной темы характерно такое развитие мелодии, при котором ее звуки не совпадают ни с сильными, ни с относительно сильными долями такта. Это синкопическое движение придает, с одной стороны, большее напряжение мелодической линии, а с другой — как бы подчеркивает ее независимость от «отбивания метра», сообщает ей метрически свободный характер. При этом звуки мелодии, как правило, не совпадают во времени также со звуками триольной фигурации среднего голоса и басовыми звуками. Эта фигурация, в свою очередь, носит беспокойный, взволнованный характер. Она начинается типичными острыми интонациями *c — des* и *des — c* и затем выделяет «мнимые голоса» (тенор и альт), которые, как и бас, движутся все время вверх, подчеркивая восходящее движение темы от отрезка к отрезку.

Все перечисленные факторы позволяют, говоря о выразительности *f-moll*'ной темы, характеризовать ее как незамкнутую в себе, волнуемую, напряженно-устремленную, задышающуюся, томящуюся, жаждущую.

Необходимо в то же время указать на различие между началом и концом темы: когда после речитативно-декламационного и несколько импровизационного (по характеру изложения) вступления начинается широкая мелодическая кантилена, содержащая в первых двух мотивах долгие ноты (половина, четверть, сливанная с восьмой) и ритмически-равномерное движение (нисходящий тетрахорд), преобладающим оказывается (в силу контраста с предшествующим материалом) впечатление связного рассказа-повествования, и тема носит скорее эпический характер. Однако в следующих тактах благодаря укорочению отрезков, вычленению и т. п. на первый план выдвигаются взволнованно-лирические элементы темы, как бы представляющие самый «сюжет» рассказа.

Контрастирующую *As-dur*'ную тему было бы ошибочно назвать спокойной: она также носит взволнованный характер. Но она более замкнута в себе, не ищет какой-то «цели», не стремится перейти во что-то

¹ Э. Курт отмечает, что в мелодике романтиков вообще часто встречается синкопированное повторение одного звука.

иное. Это — лирически-взволнованный, но светлый, женственный и более самодовлеющий образ. Действительно, As-dur'ный восьмитакт состоит из двух сходных четырехтактов и мог бы представлять собой обычный замкнутый и закругленный период. Только неожиданное разрешение его последней доминанты не в тонику, а в уменьшенный септаккорд к доминанте дает начало новому тематическому образованию.

О большей, по сравнению с f-moll'ной темой, уравновешенности мелодической линии («парящее движение») уже было сказано. Гармоническое развитие протекает таким образом, что (в каждом из двух четырехтактов) в первом такте смена гармонии происходит раз в полтакта, во втором и третьем тактах — каждые четверть такта, а в последнем снова каждые полтакта, что создает гармонически-уравновешенные построения. Наконец, сама звучность As-dur'ной темы носит равномерный и притом особый «самодовлеющий» характер. Исключительный, специфически фортепианный эффект основан здесь на том обстоятельстве, что двойные ноты в партии правой руки почти совсем не даются как параллельное движение терциями или секстами, а представляют на протяжении каждого четырехтакта самые разнообразные интервалы от секунды до октавы включительно (большая секунда, увеличенная секунда, малая терция, большая терция, чистая кварта, увеличенная кварта, чистая квинта, увеличенная квинта, малая секста, большая секста, малая септима, большая септима, октава). Здесь мы имеем классическое выражение приема, имевшего очень большое значение для дальнейшего развития фортепианной техники.

В формальном отношении можно говорить об As-dur'ной теме как о моменте, исполняющем функции «икта» (в широком смысле слова) по отношению к f-moll'ной теме как «предыкту». Последняя носит, помимо всего перечисленного, преимущественно доминантовый характер и как бы стремится, тяготеет к As-dur'ной.

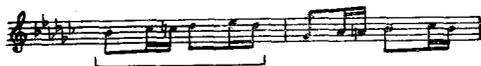
Из анализа схемы мы уже видели, что обе темы представляют собой главную партию рондо-сонаты или сонаты, написанную в переменном ладу $f \rightarrow As$, которой затем противопоставляется побочная группа $c \rightarrow Es$. По существу f-moll'ная и As-dur'ная темы — это два очень развитых контрастирующих элемента внутри главной партии. Отличие от обычной структуры главной партии заключается здесь, во-первых, в величине этих элементов (обычно они бывают двутактами, четырехтактами; здесь — восемь — девять тактов), а во-вторых, в том обстоятельстве, что контрастное соотношение не повторяется здесь внутри главной партии несколько раз (как это имеет место обычно), не развивается, а дается один раз, как сопоставление двух более или менее самостоятельных образов.

Главная партия занимает, таким образом, 17 тактов: 9+8. Если же мы примем во внимание, что последний такт f-moll'ной темы, повторяющий октаву c , в то же время мелодически подготавливает As-dur'ную тему, являясь как бы затактом к ней, мы получим следующую, более точную формулу $\left(\frac{8+1}{9} + 8\right)$, в которой последнему

такту *f*-*moll'*ной темы придается также некоторое связующее, «центральное» значение.

Поставим теперь ряд вопросов относительно метода анализа мелодии и в связи с этим остановимся более подробно на анализе мелодии *As-dur'*ной темы. Если мы рассмотрим тему в *Ges-dur* (в разработочной части она действительно дается в этой тональности) и, отвлекаясь от метроритмических соотношений, сравним первые шесть звуков мелодии с первыми шестью звуками мелодии этюда Шопена *Ges-dur*-ор. 25 № 9, мы получим полное тождество:

13а



Если мы теперь рассмотрим тему в *Des-dur* (в репризе она действительно дается в этой тональности) и аналогичным образом сравним первые десять звуков мелодии (при этом два предпоследних звука тождественны и могут быть условно приняты за один) с первыми девятью звуками темы мазурки Шопена *Des-dur* ор. 30 № 3, мы получим тот же результат:

13б



Несмотря на то, что в этом последнем случае мы имеем совпадение мелодических линий на сравнительно большом протяжении (девять—десять звуков), различие метра, ритма, темпа и общего характера звучания делает это совпадение почти неуловимым при непосредственном восприятии; даже квалифицированный музыкант, слушая на концерте мазурку после фантазии, не обнаружит сходства соответствующих тем, если на это заранее не обращено его внимание. Естественно возникает вопрос о том, какое значение имеет мелодическая линия сама по себе, и, в связи с этим, вопрос о том, какое значение имеют приведенные нами совпадения.

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо иметь в виду, что существуют мелодические обороты, типичные для данного автора, подобно тому как это может, например, иметь место по отношению к гармоническим последовательностям. Непосредственное выразительное значение этих оборотов зависит каждый раз от сочетания с другими факторами формы, в особенности с наиболее элементарными (темп, метр, ритм, динамика в узком смысле). Но в то же время эти типичные обороты обычно связаны более глубоким образом с общими свойствами и закономерностями стиля, с принципами музыкального мышления композитора.

Проследим логику мелодического развития начальной двутактной фразы *As-dur'*ной темы. После синкопированного повторения звука *c* в последнем такте предшествующей темы мелодия начинается с этого же звука, превращаемого в тоническую терцию, то есть в самый мелодически яркий звук мажорного трезвучия. Восходящее движение мелодии сразу же встречается с ладово-интонационным «препятствием» в виде нисходящего тяготения звука *des* в тоническую терцию. Это препятствие, однако, легко преодолевается, так как ступенью выше *des* также находится ладово-устойчивый звук — тоническая квинта *es*. Одним из способов плавного преодоления нисходящего тяготения *des* является переключение этого тяготения на восходящее, достигаемое путем хроматического повышения *des* в *d*. Следующим аналогичным препятствием является нисходящее тяготение звука *f* в тоническую квинту *es*. Это тяготение служит, как известно, наиболее интенсивным нисходящим тяготением мажорного лада.

Ступенью выше f нет устойчивого звука. В данном случае, кроме того, f падает (в отличие от *des*) на относительно сильную долю такта, что увеличивает яркость его тяготения. Разрешение этого тяготения и связанный с этим мелодический шаг назад оказываются вполне естественными. В результате возникает шестизвучный мелодический оборот с типичной кульминацией на шестой ступени гаммы. Этот оборот может быть принят за основную мелодическую ячейку и секвенционным образом повторяться, что и происходит в этюде Ges-dur (см. пример 13а). При построении же мелодической линии более широкого дыхания (фантазия, мазурка) переход пятой ступени гаммы в шестую и обратно дает естественную «раскачку» перед возможным восходящим скачком. Такой скачок часто дается, например, на кварту вверх и приводит к основному звуку тонике (см., например, третий и седьмой такты пролога). В данном случае ходу $es-f-es$ предшествует хроматическое восходящее движение от c к es , что вместе с «раскачкой» может служить импульсом для большего скачка. Скачок дается здесь на сексту и приводит опять к тонической терции¹. За скачком следует (как в фантазии, так и в мазурке) его заполнение. Во время этого заполнения в теме фантазии учащаются смены гармонии, даются небольшие внутритональные отклонения, появляются триоли. Это общее оживление дает возможность продолжить инерцию нисходящего движения дальше, чем это требует одно лишь заполнение скачка, и позволяет начать затем аналогичное построение октавой ниже. Вся четырехтактная мелодия начинается звуком c^3 , кульминирует на c^4 и затем спускается к c^2 .

Описывая естественную логику мелодического движения, мы, конечно, не предполагаем предопределенности данного мелодического последования, точно так же как описание естественной логики того или иного гармонического последования также не предполагает, что данное последование, данные разрешения аккордов и т. п. являются единственно возможными. В наши задачи входило прежде всего показать, что линейная и ладово-интонационная структуры мелодии здесь в значительной мере обуславливают друг друга. Например, ход $es-f-es$ начальной фразы нельзя рассматривать только как подготовку последующего скачка: эта «раскачка» возникает здесь как характерная интонация, связанная с типичным ладовым тяготением, и в то же время обуславливает естественность дальнейшей линейной структуры (скачок и заполнение).

Самый скачок дан здесь также как типичный ладовый ход, особенно часто встречающийся в мелодике романтиков, именно как скачок от пятой ступени гаммы вверх к третьей (например, ноктюрн Шопена Es-dur op. 9 № 2 начинается таким скачком, за которым следует «заполняющее» движение, с задержанием, сходным с аналогичным задержанием в рассматриваемой теме фантазии).

Само собой разумеется, что линейная и ладово-интонационная структуры обуславливают друг друга лишь до известной степени, оставаясь в некоторой мере независимыми. В противном случае, например, при полной зависимости линейной структуры от ладовой, мелодический рисунок должен был бы свестись к воспроизведению схемы ладовых тяготений.

Перед тем как продолжить анализ рассматриваемой нами темы фантазии, необходимо бегло затронуть вопрос об отличиях между мелодикой романтиков и мелодикой венских классиков. Темы венских классиков гораздо чаще придерживаются звуков аккорда (например, построены на трезвучии), чем темы романтиков. Однако всевозможные ладогармонические тяготения звуков мелодии к соседним тонам оказываются более интенсивными именно у романтиков. В конечном счете это приводит, как показал Курт, к большей «линейности» мелодики романтиков по сравнению с мелодикой классиков. В вагнеровском «Тристане» (см., например, вступление) мы встречаем сравнительно мало мелодических шагов на терцию, кварту, квинту, то есть на гармонические интервалы «средней величины». Преобладает, с одной стороны, движе-

¹ Мы употребляем здесь термин «тоническая терция» и т. п. исключительно для обозначения определенных звуков лада, отвлекаясь от гармонии в каждый отдельный момент. В данном случае, например, тоническая терция дана как задержание доминантовой квинты.

ние по тонам и полутонам, с другой стороны — большие скачки (секста, особенно септима). В As-dur'ной теме фантазии мы имеем более или менее сходное положение. Она пронизана ладогармоническими тяготениями, в ней преобладает поступенное движение, которому противопоставляется большой скачок. Ее сравнительная ритмическая равномерность, несовпадение кульминации («с») с метрически сильным моментом и общее «парящее» движение также характерны для очень многих мелодий романтиков. Специфической же шопеновской чертой является здесь линейное богатство (подъемы и спуски, скачки и поступенное движение, диатоника и хроматика) As-dur'ной темы, находящееся в тесной связи с естественной ладово-интонационной структурой. Это сообщает оживленной мелодии гибкость и упругость. Музыкальный образ в целом приобретает особую конкретность и жизненность¹. Эти черты характерны также и для энергичной мелодии мазурки Des-dur, хотя она по своей непосредственной выразительности существенно отличается от лирической темы фантазии.

С другой стороны, та характеристика As-dur'ной темы, которая была дана в основном тексте («парящее движение двойными нотами в высоком регистре на триольном аккомпанементе», «светлый женственный образ»), могла бы относиться, например, также к аналогичным образам Листа и поэтому хотя и определяет отношение этой темы к другим темам фантазии и выясняет роль этой темы в данном произведении, но еще не раскрывает специфичности именно шопеновского «женственного образа». Для этого необходим данный здесь более детальный анализ мелодики.

Выяснение некоторых вопросов метода анализа мелодии требует освещения также вопроса о связи линейного строения темы с той стороной ее структуры, которая определяется мелодико-ритмической сходностью и несходностью входящих в тему мотивов и фраз². Это в свою очередь позволит получить более полное представление о структуре и выразительности разобранный As-dur'ной темы.

Наряду с описанным в § 1 главы II настоящей работы типом построения, при котором за двумя небольшими сходными элементами следует больший, не распадающийся на два сходных (например, 1+1+2), существует «обращенный» тип, при котором за целой фразой следуют два сходных мотива (2+1+1). Этот последний тип, дающий дробление, отличается, при прочих равных условиях, меньшей мелодической цельностью и завершенностью. Он чаще всего встречается в танцевальных мелодиях. В случае если по такому типу построено начальное предложение периода, ответное предложение обычно избегает сходности мотивов во второй половине путем изменения последнего мотива, благодаря чему он сливается с предпоследним в единую фразу. Такова структура очень многих простых периодов (приводим начальный восьмитакт вальса Шопена op. 70 № 1):

¹ Отметим, что, например, «парящее движение» не превращается у Шопена в абстрактную «общую форму движения», а является конкретной и весьма выразительной мелодической линией.

² См. «Основной принцип».

При построении темы (или ее основного ядра) по типу 2+1+1 дробление очень часто связано с «вычлениением» одного из мотивов (чаще второго) первой фразы. Мелодическая вершина обычно оказывается при этом в первой половине построения, а вторая половина (дробление) как бы питается энергией этой вершины и дает постепенный спад (см. первый четырехтакт примера 13в). Наоборот, при построении темы (или ее основного ядра) по типу 1+1+2 мелодическая вершина в подавляющем большинстве случаев находится во второй половине.

У Шопена встречается иногда более сложная структура, при которой за построением типа 2+1+1 непосредственно следует построение типа 1+1+2 (приводим начальный восьмитакт мазурки Шопена op. 59 № 3):



Эта структура отличается динамичностью и непрерывностью развития и вместе с тем изяществом и завершенностью. За менее мелодически-устойчивым построением (2+1+1) следует более устойчивое (1+1+2), и оба построения объединяются в замкнутое и симметричное целое (2+1+1+1+1+2). Непрерывность развития основана здесь на том, что первая половина второго построения подхватывает (в смысле структуры, а иногда и материала) вторую половину первого построения (как бы цепляясь за нее и продолжая ее) и приводит затем к объединению и замыканию. При этом общее нисходящее движение второй половины первого построения продолжается и во втором построении.

В приведенном восьмитакте из мазурки описанная структура благодаря расчлененности построения вполне ясна. As-dig'ная тема фантазии отличается несравненно большей слитностью и непрерывностью движения и поэтому трудно расчленима. Тем не менее в основе каждого из ее сходных четырехтактных построений лежит этот же принцип структуры: 1+1/2+1/2+1/2+1/2+1. Действительно, легко убедиться, что второй и третий такты темы состоят, а первый и четвертый не состоят из двух сходных полутактов.

Теперь логика развития четырехтактной мелодии становится еще более ясной. Благодаря вызванному начальным восходящим хроматическим движением и «раскачкой» *es—f—es* большому скачку (естественно требующему «заполнения»), мелодическая вершина оказалась в первом такте. Последующее нисходящее (начиная от *g*) движение, как бы питающееся энергией этой вершины и предыдущего скачка, естественно связывается с дроблением, основанным на вычлениении и подчеркивании последней интонации нисходящего задержания начальной фразы (*b—as*). Сходность полутактовых субмотивов делает естественным появление в этот момент секвенции. Второй двутакт «цепляется» за возникшую структуру и продолжает секвентное нисходящее движение сходными полутактами (основанными на тех же интонациях нисходящих задержаний), после чего дается ожидаемое закругление.

Особенностью является здесь такая непрерывность общего движения, при которой дробление появляется и исчезает постепенно и незаметно. Любопытно проследить, как это связано с закономерностью смен гармонии. Мы уже отмечали в основном тексте, что смены гармонии во втором и третьем тактах происходят вдвое чаще, чем в первом и четвертом. Оказывается, что это гармоническое дробление также появляется и исче-

зает без резкого подчеркивания, то есть постепенно и незаметно: в начале дробления (первая половина второго такта) две различные гармонии еще даются на одном басу, а в конце дробления (вторая половина третьего такта) два последних трезвучия (IV ступени и II ступени) уже сливаются в одну субдоминантовую гармонию. Все это определяет исключительную симметрию структуры и (наряду с динамичностью) плавность развития. Описанные формальные особенности легко связываются, конечно, с выразительным характером темы. Структура же эта служит, как видно из высказанных соображений и приведенных примеров, также выражением элемента скрытой танцевальности, присущего разобранный теме.

Мы приходим в конце концов к выводу, что рисунок (линия) темы находится в связи и взаимообусловленности не только с ее ладово-интонационным и гармоническим строением, но и с ее структурой в указанном выше смысле.

На этом примере мы демонстрируем метод анализа мелодии, учитывающий ее различные стороны и элементы в их взаимообусловленности и в их объединении в высокосовершенное художественное целое. Не имея возможности останавливаться столь же подробно на анализе других мелодических построений фантазии, мы сочли необходимым хотя бы один раз углубиться здесь в этот вопрос в виду особой важности проблемы анализа мелодии.

2. Развитие от главной партии к собственно побочной партии

Главная партия закончилась неожиданно оборвавшей ее вторгающейся прерванной каденцией особой формы: переходом доминант-аккорда в уменьшенный септаккорд к доминанте, с которого начинается восьмитактное модулирующее построение. Такой прием иногда встречается у Шопена в аналогичных моментах и в других произведениях. Так, например, в конце главной — начале связующей партии сонаты h-moll (см. пример 14) мы видим ту же каденцию, связанную со «словом» мелодической линии и началом новой фигурации:



В фантазии уменьшенный септаккорд как самостоятельная гармония (к тому же подчеркнутый посредством *sf*) появляется в этот момент впервые. Мелодическая кантилена исчезает. Появляется быстрая бурная фигурация, охватывающая большой диапазон и ритмически связанная (триольное движение) с более оживленными тактами вступления.

В то же время уменьшенный септаккорд вместе с его разрешением образует новый резко акцентированный, однотактовый аккордовый мотив¹:

¹ Запомним для дальнейшего анализа некоторые его признаки: два аккорда; оба ритмически значительны; первый на сильной доле, второй на более слабой; за вторым аккордом следует пауза; движение верхнего голоса аккорда нисходящее.



Следующий такт повторяет тоном выше то же самое, после чего следует закругляющий двутакт, построенный на F-dur'ной гармонии (такты 85—88). Далее идет аналогичный четырехтакт (такты 89—92), но опять-таки тоном выше, заканчивающийся соответственно на G-dur'ной гармонии. F-dur'ная и G-dur'ная гармонии, заканчивающие сходные четырехтакты, оказываются, с точки зрения дальнейшего развития, мажорной субдоминантой и доминантой следующего затем с-moll (такт 93), который является, таким образом, тональным «выводом» из рассматриваемого восьмитакта. Этот восьмитакт, исполняющий здесь функции связующей части, представляет в то же время тематическое образование самостоятельного выразительного значения.

Четырехкратное появление острого мотива с уменьшенным септаккордом, резкие хроматические сдвиги, приводящие к тоновым секвенциям, общая тональная неустойчивость и, наконец, бурная зигзагообразная фигурация с очень быстрыми падениями и подъемами — все это является контрастом к главной партии, в особенности к ее второму элементу (As-dur'ной теме).

Здесь уместно отметить одну техническую деталь: второй четырехтакт не является точным воспроизведением первого тоном выше. Мы видим, что такты 89—90 вполне соответствуют тактам 85—86, но что такты 91—92 не вполне соответствуют тактам 87—88. Самым существенным отличием является замена в 91 такте нисходящих полутоновых задержаний 87 такта восходящими и другое расположение нисходящего мажорного трезвучия в 92 такте по сравнению с 88 тактом.

Если мы сравним теперь такты 88 и 92 с аналогичными тактами 175 и 179, а также 255 и 259, мы увидим в пассажах партии правой руки использование всех различных положений нисходящего мажорного трезвучия, причем с первого же взгляда как будто усмотрим в их чередовании правильную закономерность. В самом деле, в экспозиции (такты 88 и 92) нисходящее трезвучие начинается первый раз с основного тона, второй раз с квинтового. В разработочной части (такты 175 и 179) — первый раз с терцового тона, второй раз с основного. В репризе (такты 255 и 259) — первый раз с квинтового тона, второй раз — с терцового. Всего трезвучие дано шесть раз, по два раза в каждом положении: основной тон, квинтовый, терцовый.

Было бы, однако, ошибочно думать, что такого рода разнообразие могло входить в замысел Шопена. Действительным объяснением этого соотношения может быть только следующее: в намерение Шопена входило максимальное увеличение восходя-

щего скачка между началом нисходящего трезвучия и предшествующим звуком (этот скачок колеблется между октавой и двумя октавами) и максимально высокое начало нисходящего трезвучия. Звук f^2 был пределом его фортепиано. Поэтому в тех случаях, когда трезвучие содержит этот звук (F-dur, Des-dur, B-dur), оно всегда с него начинается, естественно оказываясь в разном положении в различных тональностях. Если же трезвучие звука f не содержит (G, Es, C), оно начинается с максимально высоких звуков (d^4 , es^4 , e^4). Именно этим пределом шопеновского фортепиано объясняется также необходимость изменения фигурации в 91 такте по сравнению с 87 (к этому вопросу мы вернемся в главе IV, § 3). Можно утверждать, что, если бы мы почему-либо не знали предела шопеновского фортепиано, одного лишь настоящего анализа было бы достаточно для его установления.

Следующий с-moll'ный четырехтакт начинается фразой драматического характера, отчасти связанной по своей выразительности с предшествующим восьмитактом (бурный, энергичный характер; хроматизм) и как бы вырастающей из него, и в то же время дает в новой и притом более сжатой, чем в главной партии, форме основное контрастное соотношение фантазии: ясно выраженной нисходящей фразе (октавы) противопоставляется в более высоком регистре «парящее» движение двойными нотами (терции, кварты, квинты, секунда), носящее более мягкий характер (такты 93—96). По своему значению это движение двойными нотами как бы соответствует «второму» (As-dur'ному) элементу фантазии. В то же время мелодико-ритмическая фигура разбивает вторую часть f-moll'ной темы, именно ту часть, где появляется движение двойными нотами, подготавливающее двойные ноты As-dur'ного восьмитакта.

Фигурация в партии левой руки также вполне соответствует фигурации соответствующего момента f-moll'ной темы. Таким образом, несмотря на то, что с рассматриваемого четырехтакта начинается новое и значительное развитие, он все же носит производный характер: после бурного модулирующего восьмитакта дается в сжатой форме основной контраст, как будто для того, чтобы, найдя точку опоры, подвергнуть затем этот контраст или один из его элементов дальнейшему развитию. Последнее будет идти в основном в направлении второго («светлого») элемента, пока не приведет к качественно новому образу.

Действительно, следующий четырехтакт (такты 97—100) переносит то же соотношение в параллельный мажор¹. Если во втором четырехтакте пролога в параллельный мажор переносился только второй элемент, а первый оставался неизменно в f-moll, то здесь в Es-dur переносится и первый элемент, который сразу изменяет свою окраску на более светлую. Кроме того, его мелодическая линия перемещается по сравнению с с-moll'ным четырехтактом не на терцию, а на дециму вверх и оказывается тем самым в том же светлом регистре, что и «второй элемент».

¹ Точного соответствия при этом нет. Различия предлагаем проследить и объяснить самому читателю.

Переход от с-moll'ного четырехтакта к аналогичному Es-dur'ному гармонически оформлен так же, как переход от f-moll'ной темы к As-dur'ной: за доминантой минора следует непосредственно тоника параллельного мажора (ср. такты 76—77 с тактами 96—97). Этот прием получил у романтиков особое колористическое значение: во-первых, минор и мажор сопоставляются здесь непосредственно, во-вторых, возникает сопоставление двух мажорных аккордов на расстоянии большой терции.

Сопоставление тональностей с—Es, являющихся доминантами по отношению к f—As, а также аналогия в переходе между этими тональностями дает основание считать с-moll'ную тему началом так называемой «побочной группы» экспозиции. Так мы и сделали при предварительном рассмотрении схемы экспозиции в I главе. В настоящий момент необходимо, однако, внести некоторые уточнения.

В классических экспозициях после главной партии и небольшой связующей части иногда дается в тональности побочной партии «промежуточная» тема, отличающаяся от главной по своему характеру, но в то же время близко напоминающая какой-либо ее элемент. Вслед за этим идет в той же тональности собственно побочная партия. При этом «промежуточная» тема иногда может рассматриваться как начало «побочной группы», но часто рассматривается как самостоятельное тематическое построение внутри связующей части. В качестве примера можно привести экспозицию с-moll'ной фортепианной сонаты Моцарта. Главная партия занимает 18 тактов. Такты 19—22 образуют небольшую связующую часть, модулирующую в Es-dur. С 23-го такта в этой тональности начинается новая, самостоятельная тема, которую, если не знать дальнейшего развития, легко принять за типичную побочную партию (мелодическая фигура первого такта этой темы вытекает из второго элемента главной партии). «Собственно побочная» партия начинается, однако, лишь с 36-го такта, и, таким образом, «промежуточная» тема включается в широко понимаемую, связующую часть:

16 T. 1

T. 23

T. 36 T. 37 38 39 40 41

Само собой разумеется, что не может быть полной аналогии между подобными приемами у классиков и в фантазии Шопена: в этой по-

следней со вступлением с-moll'ной темы начинается новая и значительная линия развития. Однако с известной точки зрения эта тема все же продолжает выполнять некоторые функции, которые в классических экспозициях выполняет связующая часть. Действительно, в классических экспозициях связующая часть обычно развивает и преобразует элементы главной партии до тех пор, пока не происходит «скачок», появление нового качества. Этим качественно новым образом у классиков оказывается побочная партия, в дальнейшем развитии которой часто опять-таки происходит накопление новых свойств, приводящее в свою очередь к соответствующему «взрыву», или «сдвигу», внутри побочной партии.

В разбираемом же произведении модулирующий восьмитакт, непосредственно следующий за главной партией, не построен на ее материале. Вследствие этого развитие и преобразование элементов главной партии начинается лишь с с-moll'ной темы, подхватывающей в новой форме основной контраст главной партии и, как мы уже отметили, еще очень близкой к главной партии по структуре второго элемента. В этом смысле с-moll'ная тема еще продолжает выполнять некоторые функции классической связующей части, а собственно побочная партия следует дальше (с такта 109) после соответствующего развития. В то же время именно благодаря наличию перед с-moll — Es-dur'ной темой модулирующего восьмитакта, построенного на особом материале, ее появление воспринимается в первый момент как нечто новое, то есть как начало побочной группы. К этому вопросу мы еще вернемся.

За с-moll — Es-dur'ным восьмитактом следует восьмитактное построение, содержащее модулирующую секвенцию, изобилующую смелыми хроматическими последовательностями (такты 101—108). Этот восьмитакт является дальнейшим развитием второго, «светлого» элемента предыдущей темы, причем первый элемент как будто исчезает. Значение рассматриваемого восьмитакта для всей экспозиции очень велико. Содержащееся в нем нарастание существенно преобразовывает «второй элемент», придавая ему более активный характер. При этом, наряду с острыми гармоническими оборотами и общей восходящей устремленностью секвенции, в этом преобразовании играет очень большую роль то обстоятельство, что, начиная с рассматриваемого восьмитакта, исчезает прежняя триольная фигурация в партии левой руки и устанавливается маршеобразное сопровождение, аналогичное сопровождению 21—36 тактов пролога. Этот восьмитакт является последней подготовкой «скачка» — нового тематического образования (такты 109—126), представляющего кульминацию побочной группы и всей экспозиции. Эту последнюю тему мы будем называть (учитывая, конечно, условность подобного рода обозначений) собственно побочной партией. К ее рассмотрению мы и переходим.

3. Собственно побочная партия (такты 109—126)

Как и в предыдущих темах, здесь налицо сопоставление двух контрастирующих элементов: первого — в котором особую роль играет мелодическая энергия, в данном случае энергия быстрого мелодического взлета октавами, и второго — для которого характерно аккордовое строение (см. такты 109—117). Энергичное движение октавами, восьмыми нотами, появляющееся после построения, в котором развивался только «второй элемент» при отсутствии первого (такты 101—108), производит впечатление продолжения и развития аналогичного энергичного движения октавами восьмыми в тактах 93—94 и 97—98 («первый элемент»). Однако теперь этот элемент, как и все контрастное сопоставление, выступает уже в совершенно новом, преобразованном виде.

Прежде всего обращает на себя внимание предельное сжатие во времени основного сопоставления: в главной партии было дано контрастное соотношение двух больших построений (8—9 тактов), в *c-moll*'ной теме (такты 93—96) контрастировали две двутактные фразы, здесь же сопоставляются два контрастирующих однитактных мотива.

Далее, если проследить развитие в экспозиции «первого элемента», можно констатировать, что он вступает каждый раз в более светлом регистре (ср. такты 69, 93, 97), значительно изменяя при этом выразительный характер. В 109 такте он теряет, наконец, даже нисходящую направленность, то есть свой основной признак, и становится светлым фанфарообразным взлетом, построенным на звуках мажорного трезвучия и вспомогательных к ним. Наконец, «второй элемент» (аккорды, отвечающие октавному взлету) также не имеет по выразительности ничего общего с первоначальным мягким вторым элементом. Этот последний постепенно развивался от подготовки внутри *f-moll*'ной темы (такты 74—76) и изысканной *As-dur*'ной темы, через ритмически более простой и четкий второй элемент *c-moll* — *Es-dur*'ной темы (такты 95—96, 99—100) и дальнейшее его преобразование в сторону активизации в тактах 101—108, к компактному аккордовому элементу триумфального марша в 110—111 тактах, с характерным пунктированным ритмом. Этот как бы внезапно прорывающийся маршеобразный характер рассматриваемой побочной партии хотя и является, как показывает анализ, тщательно подготовленным результатом предшествующего развития, но в то же время представляет нечто качественно новое и резко отличное от первой половины экспозиции.

Покажем теперь, что развитие внутри побочной партии также идет в основном в сторону второго (аккордового) элемента, который в конце концов подчинит себе и сведет на нет первый элемент. В тактах 109—112 основное контрастное сопоставление дается два раза. При этом в первом мотиве при повторении изменяется лишь последний

звук: вместо *es* в верхнем голосе дается *g*. В некоторых изданиях в басу в этот момент вместо октавы *Es* дается октава *B* (квартсекстаккорд *Es-dur*), что вполне логично¹. Второй мотив изменяется более существенно, сохраняя, однако, свою метроритмическую структуру. За рассмотренным четырехтактом следует его повторение, причем первое появление второго мотива (шестой такт периода) ритмически варьируется².

Затем первый элемент как будто исчезает, и начинается развитие второго элемента: последний мотив восьмитакта вычленяется и повторяется еще два раза, что расширяет восьмитакт до десяти такта. В момент ожидаемого заключительного аккорда каденции этого десяти такта происходит сдвиг к доминантовой гармонии от параллельного минора, что обуславливает дальнейшее расширение каденции еще на восемь тактов.

На всем протяжении этого расширения господствуют полнозвучные, компактные аккорды *forte*. Октавных взлетов нет. Тем не менее первый элемент не исчезает сразу: несмотря на отсутствие «октавных взлетов», их характерная ритмическая фигура

 появляется еще два раза (такты 120—121 и 122—123).

Однако эта фигура уже оказывается всецело подчиненной второму, аккордовому элементу. Мелодически и линейно она совершенно сведена на нет и представляет собой семикратное повторение на одной педали гармонии, взятой в виде выдержанного аккорда в предыдущем такте. В последних же тактах периода уже нет и этой ритмической фигуры: изложение идет аккордами равной длительности, занимающими по полтакта. Эта расширенная каденция является кульминационным моментом в развитии в экспозиции «второго», светлого, аккордового элемента, который приобретает здесь торжествующий, героический характер. В то же время здесь особенно ясно, каким образом гармония подчиняет себе и как бы поглощает мелодическую линию и ритмическую фигуру, лишая их характерных черт (пример перехода линейной и ритмической «энергии» в гармоническую).

В связи с последним обстоятельством необходим более детальный гармонический анализ второй половины периода. После десяти тактов

¹ В рукописи Шопена дана октава *Es*, а не *B* исключительно из-за пределов шопеновского фортепиано (самый низкий звук — *до контроктавы*). В аналогичном месте репризы, звучащем четвертой выше, Шопен дал квартсекстаккорд. Мы видим, таким образом, что в экспозиции Шопен не мог полностью осуществить свой гармонический замысел. Этот момент проходит незаметно благодаря быстрому темпу и благодаря тому, что квартсекстаккорд появляется тут же на второй четверти такта.

² Интересно отметить применение посреди построения очень простой гармонической структуры мелодического мажора (такты 110—114). Если заменить его натуральным, то есть заменить в 110 и 114 тактах звуки *des* и *ces* звуками *d* и *c*, мы получим тривиальный штампованный оборот.

Es-dur'a происходит внезапный модуляционный сдвиг к с-moll (такт 119).

Начиная с Моцарта и Бетховена, такие сдвиги, за которыми следует известный перелом в движении, кульминация и окончание периода, очень часто встречаются во второй половине побочных партий сонатных экспозиций. Такая структура характерна для побочных партий многих романтиков и более поздних авторов, что в данном случае является лишним признаком, указывающим на соответствие рассматриваемого периода по своей внутренней структуре побочной партии¹. Упомянутый сдвиг дан как непосредственный переход доминантсептаккорда Es-dur в доминантквинтсектаккорд с-moll, причем в басу звук *b* хроматически повышается в *h*. Этот квинтсектаккорд мог бы быть принят и за доминанту C-dur'а (тоника за ним не следует). Таким же образом, звук *g* квинтсектаккорда (на сей раз в верхнем голосе) хроматически повышается в *gis* и одновременно с этим доминантквинтсектаккорд с-moll (или C-dur) непосредственно переходит в доминанттерцквартаккорд а-moll (или A-dur). Далее аналогично этот терцквартаккорд переходит в секундакорд fis-moll, причем звук *e* должен быть повышен в *eis*. Соответствующий аккорд дан на сильной доле 124-го такта с энгармонической заменой звуков *cis*, *eis*, *gis* звуками *des*, *f*, *as*. Совершенно очевидно, что повторение этого приема еще раз приводит к доминанте исходной тональности Es-dur или es-moll. В данном случае это возвращение действительно дается, но несколько иным путем: секундакорд 124 такта написан и трактуется как аккорд с увеличенной секстой (уменьшенной терцией) в тональности f-moll, тонический квартсектаккорд которой в свою очередь рассматривается лишь как II ступень Es-dur'ной каденции.

Таким образом, внутри расширенной Es-dur'ной каденции (такты 119—126) почти полностью проведена циклическая цепь отклонений по малым терциям вниз Es — с — а — fis (ges) — Es, причем промежуточные тональности представлены только своими доминантами, вследствие чего они могут рассматриваться и как мажорные и как минорные². Как известно, циклические модуляции (в данном случае мы имели лишь особую цепь доминант внутри одной расширенной каденции) играют значительную роль в творчестве более поздних романтиков (Лист, Вагнер). Функциональное значение таких модуляционных последовательностей отступает на задний план по сравнению с их коло-

¹ Отметим, что побочная партия, если она лишена такого «сдвига» или «перелома», оказывается очень замкнутой и самодовлеющей. Обычно у классиков сдвиг в побочной партии имеет большое (хотя очень различное по характеру) значение для содержания произведения. Возможны самые различные типы таких сдвигов.

² О циклической модуляции, то есть модуляции по малым или большим терциям, приводящей после четырех или трех шагов в исходную тональность, см. Г. Катяур. Теоретический курс гармонии, ч. II. М., 1925, стр. 80.

ристической ролью. В V главе мы коснемся различий в значении таких последовательностей у Шопена и упомянутых авторов, сейчас же выясним более подробно, на чем основан красочный эффект только что разобранный отрезка.

Э. Курт связывает такого рода эффекты с хроматизмом. Хроматическое изменение звука обостряет его тяготение (или создает новое вводное тяготение), и эта интенсификация тяготения и дает, в сущности, усиление красочности. При этом интенсификация восходящего тяготения (хроматическое повышение) дает при прочих равных условиях эффект в известном смысле противоположный эффекту интенсификации нисходящего тяготения (хроматическое понижение). Отношение между этими противоположными явлениями приблизительно соответствует в музыке романтиков отношению между светлой и темной краской, точнее, между «просветлением» и «наложением тени», что, конечно, вовсе не означает, что применение упомянутых красочных приемов в музыке всегда имеет зрительно-изобразительное значение. Из изложенного видно, что согласно концепции Курта (которую, вообще говоря, следует применять с большой осторожностью) сопоставление двух мажорных или двух минорных трезвучий или тональностей на большую терцию вверх дает «просветление», вниз — «наложение тени». На малую терцию — наоборот¹. В разбираемой последовательности мы видели исключительно хроматические повышения, создававшие каждый раз новые вводные тоны (*h* — к *c*, *gis* — к *a*), то есть, по Курту, ясно выраженное «просветление». В данном случае это вполне соответствует непосредственному впечатлению.

Обратим внимание на то обстоятельство, что смелые красочные хроматические сдвиги применяются в фантазии в моменты особого развития «второго элемента», например в секвенции 101—106 тактов, двухтактные звенья которой ведут от *Es-dur* через *F-dur* к *G-dur*. Впервые такой красочный сдвиг появляется еще в 16—18 тактах пролога (*E-dur* или *Fes-dur* посреди *f-moll*), что также было связано с особым развитием «второго элемента» (*crescendo*, приближение к кульминации периода).

Наконец, отметим (к этому мы еще вернемся в главе V), что красочные эффекты, связанные с быстрой последовательностью просветлений (как бы почти мгновенная яркая вспышка) вообще нередки у Шопена. Ограничимся одним примером из прелюдии, где, как и в разобранный выше случае, в расширенной каденции *Es-dur*'ного периода дается отклонение через доминантовую гармонию *c-moll*'я в *A-dur*, после чего, однако, *Es-dur* восстанавливается путем «наложения тени» (переход звука *e* в звук *es*):

¹ Например, при сопоставлении *C* и *E* имеем хроматическое повышение *g*—*gis*. При сопоставлении *c* и *e* — *es* — *e*. При сопоставлении *C* и *As*, наоборот, хроматическое понижение *e* — *es*. То же при сопоставлении *C* и *Es*. При сопоставлении *C* и *A* (вниз на малую терцию) налицо хроматическое повышение *c*—*cis*.

17

Es c A

Es(DD) Es $\frac{4}{8}$ Es(D) p

В заключение одно замечание о структуре рассмотренной собственно побочной партии в целом. Этот восемнадцатитактный период может быть расчленен по формуле $10+8$. Однако внутри десяти такта мы имели обычный восьмитакт ($4+4$) и двутактное расширение, полученное путем двукратного повторения последнего мотива. Таким образом, десяти такт расчленяется по формуле $8+2$, а весь период $\frac{8+2+8}{10}$.

«Центральный» двутакт, который повторяет «второй элемент», является в известном смысле переходом от первого тонально-устойчивого восьмитакта, где дано четырехкратное сопоставление двух контрастирующих мотивов, к тонально неустойчивому (цепь отклонений в начале) второму восьмитакту, представляющему развитие преимущественно второго (аккордового) элемента. Верхний голос этого переходного двутакта придерживается почти все время одного звука *g*, с которого затем начинается следующий восьмитакт. Почти полное соответствие с метротектонической структурой главной партии бросается в глаза. Там мы имели $\frac{8+1+8}{9}$, причем центральный однитакт входил в состав первого девяти такта, но в то же время выполнял переходную функцию. Мелодически он также сводился к повторению одного звука (*c*), с которого затем началось дальнейшее движение. При этом звук *c* играл по отношению к тональностям *f* и *As* ту же роль, что звук *g* по отношению к *c* и *Es*. В первом случае после этого звука следовал переход из минора в параллельный мажор, во втором — сдвиг из мажора к параллельному минору. Такого рода соответствия между структурой различных тем, находящихся на больших расстояниях, обычно не осознаются композиторами, но тем не менее являются объективными фактами, мимо которых не может пройти теоретик. В данном случае это замечательное соответствие еще раз указывает, что именно рассматриваемый восемнадцатитакт противопоставляется главной партии, как основная контрастирующая побочная партия и (употребляя термин теории метротек-

гонизма) как бы «отражает» ее. После метротектонического анализа всей экспозиции в целом, который мы дадим в конце следующего параграфа, это соответствие станет еще более ясным.

По непосредственному впечатлению рассмотренный восемнадцатитактный период звучит скорее как заключительная партия. Здесь нет характерной для побочных партий (в частности, для побочных партий сонат Шопена) кантилены. Это обстоятельство является, однако, тут вполне естественным, поскольку главная партия носила лирический характер и контрастирующий образ может поэтому носить противоположный энергичный маршеобразный характер. Вообще побочные партии, построенные на повторении коротких мотивов или представляющие одну расширенную каденцию, встречаются нередко. Для заключительной же партии, подводящей итог всей экспозиции и обычно уже не содержащей ярких контрастов и большого развития, здесь было бы, наоборот, крайне нехарактерно отмеченное нами сопоставление двух контрастирующих элементов с последующим их интенсивным развитием, борьбой и «поглощением» одного элемента другим. Кроме того, легко показать, что действительная заключительная партия, выполняющая соответствующие функции, следует дальше (такты 127—142). Наконец, перед рассмотренным восемнадцатитактом мы имели модулирующее построение, приведшее к небольшому органному пункту на доминанте Es-dur'a (такты 106—108), что является типичной подготовкой собственно побочной партии. Таким образом, по ряду существенных формальных признаков разобранный период, замкнутый и в основном тонально устойчивый, соответствует больше, чем какая-либо другая тема, обычной побочной партии. Необходимо в то же время иметь в виду, что тот комплекс признаков, который определяет в классической экспозиции понятие побочной партии, может распадаться и что тогда, с точки зрения различных формальных признаков, границы побочной партии возможно определять по-разному. В данном случае мы видели, что, с известной точки зрения, началом побочной партии можно считать и с-moll'ную тему. Поэтому самый вопрос о том, какую тему следует считать побочной партией, может оказаться при поверхностной его постановке попыткой «втиснуть» данное произведение в чуждую ему классическую схему. Однако при более глубоком понимании сонатной схемы как выражения определенных принципов формобразования поставленный вопрос сохраняет смысл и значение. Если определять побочную партию не на основе какого-либо внешнего признака, а считать началом побочной партии момент «скачка», момент появления качественно нового образа в результате предшествующего развития основного контраста главной партии, то можно утверждать, что по роли в развитии, по функциям в отношении целого собственно побочной партией является в фантазии рассмотренный восемнадцатитактный период, хотя по некоторым внешним признакам (в частности, по характеру звучания) он не похож на обычные побочные партии. Наоборот, если считать началом собственно побочной партии от с-moll'ной темы, придется сделать существенную оговорку, что то развитие элементов главной партии, которое дается обычно *перед* побочной партией (в связующей) и которое определяет ее появление, дано здесь *внутри* побочной партии и что поэтому качественно новый образ возникает лишь в дальнейшем развитии. Весь вопрос сводится к тому, что считать решающим при определении побочной партии. Мы считаем решающим ее функцию по отношению к целому, ее роль в развитии, то есть именно появление качественно нового образа, в данном случае полное преобразование основного контраста главной партии.

Та особенность строения экспозиции, с которой мы сталкиваемся в рассматриваемом произведении, встречается в той или иной форме и у венских классиков. Так, в сонате D-dur Бетховена op. 10 № 3 после главной партии появляется новая тема в h-moll. Ее можно считать началом побочной группы в широком смысле слова, но собственно побочной партией признать нельзя: это типичная «промежуточная тема», включаемая в широко понимаемую связующую часть. Собственно побочная партия дается дальше в тональности A-dur, но приобретает некоторые черты заключительной: она вступает после полной совершенной каденции в A-dur и начинается короткими мотивами. Тем не менее другие признаки ясно указывают, что это все же *побочная*, а не *заключительная* партия. В известной мере аналогичное положение мы имеем

в фантазии: особая непрерывность развития достигается тем, что начало побочной группы в широком смысле — с-молл'ная тема — еще не является подлинной побочной партией, так как продолжает развивать элементы главной партии и при этом еще очень близка к ней, а начало собственно побочной партии уже воспринимается не столько как начало, сколько как кульминация и завершение. Последнее обстоятельство означает по существу лишь, что собственно побочная партия является результатом предшествующей линии развития. Это характерно и для классической побочной партии, причем иногда ее вступление также совпадает с кульминацией экспозиции или репризы (например, Бетховен, соната d-moll op. 31 № 2).

4. Заключительная партия и экспозиция в целом

В конце собственно побочной партии дается первая полная и совершенная каденция во всей экспозиции. В этот момент завершается линия развития, приведшая в побочной партии к торжеству «второго элемента», и происходит, как покажет анализ, особое объединение обоих элементов, что имело место и в заключительных тактах пролога.

Рассматриваемое построение представляет собой шестнадцатитактный период, состоящий из двух почти тождественных предложений (второе повторяет первое октавой выше), что вообще очень типично для заключительных партий. Формально здесь имеется «укрепление достигнутой Es-dur'ной тональности»: сравнительно равномерное движение, происходящее как бы по инерции после резкого «толчка» в конце побочной партии (сдвиг и вторгающаяся каденция).

В классической экспозиции (Моцарт, Бетховен) заключительная партия часто подводит итог экспозиции, как бы обобщая предшествующее развитие. Будучи обычно самостоятельным и достаточно ярким (Бетховен) тематическим образованием, она в большинстве случаев все же построена на подчеркивании тех или иных характерных элементов (интонации, ритмические обороты, отрезки мелодической линии) главной или побочной партии. Приводя эти элементы как бы к «одному знаменателю» и представляя собой экстракт наиболее существенного и характерного, заключительная партия часто дает эти элементы в более простом, «формулообразном», даже несколько схематическом виде. Это связано также с ритмической и каденционной повторностью. В качестве характерного примера приведем уже упоминавшуюся нами фортепианную сонату Моцарта c-moll. Ее заключительная партия основана на выделении и подчеркивании восходящих полутоновых задержаний, которые появлялись в моменты окончания первой и третьей двутактной фразы побочной партии (ср. примеры 16 и 18):



Второй четырехтакт этой заключительной партии, казалось бы, варьирует по своему началу первый. В то же время он связан со вторым элементом главной партии (ср. примеры 16 и 19):



В этом смысле элементы главной партии и побочной партии действительно приводятся к «одному знаменателю» — они даются на некоторой общей основе¹.

У Шопена заключительные партии также обычно связаны с главной и побочной. Так, например, в сонате h-moll заключительная партия

построена на повторении ритмической фигуры , на которой было основано развитие главной партии. С побочной же партией заключительная связана тональностью, характером сопровождения, а также мелодической фигурой третьего и четвертого тактов:

20 побочная партия т. 18

заклучительная партия

В качестве общей закономерности можно отметить, что, поскольку в тональном отношении заключительная партия связана с побочной, в мелодико-ритмическом отношении она чаще связывается в большей мере с главной партией и обычно контрастирует с побочной.

Мы покажем сейчас, что заключительная партия фантазии контрастирует как с побочной, так и с главной партией, и в то же время

¹ Этот прием особенно характерен для Бетховена.

тесно связана и с той и с другой, причем, конечно, формы связи и контрастирования отличны от классических.

Связь заключительной партии с побочной очевидна. Она написана в той же тональности и носит столь же ясно выраженный маршеобразный характер. Аккордовое строение также является одним из объединяющих моментов. В то же время резкий контраст ощущается не менее определенно. Во-первых, происходит падение из светлого регистра в матовый¹. Во-вторых, несмотря на аккордовый характер изложения, оно не является «полнозвучным»: аккорды берутся *piano* и *staccato*, выделяется лишь верхний голос. Общий характер звучности — приглушенный, завуалированный. Если для гармонического полнозвучия побочной партии характерны не очень частые смены гармонии (а в момент модуляционного сдвига даже редкие: в тактах 119—123 каждая гармония занимает по 1 1/2 такта), то в заключительной партии смены гармонии, как правило, происходят на каждой четверти.

Наконец, самый гармонический язык заключительной партии резко контрастирует с языком побочной.

Там мы видели в первой половине мелодического мажор, а во второй — расширенную каденцию с обилием хроматических последовательностей, содержащих в зародыше циклическую модуляционную цепь. Здесь же на протяжении 16 тактов нет не только ни одного отклонения (это вообще естественно для заключительной партии), но даже ни одного звука (вспомогательного или проходящего), чуждого натуральному *Es-dur*. Господствует особая — «романтическая» — чистая диатоника, редко встречающаяся у классиков. Действительно, здесь даны достаточно смелые, острые и своеобразные гармонии. Так, на последней четверти первого такта заключительной партии (такт 127) и аналогично в 3-м (129), 9-м (135) и 11-м (137) тактах дается квинтсектаккорд большого септаккорда четвертой ступени. В то же время на протяжении периода шесть раз употребляются трезвучие и сектаккорд III ступени (такты 132—133 и 140—141; в заключительной партии такты 6—7 и 14—15). Вообще частое употребление побочных ступеней (III, VI), строгая аккордовая фактура и плавность голосоведения придают построению местами некоторый хоральный оттенок, который вступает в особое сочетание с характером сравнительно быстрого марша, приглушенной звучностью и острой синкопического движения верхнего голоса (последнее пронизывает всю мелодию заключительной партии, см. такты 1, 3, 6, 7, 8). К выразительному значению этой темы мы вернемся ниже. Сейчас же выясним ее связь с «первым элементом» главной партии. С самого начала очевидно, что, помимо матового регистра, с первыми тактами *f-moll'* темы главной партии эту тему роднит ясно выраженное рав-

¹ Второе предложение заключительной партии переносится на октаву вверх, что является как бы заполнением мелодического и регистрового скачка последнего такта побочной партии (такт 125).

номерное поступенное нисходящее движение, которое дано как в верхнем голосе, так и в басу. Однако связь здесь гораздо более определенная: заключительная партия может рассматриваться просто как свободная вариация *f-moll'*ной темы. В самом деле, в обеих темах вторым мотивом является ритмически равномерный нисходящий тетрахорд. На сильной доле следующего за этим тетрахордом такта в обоих случаях дана восьмушка в виде задержания. Вслед за этим в обоих случаях снова повторяется нисходящий тетрахорд. В обеих темах большую роль играет синкопическое движение. Что же касается начального мотива, то, поскольку побочная партия кончилась вторгающейся каденцией в первый такт заключительной партии, нисходящая чистая кварта, образуемая последним звуком мелодии побочной партии (*es*) со следующим звуком (относящимся уже только к заключительной партии), ощущается достаточно ясно:

21



Приведенный нотный пример наглядно демонстрирует связь обеих тем.

Указанное здесь соответствие между главной и заключительной партией при всей его бесспорности не осознается, однако, большинством исполнителей. Это происходит вследствие того, что самый характер исполнения изменяет здесь тему почти до неузнаваемости. Это изложение представляет полный контраст по сравнению с изложением *f-moll'*ной темы главной партии. Там голоса были очень дифференцированы; мелодия, беспокойная фигурация среднего голоса, содержащая мнимые голоса, и бас были даны весьма различно. Здесь налицо более однородная аккордовая фактура, причем мелодия (фактурно столь индивидуализированная в *f-moll'*ной теме) почти что низводится до роли верхнего голоса аккорда. Если равномерный нисходящий тетрахорд в *f-moll'*ной теме был дан так, что его звуки не совпадали ни с сильными, ни даже со второй и четвертой долями такта и он был, таким образом, совершенно «независим» от «отбивания метра», то здесь звуки этого тетрахорда, наоборот, совпадают с четырьмя долями маршеобразного размера. И если в мелодии заключительной партии имеются синкопы, придающие ей остроту, то синкопические акценты все же совпадают (за исключением 3-го такта) хотя бы со второй и четвертой долей такта и тем самым с аккордами, данными также и на этих долях. В *f-moll'*ной теме встречались элементы хроматизма (например, харак-

терная уменьшенная кварта в 3-м такте темы), здесь — чистая диатоника. В целом — там предельно индивидуализированное изложение субъективной, томящейся лирической темы, здесь — использование исторически откristаллизовавшегося музыкального жанра, связанного с коллективным шествием (марш). Если вспомнить теперь ряд перечисленных выше признаков этого марша — приглушенную звучность, как бы отодвигающую его «в даль» по сравнению с предшествующим материалом, его чисто диатонический характер с элементами хоральности и в то же время его остроту, быть может, окажется естественным связывать его с воспоминаниями о тех величественных шествиях далекого исторического прошлого, картины которых мы узнаем во многих полонезах Шопена. К этому маршу мы еще вернемся при анализе репризы.

Бросим теперь взгляд на экспозицию в целом. Начало f-moll'ной темы подчеркивает момент рассказа-повествования. Ее продолжение и As-dur'ная тема указывают на лирический сюжет, лежащий в основе рассказа. Затем развитие драматизируется (модулирующий восьмитакт и c-moll'ная тема). Лирический элемент, постепенно изменяясь, включается в более общий поток событий (такты 101—108), наконец, вытесняется триумфально-героическим маршем собственно побочной партии, чтобы затем, пройдя через драматическую цепь событий всей экспозиции, снова появиться в совершенно преображенном виде в мелодии заключительной партии, но на этот раз уже на фоне далекого исторического шествия и как бы подчиняясь его логике. Здесь характерно сочетание эпического, лирического и драматического элементов и воспоминаний об историческом прошлом. Это и сближает рассматриваемое произведение с балладой — формой, особенно культивировавшейся поэтами-романтиками, а в музыке нашедшей свое наиболее совершенное воплощение у Шопена.

Мы уже упоминали об известной аналогии в тематическом развитии пролога и экспозиции. В главной партии экспозиции дается контрастное сопоставление двух элементов, вытекающих из соответствующих элементов пролога; затем эти элементы подвергаются развитию (гораздо более сложному, чем в прологе), которое в основном направлено, как в прологе, в сторону «второго элемента» и приводит к его господству в конце побочной партии, после чего следует, как и в прологе, внезапное короткое возвращение к «первому элементу», данному в особом сочетании со вторым. Однако роль пролога для экспозиции этим не исчерпывается. Мы видели, что развитие экспозиции постепенно привело от тем кантиленного характера к побочной и заключительной партиям маршеобразного типа. Если мы теперь вспомним, что после маршеобразного пролога следовал внезапный переход к метрически чрезвычайно свободному вступлению, из которого затем выкристаллизовалась метрически более определенная (хотя отнюдь не маршеобразная) первая тема экспозиции, то мы сможем понять все метрическое развитие, приводящее к маршеобразным темам экспозиции, как своего

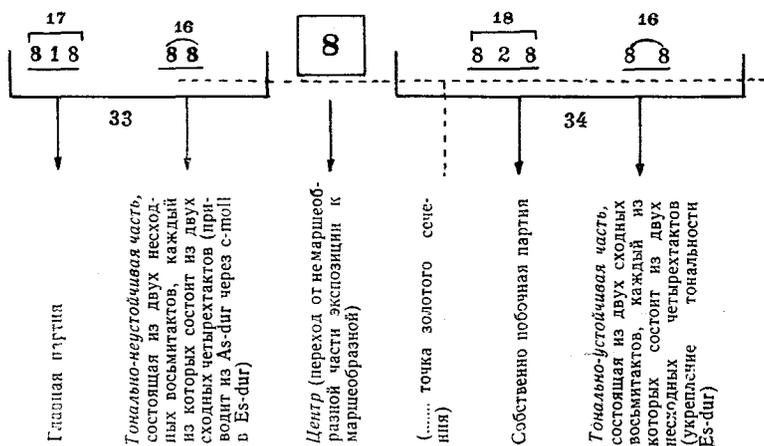
рода постепенное «заполнение скачка», имевшего место при переходе от пролога к вступлению.

В V главе мы еще раз вернемся к роли пролога и вступления для произведения в целом.

В самой структуре экспозиции легко обнаружить простое метрическое соотношение, если отделить маршеобразную часть от немаршеобразной. Тогда в центре экспозиции окажется то восьмитактное построение (такты 101—108), которое подготавливало «скачок» к собственно побочной партии и в котором в партии правой руки еще продолжалось развитие предшествовавшей мелодической фигуры, а в партии левой руки уже появилось маршеобразное сопровождение. До этого построения в экспозиции 33 такта (немаршеобразная часть), после — 34 такта (маршеобразная часть); лишний такт возникает из-за отражения семнадцатитактной главной партии в восемнадцатитактную собственно побочную.

Метротектоническая схема экспозиции такова¹:

Схема V



¹ Задача дать метротектонический анализ именно экспозиции фантазии кажется вполне естественной, так как экспозиция не содержит никаких перемен темпа и метра и представляет собой непрерывное развитие группы тем, связанных между собой большим внутренним единством. При этом в большинстве случаев (а начиная с побочной группы, то есть с с-moll'ной темы, без исключений) каждое построение вторгается в следующее (то есть заключительный аккорд каденции квадратного построения падает на сильную долю первого такта следующего квадратного построения), что создает метрическую непрерывность, характерную для наиболее динамических построений классиков, особенно Бетховена (по терминологии Катуара — «трехой второго рода»).

Из этой схемы помимо «отражения по контрасту» главной партии в собственно побочную можно усмотреть также отражение тонально неустойчивой группы построений широко понимаемой связующей части в тонально устойчивую заключительную партию. Такое соотношение, то есть отражение неустойчивого «хода» или «середины» в устойчивую коду или заключение, типично для многих метротектонических схем.

Само собой разумеется, что подобная схема, указывающая на стройность формы с известной точки зрения, не может не быть в той или иной мере односторонней, так как она в каждом отдельном случае основывается на учете некоторых определенных формальных соотношений в произведении и игнорирует, а иногда даже искажает другие, не менее существенные. Так, например, в данном случае не учитывается то обстоятельство, что вместе со вступлением с-молл'ной темы начинается новая значительная линия развития побочной группы в широком смысле слова (см. горизонтальную пунктирную линию в схеме).

Отметим в заключение, что точка золотого сечения экспозиции приходится на собственно побочную партию (то есть на кульминацию экспозиции) и приблизительно совпадает с энергичными «октавными взлетами» (более точно: она приходится на 6-й такт собственно побочной партии)¹.

¹ Для нахождения точки золотого сечения умножаем число тактов экспозиции (75) на 0,62 и отсчитываем полученное число тактов от начала. Как известно, точка золотого сечения делит целое на две неравные части таким образом, что отношение целого к большей части равняется отношению большей части к меньшей. Совпадение точки золотого сечения с общей кульминацией обычно является одним из признаков динамичности и в то же время завершенности (уравновешенности) формы в целом.

Глава IV

«РАЗРАБОТОЧНАЯ ЧАСТЬ», РЕПРИЗА И КОДА

1. «Разработочная часть» до центрального эпизода

Заключительная партия, завершающая цепь развития экспозиции, заканчивается вторгающейся прерванной каденцией особого вида. Начинается двенадцатитактное вступительное построение внутри разработки или (если рассматривать схему как рондо-сонату) связующая часть ко второму проведению главной партии. По своему выразительному характеру и по материалу эта часть связана со вступлением, а также с модулирующим восьмитактом, соединяющим главную и побочную группы экспозиции. На роль прорывающейся в этот момент вычлененной затактовой секунды, непосредственно связанной с аналогичной тревожной секундой 50—51 тактов фантазии, мы уже указали при анализе вступления.

После марша заключительной партии здесь происходит как бы некая катастрофа: воспоминания об исторических шествиях внезапно сменяются взволнованными тревожными комментариями и восклицаниями рассказчика, вновь возвращающегося к драматической судьбе своих героев. Основные лирические темы появляются непосредственно после этого построения.

Такой прием начала разработки посредством «взрыва» или «прорыва», то есть с неустойчивого созвучия, взятого *fortissimo* после предшествующего *piano* или *pianissimo*, получил впоследствии свое наиболее яркое выражение в первой части шестой симфонии Чайковского. В фантазии Шопена подобные драматические взрывы встречаются несколько раз.

Проанализируем более подробно гармоническую структуру рассматриваемого отрезка.

Первые четыре такта (такты 143—146) выдерживают одну и ту же гармонию: «увеличенный квинтсекстаккорд», взятый, однако, не как квинтсекстаккорд, а в основном положении (то есть не с увеличенной

секстой, а с уменьшенной терцией). В этом положении этот аккорд (как самостоятельная гармония) реже употребляется классиками и звучит острее: в басу оказывается вводный тон к доминанте, не входящий в звукоряд данной тональности; кроме того, весь аккорд оказывается энгармонически равным доминантсекундаккорду, а не септаккорду. Мы покажем сейчас, что этот аккорд не только энгармонически равен секундаккорду E-dur (или Fes-dur), но действительно может рассматриваться в данном случае как такой секундаккорд и тем самым содержит намек на отклонение в тональность II[♭] ступени Es-dur'a¹.

В самом деле, особую прерванную каденцию, заключающую экспозицию, можно рассматривать двояко: согласно одной трактовке за доминантой Es-dur'a следует одна из форм двойной доминанты, именно вводный уменьшенный септаккорд к доминанте, с пониженной терцией (аккорд приходится рассматривать в гармоническом мажоре: пониженная терция аккорда есть пониженная VI ступень Es-dur). Согласно другой трактовке эту каденцию следует считать обычным переходом доминанты в трезвучие шестой пониженной ступени (так называемая «ложная каденция»), с той лишь разницей, что к трезвучию шестой пониженной ступени прибавляется септима. Действительно, как известно, трезвучие шестой ступени минора и шестой пониженной ступени мажора может являться доминантой ко второй пониженной ступени, которая за этим трезвучием часто следует. В данном случае эта доминанта эллиптически дана сразу как доминантсекундаккорд. Таким образом, согласно первой трактовке в басу находится основной тон аккорда с уменьшенной терцией, который (аккорд) лишь энгармонически равен доминантсекундаккорду тональности второй пониженной ступени; согласно же второй трактовке в басу находится септима аккорда шестой пониженной ступени, который оказывается действительным доминантсекундаккордом Fes-dur'a или E-dur'a. Очевидно, что выбор той или иной трактовки зависит прежде всего от дальнейшего движения: если за рассматриваемым аккордом следует каденционный квартсекстаккорд или доминанта, или, наконец, другая форма двойной доминанты с последующим переходом в простую доминанту, имеет место первый случай. Если же рассматриваемый аккорд разрешается во II[♭] ступень — налицо второй случай. Кроме того, как вскоре выяснится, большое значение приобретает в подобных случаях та или иная мелодическая фигурация.

Покажем на примерах из Шопена, что действительно возможны оба случая. Подобные прерванные каденции имеются в конце ноктюрнов H-dur (op. 32) и c-moll:

¹ Орфография этого аккорда различна в разных изданиях. У Клиндворта — ув. квинтсекстаккорд Es-dur'a, у Шольца и у Фридмана — секундаккорд E-dur'a. В оригинале — вторая орфография.

22

rit. e dim. *tr* *pp*

This system contains the first two measures of the piece. The first measure features a melodic line in the right hand with a trill and a fermata, and a bass line with a single note. The second measure continues the melodic line with a fermata and includes the dynamic marking *pp*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

f *sf* *f*

This system contains measures 24 and 25. Both measures feature a complex, rhythmic accompaniment in both hands with various articulations and dynamics. The dynamics *f* and *sf* are indicated.

sf *sf*

This system contains measures 26 and 27. The right hand has a melodic line with a fermata, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics *sf* are marked.

23

3

This system contains measures 28 and 29. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. A triplet marking *3* is present.

ff rit.

This system contains measures 30 and 31. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics *ff* and *rit.* are marked.



В последнем случае очевидно, что интересующий нас аккорд является доминантсекундаккордом ко $\text{II}\flat$ ступени. В первом же случае, несмотря на орфографию Шопена (в басу *f* вместо *eis*), соответствующий аккорд нельзя рассматривать таким же образом: дальнейшее движение (переход в квартсекстаккорд *h-moll*) показывает, что мы имеем дело с вводным уменьшенным септаккордом к доминанте с пониженной терцией. Кроме того, наличие в мелодии как в восходящем, так и в нисходящем движении неаккордового звука *cis* (а не *c*) также не позволяет рассматривать гармонию как доминантсекундаккорд ко $\text{II}\flat$ ступени (то есть как секундаккорд *C-dur'a*)¹.

Специфической особенностью анализируемого отрезка фантазии является следующее сочетание обстоятельств: по своей связи с последующим гармония 143—146 тактов несомненно является вводным уменьшенным септаккордом с пониженной терцией к доминанте *Es-dur*. Действительно, эта гармония переходит затем в обыкновенный уменьшенный септаккорд к доминанте. В аналогичном месте коды (такты 310—319) за этим дается каденционный квартсекстаккорд. Кроме того, в самый момент вступления аккорда (то есть по связи с предыдущим) при прочих равных условиях все же несколько естественнее (по крайней мере в мажорной тональности) предположить в басу четвер-

¹ Возможны, конечно, случаи переосмысления аккорда во время звучания (т. е. обычная смена функции при модуляции). Так, в примере 24 из Шуберта (ор. 94 № 6) интересующий нас аккорд, отмеченный звездочкой, несомненно является по своей связи с предыдущим вводным к доминанте (или альтерированной субдоминантой), но тут же принимается за доминантсекундаккорд ко $\text{II}\flat$ ступени:

24

As-dur S⁶ DDVII = D₂ SII \flat

тую повышенную ступень звукоряда (то есть вводный тон к доминанте), чем пятую пониженную. Однако мелодическая фигурация рассматриваемого четырехтакта указывает, что аккорд трактуется как доминантсекундаккорд ко II пониженной ступени от *Es-dur'a* (то есть как секундаккорд *Fes* или *E-dur'a*).

В самом деле, на протяжении четырех тактов даются в различных голосах все звуки диатонической *E-dur'*ной гаммы и не затрагивается ни один звук, чуждый этой гамме. Если бы аккорд трактовался только как двойная доминанта *E-dur'a*, то в качестве верхнего вспомогательного к *es (dis)* брался бы звук *f*, а не *fes (e)*, точно так же как в примере из *H-dur'*ного ноктюрна (пример 22) мы видели *cis*, а не *c'*¹. Таким образом, мы воспринимаем здесь не только энгармоническое равенство созвучия секундаккорду *E-dur'a*, но и более явный намек на действительное отклонение в эту тональность, которое, однако, не завершается².

В результате этого на протяжении анализируемого четырехтакта возникает особая функциональная двузначность, несколько отличная по своей природе от обычной перемены функций во время модуляции, так как ни модуляции, ни настоящего отклонения здесь (как и в аналогичном месте коды) нет³. Эта двузначность, с одной стороны, обогащает гармонический комплекс и делает его более острым, с другой же стороны — придает ему более самодовлеющий характер, так как его тяготение становится менее определенным⁴.

Дальнейший гармонический план особых комментариев не требует. Вводный уменьшенный септаккорд тональности *B-dur* или *b-moll* непосредственно переходит в доминантсептаккорд *Des-dur*; на нем делается остановка («октавные восклицания» на звуке *as* в тактах 153—154), после чего дается доминанта *c-moll*, открывающая новое построение (проведение главной партии). Последний переход можно трактовать, либо просто приравнивая V ступень *Des-dur'a* (октавы *as*) VI ступени *c-moll'*я, либо несколько более сложно: поскольку непосредственно перед октавами *as* звучал полный доминантсептаккорд, эти октавы можно считать «представителями» именно септаккорда, а не трезвучия; тогда доминантсептаккорд *Des-dur* следует энгармонически приравнять увеличенному квинтсектаккорду *c-moll (ges — fis)*, который (квинт-

¹ В случае замены в партии правой руки звука *fes (e)* звуком *f* возник бы (в такте 143 и след.) целотонный оборот, связанный именно со структурой альтерированной двойной доминанты и характерный для нее.

² Лейхтентритт даже без всяких оговорок рассматривает этот четырехтакт как написанный в *E-dur*, что, конечно, односторонне.

³ Такое же положение имеет место в последних тактах вступления (такты 64—67): господствует увеличенный квинтсектаккорд *f-moll'*я, но наличие в гамме верхнего голоса звука *ges*, а не *g* позволяет временно рассматривать этот аккорд как доминанту *Ges-dur'a*.

⁴ Когда автор готовил к печати первое издание настоящей работы, еще не было опубликовано «Учение о гармонии» Ю. Тюлина. Двузначность, о которой сейчас шла речь, — не что иное, как «переменность функций» по Ю. Тюлину.

секстаккорд) строится также на VI ступени и разрешается в кварт-секстаккорд или доминанту.

В этом случае получим следующую гармоническую схему всего двенадцатитакта:



Вслед за рассмотренным разделом идет проведение главной партии в других тональностях (такты 155—171), о чем уже была речь в параграфе 1 главы I. Внутреннему тональному видоизменению подвергается при этом лишь первая девятитактная тема, которая, начинаясь в *c-moll*, дает в своем третьем такте отклонение не в параллельный мажор *Es-dur*, но в *es-moll* (в мелодии *ses* вместо *c*), а затем уже остается в этой тональности, не возвращаясь назад в *c-moll* (в связи с этим октавный скачок между двумя отрезками мелодической линии заменяется в 158 такте скачком на дециму).

Как мы уже отмечали, проведение главной партии в тональностях *es-moll* — *Ges-dur* является началом второй терцовой цепи. За главной партией следует, как и в экспозиции, тонально неустойчивое восьмитактное построение, состоящее из двух сходных четырехтактов, второй из которых повторяет первый тоном выше (такты 172—179). Если сравнить этот восьмитакт с соответствующим восьмитактом экспозиции, бросается в глаза некоторое замедление гармонического развития: здесь в каждом четырехтакте второй такт буквально повторяет первый, тогда как в экспозиции эти повторения давались также тоном выше. При переходе к следующему построению (такт 180) замедление развития выступает еще более отчетливо — здесь нет смены гармонии. *Es-dur*'ная гармония 178—179 тактов продолжает звучать в первых тактах следующего построения, тогда как в соответствующем месте экспозиции вступала новая, яркая тема со сменой гармонии.

Со 180 такта начинается отдел, построенный на фигурационном материале вступления и приводящий к «центральному эпизоду» *H-dur*. Мы уже отмечали (см. главу I, параграф 2), что в тональном отношении этот отдел не дает ничего нового: он повторяет пройденный в конце экспозиции и начале разработки отрезок терцовой цепи *Es* — *es* — *Ges*. Замедление развития и постепенное успокоение выражаются в этом отделе как в редких сменах гармонии, так и в том, что эти гармонии являются тоническими трезвучиями соответствующих тональностей (4 такта *Es-dur*, 4 такта *es-moll*, 11 тактов *Ges-dur*). Легко показать, что в целом рассматриваемое построение является той характерной для многих романтических разработок частью, в которой дается (или готовится) как бы «уход от жизненных бурь». Проанализируем подробнее начальный (*Es-dur*'ный) четырехтакт этой части. Основной

фигурационный мотив вступления сопоставляется с мотивом «вычлененной затактовой секунды», являющимся здесь, в сущности, тем же фигурационным мотивом с измененным затактом (начальный звук обоих мотивов — *b*, предпоследний и последний *c* и *b*). При этом дается обычное регистровое сопоставление. Затактовая секунда дана на выдержанном тоническом мажорном трезвучии, представляет собой устойчивую интонацию и носит спокойный характер эхообразного ответа на первый мотив. Ее выразительное значение не имеет почти ничего общего с острым характером той же вычлененной секунды во вступительном построении к разработке. Второй двутакт является видоизмененным повторением первого. При этом второй мотив дается еще на октаву выше, чем в первый раз, являясь, таким образом, эхом и по отношению к непосредственно предшествующему мотиву и по отношению ко второму мотиву первого двутакта. Кроме того, в обоих мотивах неустойчивый звук *c* заменяется устойчивым *es*, что придает им более спокойный и широкий характер. Не имея в виду приписывать Шопену какой бы то ни было программный замысел, мы все же можем констатировать, что подобранный отрывок в известных отношениях исполняет функции идеализированных пасторальных эпизодов романтиков (типа пасторалей Листа; конечно, не пасторали стиля рококо). Это утверждение может быть обосновано, помимо только сделанных указаний на спокойный мажорный статический характер, особую роль эха и т. п., также при помощи более подробного анализа основного мотива этого отрывка и при помощи сравнений с соответствующими моментами программных произведений той же эпохи.

Интересующий нас мотив из десяти звуков (такты 180—181) использует только звуки диатонической *Es-dur'* ной гаммы. При этом используются не все звуки: отсутствует вводный тон *d*, то есть наиболее остро тяготеющий звук. Возникающая вследствие этого гексатоника является значительным приближением к пентатонике. В самом деле, для последней характерно отсутствие полутоновых тяготений. Но наиболее острое из них уже исключено в приведенной гексатонике. В этом звуко-ряде (то есть в диатоническом мажоре без вводного тона) изложено, например, начальное мелодическое построение Пасторальной симфонии Бетховена¹:



¹ Пример спокойной темы Шопена, построенной на гексатонике, представляет также тема *Fis-dur'*ного экспромта. Было бы, однако, ошибочно думать, что гексатоника сама по себе уже определяет спокойный характер темы или что она применяется только в такого рода темах. Большую роль играет ритмика, мелодический рисунок и т. п. Так, например, на гексатонике с обычной кульминацией на VI ступени гаммы построены темы *C-dur'*ной и *D-dur'*ной фуг из I тома «*Wohltemperiertes Klavier*» Баха, характер которых резко отличен от характера рассматриваемых здесь построений.

Пасторальные темы позднейших композиторов (Лист, Вагнер, Григ), как носящие более статический, безмятежный характер, придерживаются обычно пентатоники. При этом в основу звукоряда кладется мажорное тоническое трезвучие, а наиболее ярким интонационным сопряжением оказывается связь квинты этого трезвучия со звуком, лежащим тоном выше (то есть пятая и шестая ступень мажорной гаммы). Этот последний звук, тяготеющий вниз, дается в большинстве случаев как вспомогательный и обычно представляет собой кульминацию основной мелодической ячейки темы. См., например, следующую тему Грига и начальную фразу *Allegretto pastorale* из «Прелюдов» Листа:



Если теперь проиграть (предварительно перетранспонировав в одну тональность и перенеся в одну октаву) подряд, например, тему Бетховена, Листа и Шопена, то родство всех трех тем (в частности, родство любой пары из этих тем: Бетховен — Лист, Лист — Шопен, Бетховен — Шопен) станет очевидным:

29a

Бетховен

Лист

Шопен

Григ

Сюда же можно было бы присоединить и григовскую тему, родственную листовской и шопеновской (например, обведенная пунктиром

часть листовской темы тождественна соответствующей части григвской; см. примеры 29 б и 29 г).

Рассматриваемый отрывок фантазии Шопена в большой степени соответствует листовскому пасторальному эпизоду из «Прелюдов» также и по своему положению в произведении. Действительно, листовский эпизод появляется, как у Шопена, во второй половине разработки и является, согласно программе, затишьем и уходом от жизненных бурь на лоно природы. Кроме того, если классики обычно избегают в разработке тональностей, игравших большую роль в экспозиции, то для подобного статического эпизода у Шопена и Листа характерно вступление именно в той тональности, которая господствовала во второй половине экспозиции: у Листа это E-dur; у Шопена Es-dur, то есть тональность побочной и заключительной партий экспозиции. Соответствие между рассматриваемыми отрывками простирается и на роль самих тем в произведении: как у Шопена, так и у Листа рассматриваемые эпизоды построены не на новых темах, но представляют собой преобразование одной из прежних тем, которая благодаря определенному изложению и окружению обнаруживает новые свойства.

Само собой разумеется, что между рассматриваемыми примерами имеются и весьма существенные отличия. У Шопена, повторяем, нет программного замысла, и рассмотренный четырехтакт не является столь же «пасторальным», как темы Листа, Грига или Бетховена (особенно благодаря началу в более низком регистре), но лишь напоминает эти последние. Кроме того, если у Листа пасторальная часть «Прелюдов» является «центральным эпизодом» в разработке, то у Шопена рассматриваемый отрывок является относительно гораздо менее значительным и представляет лишь небольшую часть импровизационного характера к действительному центральному эпизоду в H-dur. Нам важно было лишь отметить при помощи приведенных сравнений роль этого отрывка у Шопена как постепенного успокоения, которое по исполняемым функциям в известных отношениях соответствует пасторальному эпизоду Листа.

За Es-dur'ным четырехтактом (такты 180—183) следует аналогичный es-moll'ный четырехтакт, причем возникающее сопоставление одноименных тональностей имеет, конечно, большое колористическое значение.

Далее следует Ges-dur'ный отрезок, построенный на непрерывной восходящей фигурации, аналогичной такой же фигурации в конце вступления (такты 60—63). Там, однако, басовый голос приобрел в этот момент тематическое значение, что дало начало новой линии развития, приведшей к экспозиции. Здесь же левая рука берет лишь арпеджированный аккорд (Ges-dur'ное трезвучие в широком расположении), который переносится из низкого регистра в средний, по мере перехода фигурации в партии правой руки из среднего регистра в верхний. В тактах 194—196 фигурация достигает предельной высоты, становится совершенно прозрачной и замирает. Октавы 197—198 тактов, данные pp и по-

ловинными нотами (а не ff и четвертными, как прежде) окончательно останавливают движение. После глубокой цезуры (фермата) следует H-dur' ный эпизод, к анализу которого мы и переходим.

2. «Центральный эпизод»

Рассматриваемое Lento sostenuto представляет собой самостоятельную часть, написанную в простой трехчастной форме: 8+8+8. Lento контрастирует не по отношению к какой-либо одной теме, но по отношению ко всему предшествующему развитию в целом. Резко меняется темп. Меняется метр ($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$). Исчезает фигурационное движение. Звучность приобретает органический, хоральный характер.

Аккордовую структуру с элементами хорального изложения мы уже наблюдали в заключительной партии экспозиции. Однако там эти элементы были вкраплены в быстрый марш с острыми синкопами, задержаниями и жесткими звучаниями (квинтсектаккорд большого септаккорда IV ступени). Здесь на протяжении первых тактов господствуют, медленно сменяясь, главные мажорные трезвучия (тоническое и субдоминантовое) и доминантсептаккорд, которому на слабой доле такта предшествует септаккорд II ступени. Отсутствуют задержания. Нет синкоп и вообще острых метроритмических образований (см. первый четырехтакт Lento).

Если средний из трех восьмитактов этой части носит тонально неустойчивый характер и содержит значительное количество хроматических ходов, то в нем зато налицо исключительно плавное голосоведение (в частности, поступенное нисходящее движение баса, занимающее пять тактов и простирающееся на полторы октавы), совершенно равномерное ритмическое движение (четверти) и отсутствие задержаний во всех голосах¹. Последний восьмитакт представляет репризу первого с некоторыми вариационными изменениями (например, за начальной тоникой следует доминанта к субдоминанте).

Такое противопоставление хоральных «органических» эпизодов частям, содержащим бурную фигурацию и острые гармонии (особенно уменьшенные септаккорды), типично для музыкального языка целой эпохи, в частности для Парижской оперы 30—40-х годов XIX века. Шопен говорит в одном из своих писем о впечатлении, которое произвела на него в этом отношении опера «Роберт-Дьявол» Мейербера. «Это chef d'oeuvre новой школы, где хоры чертей иллюстрируются трубами, где мертвые встают из гробов... где, наконец, видна внутренность костела и весь костел на Рождество или светлую Пасху с монахами, со всей публикой на скамьях, с фимиамом, и что еще замечательнее — с органом, звук которого на сцене изумляет и чарует и почти покрывает весь

¹ Конец этого восьмитакта по своему изложению напоминает хоральные окончания предложений заключительной партии экспозиции.

оркестр. Нигде не смогут поставить ничего подобного, Мейербер обес-
мертил себя»¹.

С другой стороны, постепенный переход от бурной фигурации на-
чала разработки и тактов 172—179 через отрывок, приближающийся
по характеру к пасторальному — к созерцательному и отчасти «молит-
венному» H-dur'ному эпизоду, легко может быть поставлен в связь
(опять-таки без попыток приписать Шопену программный замысел) с
общими идеями романтизма: от «жизненных бурь» через успокоение
(быть может, на лоне природы) — к обращению к богу или к «внут-
реннему созерцанию».

Рассмотрим более подробно значение самой тональности H-dur
(энгармонически равной C-es-dur) центрального эпизода. Прежде все-
го бросается в глаза шестиполутоновое отношение к основной тональ-
ности f-moll и к тональности F-dur 2-й части пролога. Этот тритон не
имеет здесь, однако, резко конфликтного значения, но лишь указы-
вает на максимальную удаленность тональностей, на совершенно но-
вую тональную сферу центрального эпизода, на другую плоскость². Да-
лее, нельзя не отметить, что эта тональность дается после тональности
Ges-dur и является по отношению к ней тональностью субдоминанты.
В то же время сама остановка в Ges-dur была по отношению к глав-
ной тональности остановкой в наиболее глубокой субдоминантовой
области (II^б ступень). Таким образом, H-dur (Ces) дан как субдоми-
нанта от субдоминанты. Наконец, необходимо напомнить, что эта
«вставка» H-dur'ного эпизода не нарушает общего модуляционного
плана (две терцовые цепи). Мы уже отмечали, что октавы *ges* 197—
198 тактов как бы подхватываются затем в 233—234 тактах. Таким
образом, с этой точки зрения реприза в тональности b-moll (такт 235)
«могла бы» начаться непосредственно после остановки в Ges-dur (198
такт), что и указывает на «вставной» (в известных отношениях) харак-
тер H-dur'ного эпизода и последующего связующего двенадцати-
такта, построенного на органном пункте Ges. Мы попытаемся сейчас
показать, что с некоторой более общей точки зрения весь H-dur'ный
эпизод действительно дан как очень большое отклонение в субдоминан-
ту в пределах Ges-dur. В самом деле, несмотря на ясно выраженную
трехчастную схему в тональности H-dur и спокойный характер эпизода,
здесь избегаются полные совершенные заключения в этой тональности.
Первый восьмитакт заканчивается несовершенной и женской каден-
цией: на сильной доле такта дается доминанта, подчеркнутая к тому
же наличием той же функции на последней восьмой предыдущего так-
та. Реприза же вообще заканчивается остановкой на доминанте. При
этом в басу оказывается та самая октава *Fis* (*ges*), которая непосред-

¹ Письмо к Войцеховскому от 12 декабря 1831 г. См. Письма Шопена, перевод
Анны Гольденвейзер под ред. А. Б. Гольденвейзера, стр. 141.

² Пролог и центральный эпизод дают типичное для Шопена сопоставление похо-
ронного марша и хорала (сравни ноктюрн ор. 48 № 1).

ственно предшествовала Н-dur'ному эпизоду и которая остается в качестве органного пункта в дальнейшем построении. Наконец, в мелодии Н-dur'ного эпизода звук *fis* также имеет центральное значение. Начинается мелодия с этого звука (установившегося еще в предыдущем такте *ges*); первая фраза (двутакт) заканчивается на нем же. Первый восьмитакт также приводит к подчеркиванию *fis* (такты 205—206). В среднем восьмитакте на звуке *fis* дается кульминация мелодии (такт 212), а реприза начинается и кончается на *fis*. Мы считаем, таким образом, возможным условно говорить о как бы подразумеваемом и смутно ощущаемом органном пункте *Fis (Ges)* на протяжении всего эпизода. В этом случае мы получим следующую схему перехода из *Ges-dur* 188—198 тактов к *b-moll* 235-го такта:

Схема VII

30

1 2 3 4 5 6 235

такты 183-193 Центральный эпизод (такты 199-221) последний такт Н-dur'ного эпизода (такт 222) такты 223-226 такты 227-234 такт 235

(органный пункт - подразумеваемый)

В этой схеме *Ges-dur'*ный аккорд мог бы быть непосредственно принят за VI ступень *b-moll*, после чего к нему могла бы быть прибавлена увеличенная секста *e* для перехода к квартсекстаккорду *b-moll'*я. Однако перед этим дается как бы «проходящая» трактовка *Ges-dur'*ного аккорда как доминанты (V ступень), к которой прибавляется не увеличенная секста *e*, но септима *fes* (переход в *Ges-dur*—*H-dur*).

После сказанного легко видеть, что роль и значение *H-dur'*ного эпизода определяется двумя обстоятельствами. С одной стороны, это метрически замкнутая (8+8+8) самостоятельная часть со своей особой внутренней структурой, контрастирующая по отношению ко всему предшествующему развитию и представляющая совершенно иной мир, другую плоскость. С другой же стороны—этот эпизод дан в известном отношении очень неустойчиво как вставное субдоминантовое отклонение (плагальный оборот) между *Ges-dur'*ными октавами 197—198 и 233—234 тактов. «Новая плоскость» оказывается в этом смысле чем-то эфемерным, преходящим, лишенным прочного фундамента; это—«божественное видение» или обращение к потустороннему, нереальному миру. В этом одно из отличий «молитвенного эпизода» от многих «органных» эпизодов Листа (например, первая побочная партия сонаты *b-moll*), носящих более торжественный, грандиозный и вместе с тем устойчивый характер.

*H-dur'*ный эпизод содержит, несомненно, и лирический элемент. Это в свою очередь связано с тем, что хоральный и органый характер эпизода сочетается с элементами речитатива. Действительно, первый

восьмитакт, несмотря на то, что он содержит цельную мелодическую линию, очень легко подразделяется на восемь коротких выразительных мотивов. В 5—6-м, 21—22-м тактах эпизода (см. такты 203—204, 219—220) появляются задержания, а в теноре в это время мелькают триоли, дающие посреди дуольного движения хорала известное оживление и связанные с характерным для лирического речитатива ощущением «душевного волнения». В Н-dur' ном эпизоде имеется, таким образом, некоторое предвосхищение того соотношения между хоралом и речитативом, которое в более яркой форме дано в коде. В целом для рассмотренного «молитвенного эпизода» Шопена характерна (в отличие хотя бы от только что упомянутой первой побочной партии сонаты h-moll Листа) большая конкретность, лиричность и индивидуализированность.

После остановки на доминанте Н-dur'ный эпизод фантазии внезапно обрывается уменьшенным септаккордом и беспокойной фигурацией, аналогичной началу разработки, причем уже отмеченное нами сходство с приемом начала разработки шестой симфонии Чайковского здесь выступает еще ярче. Снова появляется «вычлененная секунда», данная на неустойчивой гармонии и вновь обретающая свой тревожный характер. Это построение непосредственно приводит к репризе.

Перед тем как перейти к анализу репризы, мы поставим вопрос о тематической связи Н-dur'ного эпизода с предшествующим развитием.

Прежде всего очевидно, что, поскольку Н-dur'ный эпизод выполняет функции самостоятельной медленной части, эта тематическая связь может быть далеко не столь сильной, как, например, связь между темами экспозиции, и, в предельном случае, могла бы совершенно отсутствовать. Однако в данном случае некоторые указания на такую связь все же могут быть сделаны.

Так, например, Лейхтентритт в своем анализе фантазии пишет, что «по своей тематике интермеццо примыкает к подчеркнуто (auffallend) остро ритмизированным тактам 172, 173 и 176, 177, так что 199 такт появляется как продолжение 177 такта. прерванное свободной фантазией 178—198 тактов» (приводим пример Лейхтентритта):

The image shows a musical score with two systems. The top system is labeled '31' and 'г. 176 - 177'. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a dotted half note. The bottom system is labeled 'Lento' and shows a similar melodic line with a dotted half note. Vertical dashed lines connect the two systems, indicating a rhythmic motif that is repeated across the systems.

Это интересное указание не кажется нам бесспорным, однако имеет некоторые основания. В самом деле, острый мотив из двух аккордов, повторяющийся на небольшом протяжении четыре раза, не может исчезнуть из нашей памяти через

несколько тактов. Первый же мотив Н-дур'ного эпизода во многих отношениях смутен. В обоих случаях налицо: 1) два аккорда, 2) первый аккорд на сильной доле такта, второй — на слабой, 3) за вторым аккордом следует пауза, 4) верхний голос делает нисходящий шаг. Совпадение всех этих моментов навряд ли является случайным. Существенные отличия в выразительном характере сравниваемых мотивов определяются наличием фигурации в первом случае и отсутствием ее во втором, наличием остро тяготеющего уменьшенного септаккорда и его разрешения в первом случае и устойчивого мажорного трезвучия без смены гармонии — во втором. Нам кажется, что с точки зрения значения Н-дур'ного эпизода вполне естественно, что он использует наиболее острый и неустойчивый момент предшествующего развития и как бы успокаивает его, «очищая» от всех бурных, остро тяготеющих и т. п. элементов.

Не отвергая, таким образом, несколько парадоксального замечания Лейхтентритта и даже пытаясь найти ему подтверждение и объяснение, мы в то же время со своей стороны укажем (опять-таки в порядке гипотезы, не претендующей на бесспорность) на непротиворечащую замечанию Лейхтентритта возможную связь первой фразы (двух тактов) Н-дур'ного эпизода также и с *f*-молл'ной темой главной партии и, следовательно, с заключительной партией экспозиции, начальные фразы которых даются в Н-дур'е на одной тонической гармонии, без синкоп, то есть опять-таки успокаиваются и «очищаются».

Мы говорим здесь о возможной связи, а не о бесспорном факте главным образом потому, что нисходящий тетракорд не дан в Н-дур'ной теме ритмически равномерно, что было характерно для всех его предыдущих появлений, а также потому, что начальная нисходящая кварта пролога и темы экспозиции заменена здесь малой терцией. Но с другой стороны, как мы уже указали, вполне естественно, что связь Н-дур'ного эпизода с основными тематическими элементами фантазии является менее непосредственной и что эти элементы подвергаются здесь еще более свободной переработке, чем в предыдущем развитии.

3. Реприза

Повторение главной партии в «разработочной части» не привело в дальнейшем к развитию аналогичному экспозиции. Вместо драматизации тем последовало постепенное успокоение и перевод в иную плоскость. От следующей затем репризы и коды мы естественно ждем какого-то вывода из всего предшествующего развития. Реприза (такты 235—309) представляет, однако, лишь повторение (с незначительными изменениями) экспозиции в других тональностях. Главная партия оказывается в субдоминантовой тональности (*b*-молл → *Des*-дур), а побочная и заключительная группы в главной (*f* → *As*), и, таким образом, структура, данная в экспозиции, остается неизменной. В отношении модуляционного плана фантазии в целом мы показали, что реприза завер-

шает вторую терцовую цепь, замыкая в то же время весь терцовый круг.

Проблема репризы находила различное решение у разных композиторов. Зрелый Шопен обычно так или иначе обходит почти неизбежную переработку в сонатной репризе связующей или главной партии: иногда он начинает репризу непосредственно с побочной партии (например, соната *b*-moll), иногда меняет в репризе главную и побочную партию местами, оставляя их в тех тональностях, в каких они были в экспозиции (баллада *g*-moll); в фантазии отсутствие изменений в структуре главной и связующей партии в репризе обеспечивается простой транспозицией главной партии в тональность субдоминанты.

Точная реприза кажется в разбираемом случае в значительной мере оправданной. Поскольку реприза завершает здесь определенный тональный терцовый круг, естественно, что она замыкает и тематический круг, повторяя в том же порядке образы экспозиции. При этом перенесение главной группы в субдоминантовые тональности в *b*-moll и *Des-dur*, не затронутые в предшествующем развитии, создает большое добавочное напряжение. Точное повторение возможно еще и потому, что экспозиция, содержащая большое разнообразие тем, не дается здесь перед разработочной частью дважды, как это обычно бывает в сонатах, и поэтому для усвоения слушателем богатой побочной и заключительной группы (неиспользованных в разработочной части) является оправданным их более или менее точное повторение в репризе, за которой следует лишь небольшая, но имеющая существенное значение кода. Тем не менее почти совершенно точное воспроизведение всего материала экспозиции, после того как главная партия была повторена также и в разработочной части, представляет в данном случае известную опасность. Действительно, помимо того, что, благодаря соответствующему характеру начала экспозиции и наличию перед ней особого вступления, экспозиция в целом воспринимается как изложенная «от лица рассказчика» (что, конечно, не имеет решающего значения), она содержит длинный ряд настолько своеобразных, ярких и эмоционально насыщенных эпизодов, что точное воспроизведение такого ряда может приобрести некоторый элемент неестественности, эстетической неправды¹. Мы покажем, однако, что в разбираемом произведении, несмотря на, казалось бы, точное повторение, выразительный характер некоторых тем в репризе все же меняется.

Когда реприза представляет почти точное повторение экспозиции, лишь транспонированное в соответствующие тональности, ее анализ обычно опускается. В действительности же такой анализ почти всегда должен иметь существенное значение как с общей точки зрения, так и с точки зрения некоторых специальных проблем технико-композиционного порядка. В самом деле, перенесение темы на кварту или квинту вверх или вниз в большинстве случаев не может не отразиться на ее

¹ Эта точка зрения была высказана проф. М. Ф. Гнесным во время обсуждения работы в декабре 1934 г.

выразительном характере. С другой стороны, мало вероятен случай, чтобы большая по размерам экспозиция, или хотя бы ее побочная и заключительная группы, могла быть целиком сдвинута на фортепиано в репризе на кварту вверх или целиком на квинту вниз. Легко убедиться, что обычно некоторые построения (или элементы фактуры) транспонируемой части экспозиции переносятся в репризе на кварту вверх, некоторые же на квинту вниз.

Действительно, если, например, построение носит в экспозиции в смысле регистра светлый характер, то, перенося его в репризе на кварту вверх, мы обычно подчеркиваем и усиливаем этот его характер. Тогда как, перенося его на квинту вниз, мы бы рисковали лишиться его присущих ему специфических свойств. Точно так же построение, связанное по своему выразительному характеру с низким регистром, обычно естественнее перенести на квинту вниз, чем на кварту вверх. Однако нередко встречаются и обратные случаи, когда, например, «светлое» построение невозможно целиком сдвинуть еще на кварту вверх, хотя бы, например, из-за пределов фортепианной клавиатуры. Наконец, могут встретиться темы настолько чувствительные к регистру, что их перенесение на кварту вверх сделало бы их слишком «жидкими», а на квинту вниз — наоборот, слишком «густыми». Все эти обстоятельства создают ряд технических трудностей, требующих для их преодоления особых приемов.

Проследим некоторые изменения в репризе по сравнению с экспозицией. Прежде всего, вполне естественно, что беспокойная фигурация левой руки переносится в первой теме (b-moll) на квинту вниз, а не на кварту вверх по сравнению с экспозицией, где эта фигурация также давалась в матовом регистре. В то же время мелодическая линия первых тактов этой темы не могла бы быть перенесена на квинту вниз по сравнению с экспозицией, не изменяя резко своего характера¹. Перенесение же ее на кварту вверх также дало бы неудовлетворительное звучание, хотя бы из-за неизбежно образующейся большой пустоты в среднем регистре. Поэтому мелодическая линия переносится одновременно и на кварту вверх и на квинту вниз, то есть излагается октавами, оставаясь, таким образом, «в среднем» в том же регистре, что и в экспозиции. Этот прием очень часто применяется в репризах фортепианных сонат классиков и романтиков: мелодическая линия, изложенная в транспонируемой части экспозиции в одной октаве, дается в репризе одновременно в двух октавах (то есть излагается октавами) с целью избежать «выбора» между перенесением мелодии на квинту вниз или на кварту вверх. И если это изложение октавами «усиливает выразительность» темы, что обычно соответствует общему художественному замыслу, то необходимо все же помнить, что предпринимается оно в большинстве случаев также и потому, что сохранить прежнюю «выра-

¹ В разработочной части первые три такта этой темы перенесены на кварту вниз, но затем тема идет всего на секунду ниже, чем в экспозиции.

зительность» (то есть ту регистровую окраску, которую тема имела в экспозиции) все равно в этих случаях технически невозможно¹.

Со второй половины *b*-*moll*'ной темы (такт 240) октава уже не всюду поддерживает верхний голос, а с 242 такта эта поддержка исчезает совсем. Во избежание пустоты в среднем регистре фигурация левой руки в тактах 240—243 изменяется по сравнению с соответствующими тактами экспозиции, становясь более «размашистой» (особенно в такте 243 по сравнению с тактом 76). Этот момент также является типичным. Действительно, если мелодия, излагающаяся в высоком регистре, очень часто естественнее переносится на кварту вверх, чем на квинту вниз, то одновременно с этим сопровождающий ее бас нередко переносится на квинту вниз, ибо от переноса на кварту вверх он мог потерять свои свойства как баса. В фортепианных сонатных репризах часто встречается поэтому увеличение «расстояния между руками» по сравнению с экспозицией. В случае же наличия в левой руке гармонической фигурации она, естественно, может охватить больший диапазон и стремится, таким образом, заполнить упомянутое расстояние.

Следующая за *b*-*moll*'ной темой светлая *Des-dur*'ная тема, изложенная в партии правой руки двойными нотами и повторяющаяся затем октавой ниже (4+4), естественно переносится по сравнению с *As-dur*'ной темой экспозиции на кварту вверх, а не на квинту вниз (басовое *Des* берется, однако, при этом, конечно, на квинту вниз по сравнению с *As* экспозиции, и фигурация левой руки немного видоизменяется). Это перенесение светлой темы на кварту вверх оказывается еще возможным, хотя оно уже упирается в «потолок» шопеновской клавиатуры — *f*⁴. Исполнять начало этой темы здесь необходимо *forte*, а не как в экспозиции, ибо звучность в столь высоком регистре уже слишком слаба и при исполнении *riano* тема совершенно утеряла бы свой характер. Понятно, что исполнение *forte* в более высоком и светлом регистре, при одновременном смещении первого басового звука на квинту вниз, изменяет выразительный характер по сравнению с экспозицией, что в данном случае, по всей вероятности, входило в замысел композитора.

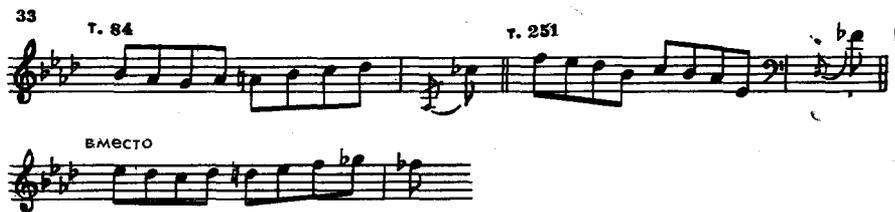
Следующий за *Des-dur*'ной темой неустойчивый восьмитакт может быть перенесен лишь на квинту вниз по сравнению с экспозицией. Его начало с тревожными уменьшенными септаккордами и тоновыми сдвигами проиграло бы от перенесения в более светлый регистр (на кварту вверх). Кроме того, быстрые взлеты на трезвучии в третьем и седьмом тактах восьмитакта уже в экспозиции достигали верхнего предела клавиатуры и поэтому не могут переноситься еще выше. (Последний такт каждого из четырехтактных построений этого восьмитакта несколько изменен по сравнению с экспозицией, о чем уже была речь в параграфе 2 предыдущей главы.)

¹ Повторяем, что настоящие и последующие соображения могут относиться только к транспонируемым частям экспозиции, т.е. в общем случае к побочной и заключительной партии, если они шли в экспозиции в доминантовой тональности.

В связи с этим возникает следующее обстоятельство: поскольку мелодическая линия *Des-dur'*ной темы дана на кварту выше, чем в экспозиции, а начало следующего восьмитакта — на квинту ниже, — между этими построениями должен образоваться регистровый скачок, которого не было в экспозиции.

Такое положение опять-таки очень типично для транспонируемых частей в репризе и часто встречается даже внутри одной темы, отдельные построения или фразы которой даются в репризе в разных октавах, тогда как в экспозиции они давались в одной октаве¹. Эти регистровые скачки, с одной стороны, допустимы, так как от репризы, повторяющей уже знакомую цепь тем, не требуется та степень закругленности и связности последования, как от экспозиции, с другой же стороны — уместны, так как усиливают контрасты по сравнению с экспозицией. Изложение материала в репризе вообще часто носит более «разработочный» характер, чем в экспозиции.

В разбираемом случае положение осложняется тем, что между построением, перенесенным вверх по сравнению с экспозицией (тема *Des-dur'*), и построением, перенесенным вниз (начало модулирующего восьмитакта), не должно быть остановки: одно построение вторгается в другое. Поэтому очевидно, что если бы последний такт *Des-dur'*ной темы (т. 251) был бы изложен в полном соответствии с аналогичным тактом экспозиции (т. 84), то фигурация следующего восьмитакта не могла бы начаться с *fes*¹, а должна была бы начаться с *fes*². Таким образом, здесь необходимо изменение окончания *Des-dur'*ной темы, дабы она, начавшись квартой выше, закончилась все же квинтой ниже, чем *As-dur'*ная тема экспозиции:



Легко убедиться, что изменение последнего такта темы имеет здесь своей непосредственной причиной именно техническую необходимость начать следующее построение в другой октаве.

Однако это изменение сделано так, что окончание темы приобретает иной характер: последний такт по своей мелодической фигуре повторяет предпоследний, продолжая его нисходящую линию, и, кроме того, сам распадается на два мелодически сходных полутакта. Здесь нет,

¹ См., например, побочную партию первой части сонаты Бетховена ор. 49 № 2. В экспозиции оба предложения начинаются в *D-dur'*е в одной октаве, в репризе — в *G-dur'*е в разных октавах.

таким образом, закругляющей и объединяющей фразы после дробления, как в экспозиции. Конец темы становится более напряженным, и весь восьмитакт, оказывающийся построением мелодически незамкнутым¹, с гораздо большей «силой», чем это имело место в экспозиции, вторгается в следующее построение. Общее воздействие этого момента таким образом, усиливается по сравнению с экспозицией, в которой подобный конец темы звучал бы, наоборот, как неоправданная аффектация. Указанные соображения, по всей вероятности, не были побудительной причиной для осуществления описанного здесь изменения: наоборот, подобные небольшие изменения при точном повторении темы, не несущие обычного вариационного характера (связанного, например, с заменой крупных метрических стоимостей группой мелких), в большинстве случаев не входят в первоначальный замысел и возникают непосредственно в результате той или иной технической необходимости. Все искусство состоит здесь в том, чтобы осуществить эти технически необходимые изменения так, чтобы они либо еще ярче оттеняли общий художественный замысел, либо во всяком случае не противоречили ему.

Напомним еще два аналогичных примера из разбираемого произведения. В тактах 85—92 мы имели два сходных четырехтакта, второй из которых дан тоном выше первого. Оставить его без других изменений было невозможно из-за пределов клавиатуры. Пришлось изменить не только расположение нисходящего трезвучия в последнем такте второго четырехтакта, но и фигурацию третьего такта, заменив при этом нисходящие задержания восходящими². В разработочной части в аналогичном восьмитакте этого последнего изменения во втором четырехтакте нет (оно не необходимо из-за более низкого регистра). В репризе оно снова появляется по аналогии с экспозицией. В результате подобного изменения лишь подчеркивается сопоставление в экспозиции F-dur'ного и G-dur'ного трезвучия, как мажорной субдоминанты и доминанты последующего c-moll, а в репризе соответственно B-dur'ного и C-dur'ного трезвучия, как субдоминанты и доминанты последующего f-moll; в самом деле, субдоминанте ставятся в соответствие нисходящие задержания («бемоли»), доминанте — восходящие задержания («диезы»).

Мы уже упоминали, что рассмотренный восьмитакт дан в разработочной части (такты 172—179) несколько «беднее», чем в экспозиции: помимо отсутствия во втором четырехтакте только что указанного изменения по сравнению с первым, здесь дан беднее и каждый четырехтакт в отдельности: каждый из них начинается двумя тождественными тактами, тогда как в экспозиции здесь имел место сдвиг на тон вверх. Очевидно, что изменение связано с необходимостью провести в дальнейшем соответствующий модуляционный план (Es—es—ges и т. д.), то есть «прийти» в 180 такте в тональность Es-dur. В то же время возникающее в связи с этим изменением «обеднение» 172—179 тактов по сравнению с соответствующими тактами экспозиции не противоречит общему замыслу: здесь постепенно готовится часть, характеризующаяся замедлением развития (в частности, более редкими сменами гармонии) и приводящая затем к полной остановке движения в тактах 197—198.

Подобные примеры можно, конечно, привести из произведений любого крупного композитора. Мы сочли возможным сравнительно подробно остановиться на этих

¹ Подробнее см. «Основной принцип».

² То что прежняя фигурация здесь никак не «проходила», предоставляем проверить читателю.

вопросах отчасти потому, что они могут представить интерес для обучающегося композиции, отчасти же для того, чтобы предостеречь анализирующего от попыток выведения отдельных изменений при повторении того или иного раздела, исходя всегда из художественного замысла, минуя композиционно-технические обстоятельства.

Во второй части репризы наиболее существенным образом изменяет свой характер заключительная партия. Она переносится на кварту вверх и исполняется *sempre f.* Если бы композитор желал воспроизвести прежнюю матовую завуалированную звучность этой темы, он мог бы перенести ее на квинту вниз или по крайней мере не давать второе предложение октавой выше первого. Очевидно, что изменения выразительного значения темы по сравнению с экспозицией входило здесь в замысел Шопена. Вообще говоря, изложение *forte* темы данной ранее *piano*, почти никогда не является следствием одного лишь стремления к «разнообразию звучности» и обычно связано с художественным замыслом произведения. В данном случае мы имеем дело с изменением приблизительно в том же направлении, что и в *Des-dur'*ной теме репризы по сравнению с *As-dur'*ной темой экспозиции. Сдержанный заключительный марш экспозиции, как бы отодвинутый в даль исторических воспоминаний, здесь выступает на передний план. Ему придается исключительно большое значение: историческое прошлое как бы «актуализируется». Этот образ естественно поставить в связь с национально-патриотической идеей Шопена.

Различие между окончанием экспозиции и репризы заключается еще в том, что после экспозиции первый аккорд разработочной части дается как совершенно неожиданный взрыв, тогда как заключительная партия репризы своим *crescendo* стремится к подобному (уже ожидаемому нами) взрыву и тем самым подготавливает его. Здесь в противоположность экспозиции не должно быть эффекта неожиданности.

В целом реприза представляет по сравнению с экспозицией еще более энергичную и непрерывную линию. События экспозиции, данные в более яркой форме, быстро и стремительно проходят еще раз, чтобы с огромной силой вторгнуться в коду, в которой ожидается окончательный вывод.

4. Кода

Заключительная партия репризы заканчивается так же, как и экспозиция. Но то построение, которое соответствует началу разработки (вступительному построению: см. такт 310 и далее) или связующей части ко второму проведению главной партии, относится здесь уже к коде, являясь внутри нее вступительным построением.

Момент перехода от репризы к коде усилен по сравнению с моментом перехода от экспозиции к разработке. Первый аккорд коды (он же — последний аккорд репризы) охватывает большой диапазон; бас

сдвинут на квинту вниз, а остальные голоса на кварту вверх по сравнению с первым аккордом разработки. Кроме того, регистровый скачок между аккордом и началом последующей фигурации также увеличен на октаву.

Кода классического произведения следует в подавляющем большинстве случаев после полной каденции в главной тональности, которой заканчивается реприза, и представляет собой ряд построений, приводящих к той же каденции и затем к ее многократному повторению и укреплению.

В данном случае кода не следует после полной каденции, а является сама как бы одним большим расширением этой заключительной каденции репризы. В самом деле, после особого рода прерванной каденции, которой заканчивается заключительная партия репризы, в течение десяти тактов (такты 310—319) сменяются гармонии группы двойной доминанты (те же, что и в начале разработки: уменьшенный септаккорд к доминанте с пониженной терцией и тот же аккорд без понижения терции), которые затем переходят в кадансовый квартсекстаккорд и доминанту (несколько тактов *Adagio*), за которыми в свою очередь следует тоническое трезвучие (*Allegro assai*), господствующее в течение девяти тактов.

В то же время эта кода так же подразделяется на части, как и очень многие небольшие коды классических сонат и рондо-сонат. Мы имеем здесь вступительное построение, аналогичное вступительному построению к разработке, далее основную мысль коды (*Kodagedanke*, по терминологии, принятой немецкими музыковедами), построенную, как это очень часто бывает у классиков, на материале «центрального эпизода» (эпизод в рондо, эпизод внутри разработки, трио сложной трехчастной схемы), который до коды нигде не повторяется, и, наконец, «заключительную формулу» (*Schlussformel*). Любопытно, что в данном случае эти три раздела в точности соответствуют трем перечисленным моментам расширенной каденции: двойная доминанта, кадансовый квартсекстаккорд с последующей доминантой и тоника.

Проанализируем теперь материал коды подробнее. Первые шесть тактов коды построены так же, как начало разработки, и носят такой же взволнованный характер «прорыва» неустойчивых элементов. Затем следует четырехтакт (такты 316—319), построенный на быстром и непрерывном нисходящем движении. В структурном и тематическом отношении это движение соответствует четырехтактной нисходящей гамме, непосредственно предшествовавшей экспозиции фантазии (конец вступления, такты 64—67).

Рассматриваемые такты (316—319) являются, с одной стороны, концентрированным выражением общего нисходящего характера многих тем произведения, с другой же стороны — таким же выражением остро неустойчивых, хроматических, беспокойных, «адских» элементов фантазии: на уменьшенном септаккорде к доминанте, взятом *ff*, быстро

проходит хроматическая нисходящая гамма, причем в партии левой руки к ней присоединяется такая же гамма, идущая параллельно на большую сексту ниже. Налицо, кроме того, еще один голос (верхний),двигающийся вниз исключительно посредством шагов на трион ($as^3 - d^3 - as^2 - d^2$ и т. д.). Все это движение приостанавливается лишь в низком регистре, после чего вступает единственная «сила», действительно могущая противостоять этому потоку: величественная тема хорала, устанавливающая чистый диатонический *As-dur*. Здесь эта тема дана *фортиссимо*, на каденционном квартсекстаккорде, в который разрешается неустойчивость двойной доминанты. В отличие от *H-dur*'ного эпизода эта тема носит здесь по своему положению и связи с предыдущим более устойчивый, определенный, достаточно «реальный» характер и в то же время сводится к одной лишь начальной фразе, приобретающей как бы значение властного призыва.

В больших произведениях классиков подобная реминисценция материала центрального эпизода дается обычно в виде более длительного и более законченного построения. Здесь же эта краткость, соединенная с особым подчеркиванием значительности излагаемого, превращает подобную фразу в своеобразный лейтмотив. Аналогичный прием применяется Шопеном и в *fis-moll*'ном полонезе, где начальная фраза мягкой, светлой центральной части (мазурки) появляется *фортиссимо* в конце полонеза:



Двухтактная величественная хоральная фраза *Adagio* переходит в свободный речитатив, происходящий в конечном счете из мелодических оборотов вступления, но данный в совершенно особой форме: *пианиссимо*, одnogолосно, без всякого сопровождения. Он состоит из трех мотивов. Два первых, отделенные друг от друга паузой, начинаются

восходящим движением по звукам кадансового квартсекстаккорда, но заканчиваются нисходящими задержаниями.

Третий поднимается выше — до вводного тона g^2 , на котором дается кульминация речитатива¹. Этот одnogолосный речитатив является ответом на величественные аккорды хорала и вместе с тем как бы подчиняется логике хоральной фразы: последние три звука речитатива ($g - f - es$) — не что иное, как слабое эхообразное воспроизведение октавой выше последних трех звуков хоральной фразы.

При этом речитатив является естественным продолжением хоральной фразы на той же гармонической основе, продолжением, в котором тема хорала сходит на нет, исчерпывая себя.

В то же время, после резкого и острого звучания уменьшенного септаккорда с хроматическим «вихрем» и после полнозвучных «органных» аккордов, этот речитатив, освобожденный от всякого гармонического сопровождения и от строгого метрического остова (он исполняется *ad libitum*, содержит ферматы в трех местах и кроме того *ritardando*²), то есть освобожденный от известных элементов «осязательности» и «материальности», может иметь значение очищения от всего земного, достигаемого в результате воздействия хоральной темы.

После доминантсептаккорда в сравнительно низком регистре начинается непрерывное фигурационное движение на тонической гармонии, постепенное «возносающееся» на самый высокий регистр и там замирающее³. Это построение аналогично разделу, непосредственно предшествовавшему Н-*dig*'ному эпизоду. Там, однако, успокоение и замирание движения в высоком регистре предшествовало появлению органной темы, здесь оно, наоборот, скорее является следствием появления этой темы.

В то же время налицо и другое существенное различие. При замирании движения перед Н-*dig*'ным эпизодом левая рука брала на сильных долях широкие арпеджированные аккорды в сравнительно светлом регистре, в результате чего звучание в целом носило

¹ Как уже упомянуто, речитатив происходит в конечном счете из начальных оборотов вступления, построенных на гексатонике, не содержащей вводного тона. Кульминация на остро тяготеющем, но не получающем обычного разрешения вводном тоне представляет в подобных случаях как бы предельное раскрытие выразительных возможностей лирической темы. Приведем аналогичный оборот из коды 2-й части пятой симфонии Бетховена, где фраза, появлявшаяся ранее без кульминации на вводном тоне, получает такую кульминацию:



² В этом отношении речитатив родствен импровизационному началу вступления с его ферматами.

³ В этом движении неразрешенное g^2 речитатива получает свое разрешение в as^2 .

исключительно прозрачный характер. Здесь же правая рука исполняет фигурацию в низком регистре, придерживающуюся все время четырех звуков (*As — Es — as — es*) и не переносящуюся вверх по мере восходящего движения правой руки. Когда в результате этого средний регистр остается незаполненным, возникает особый звуковой эффект, при котором *riano* левой руки воспринимается как своеобразный еле слышный таинственный подземный гул.

Ни одна из тем экспозиции не появляется в коде. Дается лишь материал вступления и хоральная фраза. Последняя имеет главное значение: непосредственно перед ней фигурационный материал вступления носит максимально неустойчивый характер, а после нее и короткого речитатива этот же материал успокаивается, «очищается», дается на тоническом трезвучии и превращается в застывшую «гармонию-тембр», как бы вырастающую из этой еще продолжающей звучать в нашем сознании хоральной фразы. Хроматике, предшествовавшей хоральной фразе, здесь противопоставляется чистая диатоника.

Не возвращается также в коде материал пролога, в то время как для медленных самостоятельных вступлений романтиков вообще характерно хотя бы краткое напоминание в коде. Отсутствие такого возвращения придает здесь форме в целом более «открытый», менее замкнутый характер. В этом же направлении действует несовпадение тональности окончания с тональностью начала произведения и упомянутая нами в первой главе «терцовая спираль», также указывающая на незамкнутость формы и возможность дальнейшего продолжения. Если бы произведение закончилось замирающей фигурацией в высоком регистре, ощущение этой незамкнутости, вероятно, было бы столь же сильным, как и ощущение общей стройности и художественной завершенности произведения. Конец можно было бы сравнить с застывшим «божественным видением», устремленным к бесконечности. Однако фантазия на этом не заканчивается: после такта пауз следуют два заключительных аккорда, имеющих очень большое значение. Употребляя термин Римана, эти аккорды можно обозначить, по аналогии с часто встречающимися вступительными аккордами (к которым и относится термин Римана), как «занавес». Этим, конечно, не исчерпывается их роль. По своему положению и значению эти аккорды соответствуют неоднократно встречавшимся в фантазии «октавным восклицаниям» (заметим, что верхний голос действительно делает шаг на октаву) и могут быть сравниваемы с заключительным восклицанием «рассказчика», выводящего слушателей из того оцепенения, в котором они застыли в конце рассказа.

Обратим внимание на то, что «октавные восклицания», содержащиеся во вступительном построении внутри разработки (такты 153—154), оказались в аналогичном вступительном построении внутри коды «вытесненными» другими элементами. В подобных случаях, как упомянуто в главе II, § 3, вытесненный тематический элемент обычно прорывается впоследствии. Заключительные аккорды и являются про-

рывом этого элемента. В еще большей мере они соответствуют по своему положению октавам 198—199 тактов, данным после аналогичной замирающей фигурации. Естественно, что и в конце фантазии после этой фигурации ожидаются те же октавы или «замещающий» их элемент. Аккордовое изложение целыми нотами придает этому элементу большой вес и завершающую силу.

Если вспомнить теперь общий характер произведения с его некоторым колебанием между мажором и минором, роль для всего произведения хорального Н-dur'ного эпизода с его «субдоминантовым» оттенком, а также то обстоятельство, что, с одной стороны, субдоминанта не затрагивалась на протяжении всей коды (она заменялась двойной доминантой), а с другой стороны, на протяжении всей второй и третьей части коды господствовал чистый натуральный мажор, станет ясным то особое выразительное значение, которое приобретает здесь плагальная каденция, данная в гармоническом мажоре.

ВЫВОДЫ И ДОПОЛНЕНИЯ

1. Некоторые выводы о структуре и содержании фантазии

Говоря о структуре фантазии в целом, необходимо прежде всего еще раз остановиться на той роли, которую играет во всем произведении материал вступления.

Этот материал дается в трех различных основных формах, причем в каждой из этих форм он дается на протяжении произведения по три раза.

Под первой формой мы имеем в виду свободное построение импровизационного типа, заканчивающееся непрерывной фигурацией триолями, постепенно поднимающейся в верхний регистр. Приблизительно в таком виде этот материал дан: 1) в самом вступлении, 2) в части, предшествующей Н-дуг'ному эпизоду (такты 180—198), 3) в конце коды. Мы уже отмечали, что при этом каждый раз имеются существенные особенности.

Под второй формой мы понимаем построение, характеризующееся острым звучанием (аккорд с уменьшенной терцией, ум. септаккорд) и подчеркиванием вычлененной затактовой секунды в левой руке. В таком виде материал вступления дан: 1) непосредственно после экспозиции (такты 143—154), 2) после Н-дуг'ного эпизода (такты 223—234), 3) после репризы (такты 310—315). Зародыш этой формы содержится в самом вступлении (такты 50—52).

И, наконец, третьим построением, триольная фигурация которого в конечном счете связана со вступлением (хотя и не столь непосредственно, как в первых двух случаях), является модулирующий восьмитакт, следующий за каждым проведением главной партии (в экспозиции, в разработке, в репризе) и характеризующийся острым «мотивом двух аккордов» (такты 85—92, 172—179, 252—259).

Во всем этом распределении видна большая стройность. «Октавные восклицания», данные впервые во вступлении, появляются в фантазии пять раз. Первый раз во вступлении, затем перед проведением главной

партии в разработке, третий («центральный») раз в момент полной остановки движения перед *H-dur*'ным эпизодом. Четвертый раз эти октавы появляются перед главной партией репризы и пятый раз они, естественно, ожидаются в соответствующий момент коды (по аналогии с началом разработки). Их появление, однако, оттягивается, и они даются в конце концов, как мы уже упоминали, в виде двух заключительных аккордов фантазии.

Наконец, как мы видели, четырехтактная нисходящая гамма через всю клавиатуру (то есть от f^4 до C_1), предшествующая экспозиции и данная на острой альтерированной гармонии, также не «пропадает»: аналогичное ей движение появляется в коде.

Очевидно, таким образом, что материал вступления используется очень широко и разнообразно. Достаточно указать, что на основе одной и той же фигурации и того же вычленения затактовой нисходящей секунды строятся такие различные по выразительному характеру моменты, как неустойчивое и бурное начало разработки и статический эпизод перед *H-dur*'ной частью, выполняющий функции, соответствующие функциям пасторальных эпизодов.

Выразительное значение «трех октав» в тактах 153—154 (ff) и в тактах 197—198 (pp) также весьма различно.

В первой главе мы упоминали как о том, что вступление предвосхищает модуляционный план всего дальнейшего развития, так и о том, что на материале вступления построены, помимо коды, все без исключения связующие части (если рассматривать схему как рондо-сонату). Этот материал приобретает большее значение, чем любая отдельно взятая тема экспозиции и исполняет по отношению ко всей форме далеко не только связующие, «цементирующие» функции.

Вступление дает, помимо всего прочего, ту оживленную триольную фигурацию, которая сохраняется и в некоторых темах экспозиции. В то же время ряд других тем совсем или почти совсем лишен триольного движения. Оказывается, что сопоставление и взаимопроникновение двух основных видов ритмического движения — дуольного (иногда заменяемого пунктированным ритмом) и триольного — играет очень большую роль во всем произведении и тесно связано с его драматическим характером¹. Во всем прологе за исключением одного лишь десятого такта нет триолей. Вступление противопоставляет прологу триольную фигурацию, но дуольное движение (точнее, пунктированный ритм), связанное с мотивом вычлененной секунды, неожиданно прорывается в средних голосах 50—52 такта. В *f-moll*'ной теме экспозиции главный мелодический голос, лишенный триолей, дается на фоне взволнованного триольного сопровождения. В *As-dur*'ной теме триольная фигура появляется несколько раз также и в верхнем голосе. Следующий восьмитакт сплошь построен на триольной фигурации. Затем триольное дви-

¹ На это весьма существенное обстоятельство обратил наше внимание проф. А. Б. Гольденвейзер.

жение постепенно идет на убыль. Такты 93—100 еще построены на триольном сопровождении, но в главном мелодическом голосе господствует дуольное движение восьмыми, а триольное появляется всего два раза. С такта 101 триольное движение исчезает совсем. В собственно побочной партии триольная фигура (аналогичная последней триоли 10 такта пролога) появляется всего один раз (т. 114). Заключительная партия совсем лишена триольного движения. Последнее прорывается, однако, с большой силой тут же после окончания экспозиции и дается одновременно с пунктированным мотивом вычлененной секунды. В дальнейшем, в *H-dur*'ном эпизоде опять господствует дуольное движение и триоли, как упомянуто, лишь изредка мелькают в теноре (такты 203, 219, 220). Наконец, в коде опять сталкиваются оба вида движения: дается триольная фигурация вместе с мотивом вычлененной секунды, затем хоральная тема, лишенная триолей, и снова триольная фигурация, заканчивающая произведение.

Попытаемся теперь окончательно решить вопрос о роли вступления и пролога для структуры фантазии. Необходимо еще раз подчеркнуть, что аналогия с изложением «от лица рассказчика» имела для нас в этом отношении лишь вспомогательное значение. Смысл ее заключается не в том, чтобы приписать Шопену программный замысел (с этой точки зрения наша аналогия является до известной степени произвольной), но в том, чтобы показать, что функции пролога и вступления по отношению к целому сходны с функциями соответствующих вступлений в литературно-поэтических произведениях, в частности в балладах. Если мы еще раз обратимся к экспозиции фантазии, то с первого взгляда увидим ряд тем, каждая из которых излагается и затем уступает место другой теме, построенной на новом материале. обстоятельного развития каждой темы в отдельности нет. В то же время анализ показал, что через всю экспозицию проходит развитие одного основного контраста, который постепенно преобразовывается по принципам, во многом сходным с принципами экспозиций венских классиков. Однако нетрудно убедиться, что эта общая логика стремительной последовательности весьма ярких и разнообразных тем была бы неудовима, если бы основной контраст и общее направление его тематического и тонального развития не содержались в прологе и вступлении. Без этих последних очень многое в экспозиции было бы непонятным: требовалось бы более медленное следование тем и более обстоятельное развитие каждой из них. Таким образом, наличие пролога и вступления дает возможность более устремленно излагать основное содержание экспозиции и сконцентрировать значительное драматическое развитие на сравнительно небольшом протяжении. Легко показать, что экспозиция фантазии, содержащая длинный ряд различных тем, не превосходит по величине многих экспозиций первых частей сонат Бетховена, тематически несравненно более однородных¹.

¹ Экспозиция фантазии содержит 75 тактов ($\frac{3}{4}$), идущих в темпе сонатного Allegro. Укажем для сравнения, что экспозиция Патетической сонаты, темп которой прибли-

Приблизительно такова же роль вступления во многих литературно-поэтических произведениях романтиков, особенно балладах. Вступление дает возможность ввести читателя сразу в самый центр действия и в дальнейшем ускорять естественное внутреннее развитие этого действия путем тех или иных ассоциаций со вступлением, в частности путем привлечения образа рассказчика. В этом смысле стремительная последовательность тем экспозиции фантазии действительно аналогична быстрому и концентрированному развитию действия в балладах поэтов-романтиков и существенно отличается от классического построения экспозиции, несмотря на установленную нами сходность основных принципов развития начального контраста.

На отличиях между структурой экспозиции у венских классиков и в фантазии Шопена следует остановиться несколько подробнее. Необходимо показать, что на особенности формы романтиков распространяется то положение, которое давно установлено по отношению к их гармоническому языку: в сравнении со стилем классиков отдельные части и элементы музыкального целого приобретают у романтиков более самостоятельное выразительное значение, в то время как их логическая функциональная связь с целым в конечном счете ослабевает. В области гармонии это, как известно, означает усиление самостоятельного выразительного (часто красочного) значения отдельных созвучий по сравнению с их значением для общей функциональной логики гармонического движения. В области формы аналогичные явления могут быть легко прослежены. Отдельные мотивы концентрируют иногда в себе настолько большую выразительность, что как бы «выпадают» из темы как целого¹. С другой стороны, логическое отношение отдельных тем к музыкальной форме в целом также иногда отступает на задний план по сравнению с их самодовлеющим выразительным значением. Эта самостоятельность отдельных элементов тесно связана

зительно в полтора раза быстрее темпа фантазии, содержит 122 такта, экспозиция сонаты ор. 53 (4/4) — 85 тактов, сонаты ор. 31 № 2 — 92 такта, сонаты ор. 57 (12/8) — 65 сложных тактов.

¹ С этой точки зрения понятно, например, тяготение позднего Бетховена одновременно к романтическим принципам формы и к полифоническому письму. Как известно, в полифонической музыке значение темы имеет не замкнутая мелодия большого протяжения, но именно короткий отрывок — мотив или фраза, — появляющийся в различных голосах. Естественно поэтому, что, когда главным носителем музыкальной выразительности снова становится короткая фраза, полифонические приемы развития приобретают большое значение. Интересным примером является соната Бетховена ор. 111, по отношению к которой уже трудно говорить об обычной венско-классической гомофонной теме. В этой сонате значение темы приобретает не первое предложение главной партии, но его небольшая и чрезвычайно выразительная начальная фраза, содержащая всего два мотива и обладающая всеми признаками темы фуги. Вся первая часть сонаты представляет своеобразное сочетание свойств стиля зрелого Бетховена с полифоническими и романтическими принципами формы. Характерное для романтиков увеличение выразительного значения отдельных мотивов привело к возрождению полифонических форм именно у позднего Бетховена, так как вступило в сочетание с рационалистическими чертами его творчества.

с, казалось бы, противоположным явлением непрерывности развития. Например, если отдельные мотивы «выпадают» из темы, то структура этой последней лишается своей четкой оформленности и законченности и переход к следующей теме оказывается поэтому более неуловимым, непрерывным. Точно так же при значительной самостоятельности каждой из следующих друг за другом тем вся тематическая группа (например, экспозиция) окажется менее объединенной в одно целое и будет менее четко отделяться от соседней группы (например, разработки), что дает непрерывность в последовании больших ступеней формы. Таким образом, самостоятельность более мелких элементов влечет за собой текучесть и непрерывность более крупных частей. Фантазия Шопена содержит пример экспозиции, которая состоит из ряда самостоятельных и ярких тематических образований, охарактеризованных Лейхтентритом как «семь звуковых картин» (см. первую главу настоящей работы). В этой экспозиции нет построений, которые можно было бы рассматривать только как переходные, развивающие предыдущую или подготавливающие последующую мысль и лишенные характерного самостоятельного выразительного значения. Напротив, в экспозициях венских классиков обычно налицо построения (иногда целые темы), смысл которых заключается главным образом в их отношении к целому и самостоятельная структура и выразительность которых как бы отступает на второй план.

Специфическим для Шопена и выделяющим его среди других романтиков является здесь то, что отличающее Шопена от классиков увеличение самостоятельного выразительного значения отдельных тем и построений еще не приводит к ослаблению связи между темами и их связи с целым. К аналогичным выводам мы придем ниже (§ 4) в отношении гармонического языка Шопена. Пока напомним, что точно так же, как во вступлении, представляющем с первого взгляда импровизационное «нанизывание терций», содержится ясный и вполне определенный функционально-направленный тональный план, так и в экспозиции мы имеем не только ряд самостоятельных характерных образов, но очень последовательное интенсивное и устремленное тематическое развитие начального контраста, в основном следующее классическим принципам.

Отметим в заключение, что общие принципы мышления композитора и его приемы развития музыкального материала не могут быть рассматриваемы вне связи с особенностями отдельных элементов его музыкального языка. С этой точки зрения большое значение приобретает, например, частое применение в фантазии такой формы прерванной каденции, при которой доминантовая гармония переходит в уменьшенный септаккорд (обычный или с пониженной терцией) к доминанте. Эта последовательность впервые появилась, по-видимому, в оперном творчестве и в XIX веке уже принадлежала к числу обычных оперных эффектов. В фантазии такая каденция дана при переходе от глав-

ной партии к связующей (в экспозиции, разработочной части и репризе), при переходе от экспозиции к разработке и от репризы к коде. Последняя доминантовая гармония Н-диг'ного эпизода также внезапно обрывается уменьшенным септаккордом, хотя и не построенным, как в предыдущих случаях, на вводном тоне к доминанте. Неоднократное использование уменьшенного септаккорда в драматических моментах, в особенности же в моментах внезапной смены образов, указывает, так же как и упомянутое нами в параграфе о центральном эпизоде противопоставление острым неустойчивым гармониям спокойной органичной звучности хоральной темы, на влияние некоторых оперных приемов. Мы не можем подробно развить эти соображения, так как они связаны с еще не решенной важнейшей общей проблемой значения оперы для инструментальной музыки XIX века. Но во всяком случае, необходимо отметить, что к описанному нами своеобразному переплетению в фантазии различных формальных схем и к сочетанию сонатно-симфонических и «балладных» принципов, по-видимому, приходится присоединить еще и влияние оперно-драматических принципов развития.

Переходя теперь к характеристике содержания произведения, отметим, что существенное значение имеет то обстоятельство, что во всей разработочной части, репризе и коде основной контраст экспозиции не находит своего разрешения. В разработочной части развитие постепенно замедляется, успокаивается и переводится затем в другую плоскость: дается Н-диг'ный эпизод, материал которого оказывается потом в коде центральным моментом. В отличие от многих код (в частности, бетховенских), в которые материал контрастирующего эпизода вводится лишь ради его последующего преодоления и окончательного торжества основной мысли, в коде фантазии ни речитатив, ни последующая триольная фигурация, ни тем более заключительная плагальная каденция не могут рассматриваться как преодоление или отрицание «эпизодической» хоральной фразы: они, скорее, вырастают из этой фразы, являются ее логическим продолжением и завершением и вместе с ней представляют конечный вывод.

Если попытаться поставить в связь идею, соответствующую описанному развитию, с мировоззрением романтиков, придется констатировать, что разрешение некоторого основного противоречия, основного контраста не «внутренним» путем, а путем его перевода в другую плоскость, чаще всего в плоскость религиозно-возвышенного и идеального, очень характерно для многих произведений романтиков. В этих произведениях разрешение вопроса невозможно в той плоскости, в какой он поставлен. Осуществление заветной мечты невозможно на земле, но лишь в ином, лучшем мире и в совершенно ином плане и т. п. Так иногда романтические герой и героиня, жаждущие земной любви и борющиеся за нее, не достигают ее на земле, а возносятся на небо, и только там души их могут соединиться. Подобная общая идея противопоставления «человеческого» и «божественного», идея перевода «зем-

ного» в плоскость «небесного» налицо и в фантазии Шопена. Быть может, уже в прологе, где нисходящему тетраорду, столь значительному в смысловом отношении, противопоставлялась фраза в светлом регистре, содержащая хоральный оттенок, отчасти преуказан общий характер этой идейной линии произведения.

Однако, как мы указывали во введении, такого рода общие характеристики должны быть признаны явно недостаточными. В данном случае необходимо подчеркнуть, что общеромантические идеи и образы (например, комплекс: уход от жизненных бурь, успокоение, «небесное видение») даны в фантазии Шопена в форме, весьма отличной от формы выражения подобных идей во многих других произведениях романтиков. Например, если сравнить фантазию Шопена с рядом произведений Листа, то, независимо от наличия или отсутствия в последних программы, легко видеть, что основные идеи и образы и их сопоставления (например, героическая личность и ее борьба с сомнением, бог, природа, бесконечность, любовь, смерть) даются Листом в гораздо более чистой и вместе с тем абстрактной (несмотря на красочность изложения) форме. Помимо того, что очень часто цельное музыкальное произведение Листа может рассматриваться как весьма последовательное развитие определенной «идеи-сюжета» (причем отдельным частям произведения соответствуют определенные этапы развития этой идеи), даже за отдельными небольшими мелодическими и гармоническими оборотами Листа до известной степени закрепляется определенное выразительно-смысловое значение, сохраняющееся и в других произведениях. Многие произведения Листа сравнительно легко поддаются разложению на небольшое количество простых и типичных мелодических «формул» с более или менее фиксированным выразительным значением¹. Шопена, как известно, не интересовали общепhilософские проблемы, и он не клал их сознательно в основу своих произведений². Упомянутая нами идея фантазии также не пронизывает все развитие произведения и не охватывает его художественный замысел и содержание. Она не дана в столь чистой и общей форме, как основные идеи в произведениях Листа, но выражена через совокупность большого числа конкретных и разнообразных музыкальных образов, дающих единую линию устремленного сонатно-балладного развития. Принципы этого развития и отдельные образы (например, марш заключительной партии, связанный с национально-патриотической идеей Шопена) не менее типичны для Шопена и имеют не меньшее значение для содержания

¹ Так, например, мелодика известного Liebestraum'a № 3 легко разлагается на три таких элемента: повторение одного звука и две короткие формулы, встречающиеся у всех композиторов-романтиков и называемые Куртом «мотивом вопроса» и «мотивом вдоха». Несмотря на сказанное, Лист стремится путем различных сочетаний типичных оборотов охватить конкретное многообразие описываемых явлений и чувств.

² Лейхтентритт даже пишет, что у Шопена «сказывается... недостаток широкого кругозора. Он, собственно, не был великим умом» Присоединиться к этой категорической характеристике, конечно, невозможно.

данного произведения, чем весьма общая романтическая идея перевода «земного» в плоскость «небесного».

То, что типичные романтические образы и идеи даются Шопеном не в их абстрактной форме, мы видели уже при анализе первого четырехтакта пролога: равномерно нисходящее движение баса того типа, который обычно служит у более поздних композиторов-романтиков выражением идеи мрачной необходимости, дано в прологе не в обнаженной форме, но в сочетании с характерными маршеобразными интонациями и с общим лирико-повествовательным тоном изложения. Этого рода наблюдения могут служить указанием на больший по сравнению с Листом реализм творчества Шопена и на его большую связь с конкретными «бытующими» формами музыкального изложения. Можно утверждать, что непрограммная фантазия Шопена содержит большее разнообразие конкретных музыкальных образов, объединенных более богатым «музыкальным сюжетом» или «музыкальной фабулой», чем многие программные произведения Листа.

Наконец, упомянем еще раз об особой роли лирического элемента в фантазии, характерной для творчества Шопена вообще. Не говоря уж об имеющей очень большое значение лирической главной партии, лирический оттенок мы констатировали и в частях, исполняющих по отношению к целому такие смысловые функции, которые у другого композитора могли бы и не быть связанными с этим оттенком (пролог, Н-дур'ный эпизод).

Здесь было бы излишним возвращаться к выразительному значению отдельных тем и частей фантазии. Точно так же в согласии с точкой зрения, высказанной во введении, мы отказываемся от присочинения программы к непрограммному произведению, к чему неизбежно свелась бы попытка дать здесь такую «концепцию содержания» фантазии, которая излагала бы некую единую сюжетную линию и элементы которой находились бы в точном соответствии со всеми элементами подробно описанной нами формальной структуры и со всеми отдельными этапами и поворотами в развитии музыкальной мысли...

Наш анализ был бы, однако, неполным, если бы мы не осветили вопроса о том месте, которое занимает фантазия среди других произведений Шопена. Выводы, к которым мы здесь приходим, оказываются в известном отношении противоположными выводам, получаемым при сравнении фантазии с произведениями более поздних романтиков: при всех отличиях от последних фантазия в большей мере превосходит черты музыкального языка Листа и Вагнера и вместе с тем в большей мере обобщает романтические идеи и средства музыкальной выразительности, чем другие крупные произведения Шопена. Нетрудно убедиться, например, что в фантазии сравнительно много места занимают мелодические обороты, приближающиеся к листовским: декламационное начало вступления, «октавные восклицания», речитатив коды, отвечающий на полнозвучную хоральную фра-

зу. В то же время очевидна также связь со стилем Вагнера. Лейхтенритт находит предвосхищение «тристановской музыки» в секвенции тактов 101—108 и «тристановское *trio*» в *c-moll* — *Es-dur*’ной теме (такты 93—100). Действительно, хроматически нисходящая *c-moll*’ная фраза, концентрирующая в себе очень большую силу выражения, приближается к коротким выразительным мелодико-интонационным формулам, характерным для Вагнера, и в связи с этим оказывается в чисто мелодическом отношении беднее других тем Шопена, например, беднее главной партии фантазии. Те же элементы «формулообразности» ощущаются в некоторой мере и в октавных взлетах собственно побочной партии. Фигурационный материал вступления также представляет достаточно общую форму мелодического движения. Таким образом, не во всех темах фантазии специфические черты именно шопеновской мелодики сказываются с одинаковой яркостью. Из тем экспозиции эти черты заметнее всего в главной и заключительной партиях. Весьма характерен для мелодики Шопена пролог. Но уже с начала вступления преобладают общеромантические обороты в их более чистой форме.

После сказанного легко видеть, что, если анализ фантазии дает достаточный материал для выводов как об общеромантических, так и специфически шопеновских принципах формы и тематического развития, то для выводов о специфических особенностях шопеновской мелодики данные, которые могут быть получены на основе анализа этого произведения, не представляются вполне достаточными. То же самое в известной мере справедливо и по отношению к гармоническому языку фантазии. Правда, в дальнейшем мы делаем на основе анализа фантазии некоторые выводы об особенностях гармонического языка Шопена, однако в этих выводах речь идет в большей мере о свойствах, связанных с тем этапом общеевропейской эволюции гармонического языка романтиков, который представляет гармония Шопена, чем о специфически шопеновских, только ему присущих чертах, определяемых конкретными национальными, социальными и индивидуальными особенностями. Для суждения об этих специфических чертах анализ фантазии опять-таки недостаточен. В фантазии на протяжении довольно больших отрезков господствуют общеромантические гармонические приемы в их более или менее чистой форме. Так, едва ли можно указать другое произведение зрелого Шопена, в котором такую роль играли бы уменьшенные септаккорды, являющиеся с точки зрения тонкого гармонического языка Шопена слишком стандартным средством выражения драматических или «адских» элементов. Наряду с уменьшенными септаккордами большую роль в фантазии играют, как мы видели, аккорды с увеличенной секстой (или уменьшенной терцией) с их энгармоническим равенством доминантсепт- или секундаккорду. Впервые увеличенный квинтсектаккорд появляется в прологе (такты 18, 27) и затем приобретает особое значение в последних тактах вступления (такты 64—66) в связи с «восклицательным» мотивом трех аккордов, предвосхищающим

начало экспозиции. Наконец, типичные для романтиков гармонические последовательности также даются в фантазии в наиболее «очищенном» виде. Сюда относится, например, сопоставление мажора и одноименного минора, появляющееся перед Н-диг'ным эпизодом (такты 180—187). Характерный для романтиков принцип терцовых сопоставлений тональностей пронизывает весь модуляционный план произведения, а во вступлении проведен в наиболее обнаженной форме (непосредственное сопоставление ряда тоник, находящихся в терцовом соотношении).

Все сказанное отнюдь не означает, что творческая индивидуальность Шопена не нашла в фантазии достаточно яркого выражения или что общеромантические приемы этого произведения не индивидуализированы. Мы лишь утверждаем, во-первых, что сила обобщения романтических черт и, в частности, сила предвосхищения некоторых свойств мелодики и гармонии более поздних композиторов в этом произведении очень велика и, во-вторых, что индивидуальные черты творчества Шопена в большей мере проявились в этом произведении в особом сочетании и взаимодействии ряда элементов, в принципах построения, развития и сопоставления музыкальных мыслей, в форме в целом, чем в отдельных элементах музыкального языка. Характерные для Шопена особенности этих последних выражены, конечно, и в фантазии, но в несколько меньшей степени, чем в ряде других произведений.

В заключение упомянем, что, несмотря на частое исполнение на концертах, фантазия все же не пользуется среди широких кругов любителей музыки и части музыкантов такой же большой популярностью, как баллады, сонаты, скерцо Шопена. Главной причиной этого является сложность структуры фантазии: общая логика развития обычно не улавливается при первом прослушивании, и вследствие этого большое разнообразие тем производит впечатление некоторой пестроты. Но другой причиной является то уже упомянутое обстоятельство, что специфические черты пользующейся особой популярностью мелодики Шопена не во всех темах фантазии выражены одинаково ярко и кое-где заслоняются чертами, предвосхищающими отличную от шопеновской мелодикой более поздних стилей.

2. Выводы о принципах тематического развития у Шопена

В процессе анализа мы пытались показать то большое единство, которым связаны темы фантазии, несмотря на все их богатство и разнообразие. Сейчас мы попытаемся суммировать наши наблюдения и сформулировать специфические особенности тематического развития, характерные для стиля Шопена.

Прежде всего отметим, что, устанавливая родство тех или иных тем или тематических элементов, мы очень часто ссылались на сходный характер самого звучания, а не только на мотивное подобие определенных мелодико-ритмических оборотов. Так, например, мы считали достаточным указать, что в тактах 93—94 и 109—110 налицо «энергичное движение октавами восьмыми нотами», для того чтобы считать второй оборот логическим развитием первого, несмотря на то, что изолированно взятые мелодические фигуры этих оборотов не имеют почти ничего общего. Точно так же, устанавливая некоторые другие соответствия, мы ссылались, например, на наличие в обоих случаях «движения двойными нотами восьмыми в светлом регистре» и т. п. Наконец, анализируя пролог, мы сочли даже возможным говорить о «регистрающей репризе» или о «репризе по характеру звучания», в момент когда мотивно-тематическая реприза отнюдь не наступила. Мы видим, таким образом, что тот или иной конкретный характер изложения (регистр, «унисонное» или «аккордовое» изложение, наличие или отсутствие хроматики в мелодии и гармонии, слитность или большая расчлененность изложения, общая скорость звукового последования, «общая форма движения», характер сопровождения и т. д. и т. п.), то есть конкретный характер самого звучания в собственном смысле приобретает здесь более или менее самостоятельное формообразующее значение. Разумеется, перечисленные элементы (например, регистровые сопоставления) играют очень большую формообразующую роль и у классиков (Моцарт, Бетховен); однако там эта роль все же менее самостоятельна, так как сопоставлениям этих элементов сопутствуют соответствующие сопоставления строго определенных, резко отличных друг от друга и легко узнаваемых при их дальнейших преобразованиях мелодико-ритмических оборотов, что далеко не всегда имеет место в данном случае. Из этого основного факта, в значительной мере характерного для музыкального романтизма в целом, вытекает как следствие ряд частных стилизованных особенностей и ряд новых формальных приемов, в разной степени используемых различными композиторами.

Перечислим те из них, которые нашли достаточно ясное выражение в разобранном произведении. Сюда относится, во-первых, прием особого варьирования темы посредством такого изменения характера ее изложения, при котором тема становится совершенно неузнаваемой, несмотря на почти полную неизменность ее общих мелодических контуров и мотивной структуры.

Так, мы показали, что тема заключительной партии экспозиции (Es-dur) несомненно является лишь свободной вариацией первой (f-moll) темы экспозиции. Это становится очевидным, коль скоро на это указано, но обычно отнюдь не осознается при непосредственном восприятии: можно множество раз слушать и проигрывать фантазию, «не замечая» сходства заключительной партии с главной. Этот прием

легко связывается с принципом монотематизма, нашедшим свое наиболее полное выражение в творчестве Листа. Нельзя не признать, как это ни парадоксально, что фантазия Шопена с ее богатством и разнообразием тем содержит очень яркое предвосхищение этого принципа, как и связанного с ним принципа сжатия циклического произведения в одночастное (листовские симфонические поэмы, соната h-moll). В то же время формальное единство, связывающее различные темы фантазии, напоминает аналогичное тематическое единство поздних произведений Бетховена¹: сюда относится, например, особая роль в ряде тем ритмически равномерного нисходящего тетра хорда или роль нисходящей затактовой секунды. До некоторой степени сходное положение имеет место хотя бы, например, в сонате Бетховена op. 81, в которой вступление, главная партия, связующая партия, побочная партия и заключительная партия построены на диатонической нисходящей последовательности из трех звуков:

36 Вступление

Гл. партия

побочная партия

заключ. партия

связ. часть

sf sf

Уточняя ранее полученный вывод, мы можем сказать, что единство, связывающее различные темы фантазии, занимает в известных отношениях промежуточное положение между формальным единством позднего Бетховена и листовским принципом монотематизма.

Во-вторых, следует указать на особую роль так называемых «общих форм движения» мелодии в данном произведении и в произведениях романтиков вообще. Курт указывал, что бо́льшая формообразующая роль этих основных типов мелодического движения (подъем, падение, «парящее» движение) по сравнению с ролью отдельных ясно

¹ На это обстоятельство указывает и Лейхтентритт в своих анализах произведений Шопена.

счерченных ритмических мотивов¹ является моментом, формально сближающим поздних романтиков с Бахом и противопоставляющим их венским классикам. Не вдаваясь здесь в разбор концепции Курта, отметим лишь, что, если особая роль общих форм мелодического движения у романтиков вступила в процессе дальнейшего развития стиля в конфликт со стремлением романтиков к конкретной выразительности и яркой характеристичности музыкального языка и была, таким образом, связана с одним из внутренних противоречий музыкального романтизма, приведших к «распаду стиля», то у Шопена это противоречие существует лишь в зародыше, и особое значение общих форм движения оказывается еще в известном смысле следствием большой формообразующей роли звучания в собственном смысле. Действительно, указание на «в общем нисходящий» или «в основном парящий» характер двух тем в классическом произведении является чересчур общим, а потому недостаточным для доказательства их родства: требуется найти родство в самих метрикоритмических фигурах, в интервалике и т. п. Но если самый характер звучания (регистр и т. п.) уже так или иначе связывает две темы (как это имеет место здесь), то наличие в этих темах сходных общих форм мелодико-линейного движения часто является уже совершенно достаточным для восприятия и трактовки их как развития одного и того же музыкального «сюжета» или образа. Поэтому, если возможно к констатации, что в двух темах мы имеем «движение двойными нотами восьмыми в светлом регистре», прибавить вначале, например, слово «парящее», то родство тем и их сходную в известном смысле роль можно считать установленными.

Таким образом, сходство в характере звучания часто делает необходимым наличие ритмического подобия, а позволяет ограничиться родством общих линейных форм, которые вследствие этого и приобретают особое значение, становясь в отдельных случаях, в сущности, одним из факторов, определяющих самый характер звучания. Поэтому хотя бы только один факт ясно выраженного нисходящего движения ряда тематических элементов фантазии и его противопоставление парящему движению ряда других элементов уже позволяет говорить об известном внутреннем единстве, связанном с основным замыслом произведения.

Изложенные соображения подводят нас вплотную к третьей существенной особенности тематического развития в данном произведении. Она связана с таким принципом родства двух тем, при котором решающее значение приобретает не то обстоятельство, что элементы одной темы в известном смысле родственны элементам другой, а то, что соотношение между элементами одной темы аналогично соотношению элементов внутри другой темы.

¹ Речь идет именно об уменьшении роли ритма. Характерные интонации и вообще мелодические обороты романтиков («мотив вопроса, мотив вдоха» и т. д.). Курт считает «общими формулами», как и аналогичные «общие» мотивы у Баха.

Так, мы неоднократно указывали, что в ряде тем имеется контрастное сопоставление первого элемента, даваемого в большинстве случаев в более низком регистре, и второго («аккордового»), даваемого обычно в более светлом регистре. Непосредственное родство соответствующих элементов разных тем (родство основных форм движения, даже регистровое родство) может быть при этом само по себе (взятое изолированно) крайне незначительным. Так, например, трудно говорить о регистровом родстве начального двутакта пролога, начала *f-moll'*ной темы экспозиции и первого двутакта *c-moll'*ной темы экспозиции.

Точно так же трудно усмотреть непосредственное родство линейных форм движения между упомянутым двутактом *c-moll'*ной темы, с его хроматически нисходящей мелодической линией и октавными взлетами собственно побочной партии. Однако характер сопоставления первого элемента пролога со вторым аналогичен сопоставлению *f-moll'*ной и *As-dur'*ной тем экспозиции, аналогичен сопоставлению двутактов внутри *c-moll'*ной темы и т. д. Иногда, слыша подобное соответствие, мы можем воспринять музыкально-смысловое родство двух элементов при очень незначительной внешней формальной связи между ними. Чаще всего в таких случаях вторые элементы двух сравниваемых построений оказываются в более или менее непосредственной связи между собой, тогда как смысловое родство первых элементов вытекает из их одинакового отношения ко вторым элементам, сходность которых уже установлена (см. дальше, пример 37).

Именно этот принцип аналогии в отношениях и заставляет нас воспринимать ряд весьма разнообразных тем экспозиции как развитие одного целого. Поскольку же развитие основного сопоставления проводится, как мы видели, в определенном направлении, дается при этом очень последовательно и приводит к весьма существенному преобразованию темы (собственно побочная партия), возникает экспозиция, своеобразная логика развития которой не уступает классической.

Рассматриваемый принцип имеет большое значение при анализе самых различных произведений. В частности, у венских классиков (особенно у Бетховена) обнаружение «аналогии в отношениях» часто позволяет установить единую смысловую линию в развитии циклического произведения, то есть раскрыть смысловые связи между частями с заведомо различным тематизмом. Этот метод, при правильном его применении, обычно дает возможность ближе подойти к раскрытию содержания циклического произведения и связи между его частями, чем более внешние сравнения отдельных мотивов, интервалов и т. п.

Ограничимся одним примером из сонаты Бетховена *op. 10 № 1*. Во второй части этой сонаты после кантленного начального шестнадцатитактного периода внезапно прорывается основной контраст главной партии первой части. В примере 37 сопоставлены начальный восьмитакт первой части и такты 17—20 второй части:

Формальная связь между восходящим ломаным трезвучием первой части и нисходящими-разложенными аккордами второй части сама по себе слишком мала и обща, чтобы можно было говорить о каком-либо тематическом родстве. Но характер сопоставления с последующим мотивом из трех звуков, содержащим слабое окончание, а также одинаковые соотношения даже внутри первого элемента (сначала изолированный «удар», а затем быстрое движение по звукам разложенного аккорда, охватывающее большой диапазон) не оставляют никаких сомнений в том, что в 17 такте второй части подхватывается и затем развивается (конечно, в новой форме) основная мысль первой части. Подробный анализ всей сонаты мог бы продемонстрировать это более убедительно.

Особенно большое значение имеет принцип аналогии в отношениях для стиля романтиков. Благодаря этому принципу один мотив или одна тема может по своему положению в произведении, своей роли и значению как бы функционально «замещать» другую, вовсе не являясь при этом ее повторением. Так, например, мы показали, что по занимаемому положению и некоторым своим функциям два заключительных аккорда фантазии «замещают» мотив «октавных восклицаний» 197—198 тактов и 153—154 тактов (являясь как бы «средним» между ними), несмотря на то, что формальная связь здесь очень незначительна (два созвучия вместо трех; полнозвучные аккорды вместо октав; восходящее движение вместо нисходящего; наличие смены гармонии вместо отсутствия таковой). Если принцип особого варьирования темы путем изменения характера ее изложения и связанный с ним принцип монотематизма нашел, как упомянуто, свое наиболее полное выражение в творчестве Листа, то принцип «анalogии в отношениях», или принцип «замещения мотивов», весьма характерен, как это выяснил А. Лоренц, для Вагнера¹. Нетрудно показать, что оба эти принципа очень легко связываются с общими программно-сюжетными и

¹ Alfred Lorenz. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, IV Bände. В этом четырехтомном труде, с которым нам удалось познакомиться лишь во время оформления настоящей работы, Лоренц вводит понятие «замещения мотивов» (Stellvertretung der Motive) по аналогии с известным из учения о гармонии «замещением функций» (Stellvertretung der harmonischen Funktionen) и придает ему смысл, близкий к смыслу изложенного нами понятия «анalogии в отношениях».

тенденциями романтизма. Это обстоятельство заслуживает упоминания главным образом потому, что, если программно-образительные тенденции, естественно, всегда ставятся в связь с «колористическим значением гармонии у романтиков», то программно-сюжетные — далеко не всегда трактуются в достаточной связи с определенными формальными приемами.

В заключение нельзя не отметить, что упомянутые формальные принципы, несмотря на то, что они с известной точки зрения могут рассматриваться как следствия одной и той же причины, все же противоречат друг другу. Действительно, принцип «аналогии в отношениях» предполагает наличие различных тем, а не монотематизм. Таким образом, перед нами встает задача проследить, каким образом эти противоречивые принципы сочетаются в разобранном произведении.

Оказывается, что, помимо разнообразия в характере изложения, в ряде случаев только основной начальный мотив или основная начальная фраза новой темы или новой части имеет непосредственную формальную связь с одним из элементов предшествующего развития. Дальнейшее же развитие новой темы подчиняется своей особой внутренней логике и мотивным единством с предшествующими моментами уже не связано, будучи связано лишь «аналогией в отношениях», «характером звучания», «общими формами движения». В этом одна из особенностей развития данного произведения, характерная, впрочем, и для других крупных произведений Шопена. Например, вторая часть пролога (такт 21) начинается мотивом, заимствованным из первого периода (такт 3); но к этому мотиву тут же присоединяется совершенно новый мотив (такт 22). Далее мы показали, что As-dur'ная тема экспозиции в очень многих отношениях соответствует «второму элементу» пролога и его развитию. Однако непосредственную мелодико-интонационную связь с элементами пролога мы установили лишь по отношению к начальной («заглавной») фразе (двухтакту) As-dur'ной темы, тогда как продолжение этой темы подчинено уже своим внутренним закономерностям и мотивным единством с другими темами не связано. Наконец, по отношению к H-dur'ному эпизоду также была указана возможная мотивная связь лишь его первого такта (трактовка Лейхтентритта) или первого двухтакта (наша трактовка) с элементами предшествующего развития, тогда как его дальнейшее движение от подобных связей свободно.

К такому принципу единства (наряду с ним мы, конечно, наблюдали и гораздо более тесные мотивные связи отдельных тем) иногда присоединяется еще особый прием непосредственного «внешнего» мотивного или чисто «звукового» связывания конца одного тематического образования с началом другого. Так, мы уже упоминали, что начало второго двухтакта фантазии как бы «вырастает» из обертонов последнего звука первого двухтакта. Точно так же было показано, как основной мотив вступления вырастает из «разложения» заключительных

аккордов пролога. Далее было упомянуто, что первый мотив экспозиции предвосхищен в самом конце ведущего к ней вступления и что As-dur'ная тема экспозиции начинается с того же звука с³, в синкопированном повторении которого «исчерпалась» непосредственно ей предшествующая f-moll'ная тема. Наконец, H-dur'ный эпизод начинается с того же *fis*¹, на котором остановилась предшествующая часть (*ges*¹). Значение этого «внешнего» приема, с помощью которого связываются различные темы, нельзя недооценивать.

Мы видим, таким образом, что единство целого достигается в данном произведении путем комбинирования различных приемов. К их числу относятся, между прочим, и частое возвращение основной триольной фигурации вступления и связующих частей. С точки зрения особого сочетания ряда приемов, которые последующими композиторами применялись раздельно, наиболее интересна, конечно, связь главной партии с началом пролога. Внимательный анализ обнаружит здесь (особенно в связи f-moll'ной темы с начальным двугактом пролога) как классическое «вычленение» мотива затактовой секунды пролога с последующим нисходящим интервалом (см. пример 8), так и преобразование мнимого голоса пролога (нисходящий тетраорд) в реальный голос f-moll'ной темы; как листовский принцип трансформации темы путем изменения характера ее изложения, так и принцип «аналогии в отношениях» и принцип «внешней связи» через вступление, как бы «передающее» затактовую секунду пролога в экспозицию и в то же время подготавливающее в своем последнем восьмитакте основные мотивы f-moll'ной темы. Мы затруднились бы привести пример более тонкой, глубокой и в то же время богатой тематической связи между столь различными с первого взгляда тематическими образованиями.

3. Некоторые сравнения с сонатами Шопена и произведениями других композиторов

В настоящем параграфе мы прежде всего ставим вопрос о том, насколько полученные нами выводы характерны для других крупных произведений Шопена. Поскольку приведенные нами во введении соображения ряда теоретиков об «отсутствии единства» и «продуманной формы» в этих произведениях специально относились к сонатам Шопена и даже к их частям, мы считаем необходимым показать ошибочность этих взглядов также и на анализе (хотя бы беглом) именно этих его произведений.

Лейхтентритт пытался доказать наличие тематической связи между частями h-moll'ной и особенно b-moll'ной сонаты. Далеко не все его замечания представляются бесспорными. Так, для доказательства родства и единства двух тем он иногда ограничивается демонстрацией возможности их контрапунктического соединения и сам сочиняет соот-

ветствующее построение¹, по-видимому забывая, что при достаточной композиторской технике можно соединить две любые темы. Иногда он вынужден для доказательства родства двух тем подвергнуть одну из них «видоизменению». Однако если самый метод доказательства Лейхтентритта часто является не вполне убедительным, то некоторые сделанные им наблюдения, напротив, безусловно правильны. Это касается главным образом связи между различными темами внутри первых частей сонат.

Оставаясь в рамках чисто формального анализа, мы изложим и значительно расширим и разовьем наблюдения Лейхтентритта относительно связи между темами первой части b-moll'ной сонаты, пользуясь при этом аргументацией отличной от аргументации Лейхтентритта.

Основными тематическими элементами четырехтактного вступления являются: 1) падение от сильного такта к слабому (сильные — нечетные такты, слабые — четные) на большой интервал и 2) идущее от сильного времени к слабому нисходящее задержание на доминантовой гармонии:



Главная партия начинается также с четырехтактного вступительного построения, после чего следуют два шестнадцатитактных предложения, в конце второго из которых дается переход в тональность побочной партии (Des-dur).

Оба тематических элемента вступления даны в преобразованном виде в главной партии и получают в ней свое развитие. Первый элемент (падение от сильной доли к слабой на большой интервал) достаточно ясно дан, например, в 4 и 8 тактах первого предложения, а наиболее ярко в 15 и 16 тактах (см. пример 39б):



¹ См. упомянутую его работу, том II, стр. 249.

6 гл. партия т. 4

в гл. партия т. 16

Второй элемент (нисходящая секунда от сильного времени к слабому, данная как задержание на доминантовой гармонии) ясно выступает в 9, 10, 11, 12 тактах первого предложения, но ярче всего дан в 13 такте, содержащем кульминацию предложения, за которой следует постепенный спуск. В этом такте нисходящая секунда от сильного времени к слабому дана два раза, причем второй раз с затактом:

гл. партия

т. 11

т. 12

т. 13

40

В основе главной партии лежит мотив, содержащий пять звуков, причем метрически сильным и относительно сильным являются первый и четвертый звуки, а слабыми — второй, третий и пятый. Такова структура как начального мотива главной партии (пример 39а), так и только что приведенных 11—13 тактов.

Первые двенадцать тактов второго предложения главной партии аналогичны соответствующим тактам первого (только 12 такт переносится на кварту вверх — в тональность субдоминанты, после чего следует переход к тональности побочной партии). Однако в 13 такте уже не дается кульминация, и ожидаемый по аналогии с первым предложением мотив из двух нисходящих секунд (приведенный под № 40) не появляется. Его появление несколько оттягивается, дабы он мог «прорваться» через некоторое время с новой силой (прием уже известный нам из анализа фантазии). Вместо этого мотива в 13 такте второго предложения начинается новая фраза, характеризующаяся, между прочим, более широким мелодическим движением. Так, во втором голосе дается долгими (половинными) нотами на протяжении двух тактов нисходящий отрезок $ges^2 - f^2 - es^2 - des^2$, а в басу восходящий отрезок $Es - F - Ges - G - As$:

гл. партия

т. 13 2-го предложения т. 14

т. 15

т. 16

41

ff

Вслед за этим «прорывается» ожидаемый пятизвучный мелодический оборот с двумя нисходящими задержаниями, однако уже в виде двутактной фразы (см. последние два такта в только что приведенном примере 41), непосредственно связанной с предыдущей. При этом первая секунда дана в двойном увеличении (четверти вместо восьмых), а вторая (секунда с затактом) — в четверном увеличении (половины). Это постепенное увеличение, подготовленное более широким движением последних тактов (13—14), подготавливает в свою очередь движение побочной партии. Так, в ее третьем и четвертом тактах нисходящая секунда дана уже целыми нотами — как во вступлении:



При этом, так же как и во вступлении, мы имеем здесь дело с нисходящим задержанием квинты доминантсептаккорда. Внезапный ритмический «скачок» от медленной нисходящей секунды вступления к очень быстрым нисходящим секундам главной партии как бы подвергся таким образом (путем постепенного «увеличения» секунд главной партии) «постепенному заполнению».

Рассмотрим теперь основное четырехтактное мелодическое построение побочной партии, за которым следует его варьированное повторение. Мелодическая ячейка состоит опять-таки из пяти звуков. При этом, как и в основном мотиве главной партии, акцентированными являются первый и четвертый звуки, более слабыми — второй, третий и пятый. Совершенно очевидно, что это построение является четырехкратно увеличенной вариацией мотива главной партии, причем процесс этого постепенного увеличения мы только что проследили. Начальная малая терция этого построения (*as — f*) и последующая восходящая малая секунда (*f — ges*) вполне соответствуют аналогичному ходу первого мотива главной партии (*des — b — c*), а заключительная большая секунда *f — es*, к которой можно присоединить затактный звук *ges*, вполне соответствует второй половине 13 такта главной партии (см. примеры 39а, 40, 42). При дальнейших повторениях этого построения оно приближается к мотиву главной партии также и в ритмическом отношении (а не только в метрическом и мелодическом). Так, при ближайшем повторении второй звук мелодии (*f*) уже оказывается перенесенным в первый такт, что соответствует ритмической структуре главной партии. При дальнейших повторениях четырехтакта (во втором предложении) его последний звук (*es*) так-

же дается не в четвертом такте, а переносится в третий. Четвертый такт оказывается таким образом в верхнем голосе заполненным паузой, подобно тому как четвертая четверть мотива главной партии также дается в виде паузы:



Первое предложение побочной партии занимает, так же как и первое предложение главной партии, шестнадцать тактов. При этом в обеих партиях на сильной доле 13 такта находится кульминационный звук (*f*), за которым в обоих случаях следует постепенный гаммообразный спуск.

Второе предложение побочной партии, которое расширяется по сравнению с первым, содержит еще больше элементов, родственных главной партии. Движение четвертями в партии левой руки, незаметно вкрапленное еще в первое предложение (4 и 8 такты), идет с первого такта второго предложения непрерывными триолями. С пятого такта второго предложения появляются восьмые. С девятого такта движение левой руки восьмыми становится непрерывным (как в главной партии), а с 13 такта устанавливается уже точно такая же фигура сопровождения, как с 13 такта первого предложения главной партии. Наконец, 17 и 18 такты второго предложения побочной партии (см. пример 44 и сравни с первым двутактом примера 41) весьма родственны концу главной партии (такты 13—14 второго предложения). В мелодии мы имеем в завуалированном виде тот же ход *ges — f — es — des*, в басу в точности такой же ход, как в упомянутых тактах главной партии — *Es — F — Ges — G — As*:



Полагаем, что все изложенное дает полное основание утверждать, что побочная партия, резко контрастирующая по отношению к главной, связана с последней очень глубоким тематическим родством и в сущности представляет ее свободную вариацию. Как в аналогичных случаях в фантазии, эта

тематическая связь не осознается при непосредственном восприятии, но становится более или менее очевидной и бесспорной после соответствующего анализа.

Нетрудно убедиться также, что заключительная партия построена на ритмически равномерном подчеркивании того общего элемента, который присутствовал во всех предыдущих темах (вступление, главная и побочная партии), — нисходящей секунды, идущей от сильного времени к слабому.

Упомянем еще, что Лейхтентритт усмотрел (на наш взгляд, небезосновательно) мотивную связь между первой частью *b*-moll'ной сонаты и похоронным маршем. Лейхтентритт указывает на метроритмическое сходство первых тактов марша с мотивом главной партии. Действительно, применяя наш прием установления связи, мы должны будем констатировать, что ритмическая фигура каждого из первых двух тактов похоронного марша содержит, как и основной мотив главной партии, пять «ударов» (в последнем «ударе» принимают участие все голоса, кроме верхнего) и что метрически сильным и относительно сильным являются первый и четвертый звуки. Так же как и главная партия первой части, похоронный марш начинается с двух тождественных тактов-мотивов, содержащих по пятизвучной ритмической фигуре с одинаковым распределением метрических акцентов. Добавим, что самый звуковой состав верхнего голоса первых четырех тактов похоронного марша также сходен со звуковым составом первых трех мотивов главной партии: мелодия построена в обоих случаях на трех звуках — *b — c — des*.

В заключение отметим, что упомянутый в предыдущем параграфе прием непосредственной «внешней» связи конца одной части с началом следующей также применяется в этой сонате: Лейхтентритт показал, что начало похоронного марша связано в регистровом отношении и некоторых других отношениях с концом скерцо:

45 а Скерцо

б Марш

Переходим теперь к еще более беглому анализу тематического единства первой части *b*-moll'ной сонаты. Родство начальных четырехтактов главной и побочной партий, которое Лейхтентритт, к сожалению, пытается доказать исключительно при помощи уже упомянутого нами неубедительного приема видоизменения и контрапунктического соединения этих тем, является неоспоримым фактом:



Действительно, приходится, во-первых, констатировать почти тождественный диапазон тем. Далее, легко обнаружить сходные «общие формы мелодического движения» и сходный звуковой состав: в обеих темах мы имеем сначала спуск от fis^2 (или g^2) к fis^1 , далее подъем, дающий кульминацию на a^2 (или h^2) и затем спуск к исходному звуку. В интонационной структуре тем также много общего: в начале обеих тем большое значение имеет интонация $g^2 - fis^2$, а в конце — задержание $a^2 - g^2$, данное оба раза на субдоминантовой гармонии.

В то же время легко убедиться, что начальный мотив побочной партии был подготовлен особой «промежуточной темой» (d-moll) связующей части. С другой стороны, дальнейшее развитие чрезвычайно расширенной побочной партии¹ следует уже своей «внутренней» логике и непосредственной тематической связи с главной партией не имеет вплоть до обычного в побочных партиях «сдвига» (25—26 такт побочной партии), после которого происходит типичный и для классиков «прорыв» элементов главной темы (движение шестнадцатыми; см., например, нисходящую фигуру 28 такта побочной партии). Во вступающей вскоре после этого заключительной партии дается особое сочетание элементов главной и побочной партий, о чем мы уже упоминали в параграфе 4 главы III.

Наконец отметим, что, так же как и в b-moll'ной сонате, конец второй части здесь тесно связан с началом третьей: третья часть начинается с той же октавы *dis*, на которой (*es*) закончилось скерцо. Прием «внешней связи» выступает здесь весьма отчетливо:



Мы показали, что выводы, полученные на основе анализа фантазии, подтверждаются также анализом сонат Шопена. Поскольку настоящая работа опровергает, таким образом, некоторые установившиеся взгляды на особенности формальной структуры крупных произведений Шопена, естественно встает вопрос о том, в какой мере эти же взгляды об «отсутствии тематического единства» справедливы по отношению к крупным произведениям других романтиков.

¹ Ее анализ, дающий интересные выводы о шопеновской вариационной технике, мы вынуждены здесь опустить.

С целью ответа на этот вопрос рассмотрим соотношение между главной и побочной партиями в первой части одной из наиболее характерных симфоний раннего романтизма — h-moll'ной симфонии Шуберта. С первого взгляда эти контрастирующие темы не имеют ничего общего. В действительности дело обстоит иначе.

Первое предложение главной партии представляет девятитакт, последний такт которого повторяет мотив восьмого такта. Первое предложение побочной партии также является девятитактом, образованным посредством аналогичного расширения восьмитакта (повторение последнего мотива).

Уже это структурное соответствие — подобные девятитакты не так часто встречаются в произведениях этого стиля — заставляет искать связь между самой мелодикой первой и второй темы.

Рассмотрим основную фразу первой темы, образованную ее третьим, четвертым и пятым тактами (первый и второй такты темы тождественны третьему и четвертому), а также начальную фразу побочной партии:



Отметим три обстоятельства, определяющих общность строения этих фраз в целом: 1) обе фразы содержат по шесть звуков, 2) в обеих фразах ритмически значительными (более длительными) являются первый, второй и последний (шестой) звуки, а более краткими — третий, четвертый и пятый, 3) обе фразы одинаковым образом делятся на мотивы: каждая состоит из двух мотивов, причем первый мотив содержит в обоих случаях два звука, а второй — четыре.

Сравним теперь между собой соответствующие мотивы этих фраз и также отметим по три основных факта, определяющих сходность их структуры: 1) В обоих двузвучных мотивах первый звук метрически сильнее второго (общая метрика: сильный и слабый такт в одном случае, сильная и слабая доля такта в другом). 2) В обоих случаях имеется нисходящее движение на интервал средней величины (квинта, кварта; общность мелодического рисунка и интервалики). 3) В обоих случаях мотив построен без смены гармонии на звуках тонического трезвучия, то есть представляет собой, по терминологии теории ладового ритма, устойчивую одночастность (общность ладогармонической структуры).

Сравнивая теперь вторые мотивы, отметим: 1) наличие в обоих мотивах ходов исключительно по секундам (общность интервалики), 2) общую восходящую тенденцию обоих мотивов (общность мелодического рисунка: каждый мотив кончается выше, чем начинается), 3) наличие и значение в каждом из этих мотивов интонаций, связанных с переходом основного звука тоники к вводному тону и обратно (общность ладово-интонационной структуры).

Полагаем, что приведенных девяти констатаций достаточно, чтобы убедиться в невозможности здесь «случайного совпадения».

Таким образом, и здесь вторая тема с ее ясно выраженным народным песенно-танцевальным характером является свободной вариацией основного элемента противоположной, более напряженной, субъективно-лирической первой темы¹. Эта последняя подвергается при этом гораздо менее сложной трансформации, чем, например, первая тема в b-молл'ной или h-молл'ной сонате Шопена или некоторые темы фантазии. В дальнейшем развитии второй темы симфонии Шуберта происходит характерный для побочных партий «сдвиг», в момент которого элементы главной партии прорываются уже совершенно непосредственно и «драматизируют» развитие.

Выводом из сделанных наблюдений должно быть прежде всего опровержение наивного, но, к сожалению, еще очень распространенного взгляда, будто в «классической» сонатной схеме наличие соотношения тем, основанное «на единстве противоположностей», а в «романтической» имеются только лишь «внешние красочные контрастные сопоставления», но не «единство».

В действительности же наличие внутреннего единства в двух контрастирующих темах экспозиции характерно и для очень многих произведений романтиков. С другой стороны, в сонатных экспозициях Бетховена среднего периода далеко не всегда можно обнаружить сходные формальные элементы в главной и побочной партиях при непосредственном сравнении их основных оборотов. Существенным является лишь то обстоятельство, что побочная партия обычно вытекает как вывод из развития элементов внутри главной и особенно внутри связующей партии, причем результат этого развития (побочная партия) часто вообще не может быть поставлен в непосредственную связь с исходным моментом (начальными оборотами главной партии), а может быть понят лишь вместе со всем ведущим к нему развитием.

Но именно это положение не имеет места в только что рассмотренном соотношении шубертовских тем. От главной партии к побочной нет линии развития: короткая четырехтактная связующая часть после замкнутой главной партии выполняет лишь «переходные» функции (модуляция) и этого развития не дает. Следовательно, здесь можно говорить о вариационном сопоставлении и о «единстве противоположностей» вариационного типа. Более или менее аналогичное положение, характеризующее вариационный принцип развития у ро-

¹ Здесь (как и в аналогичных случаях) мы не утверждаем, что именно вторая тема «выведена» композитором из первой и сочинена после нее. В рассматриваемой симфонии вторая тема, возможно, заимствована из народной песни, а первая либо вытекла из нее, либо была сочинена раньше и затем введена в симфонию как «подходящая» ко второй теме. Мы анализируем здесь объективную логику развития законченного произведения, но не процесс его сочинения.

мантиков в его противопоставлении подлинно сонатному, действительно имеет место во многих экспозициях романтиков, в частности в сонатно-симфонических произведениях Листа.

Однако к крупным произведениям Шопена это положение неприемлемо без весьма существенных оговорок. Специфическим в этих произведениях является сочетание принципа сложной вариационной трансформации с непрерывным и интенсивным развитием. Так, например, в b-молл'ной сонате мы наблюдали самый процесс (хотя бы сжатый во времени) вариационной трансформации первой темы во вторую путем постепенного «увеличения» основного мотива, которое было «предуказано» еще во вступлении. В фантазии эти специфические черты выражены, как мы показали, не менее ярко.

Таким образом, принципы формы Шопена занимают особое место среди принципов других романтиков. Если, например, у Шопена много общего с Шуманом в смысле богатства и разнообразия сменяющих друг друга образов и в смысле остроты, напряженности и насыщенности музыкального языка, то Шопена отличает большая непрерывность и логичность развития мысли по сравнению с афористичностью и некоторой «разорванностью» шумановского письма и более совершенная, чем у Шумана, структура целого. Точно так же, если Лист создал более широкие полотна и более грандиозные музыкальные концепции, чем Шопен, отличающиеся в то же время формальным единством и завершенностью, то его произведениям недостает того быстрого и интенсивного развития, которое в общем типично для творчества Шопена. Наконец, характерное для романтиков (особенно для Вагнера) стремление к «бесконечности» и, в частности, к «бесконечному развитию» хотя и ощущается, как мы показали, также и в фантазии Шопена, но никогда не приводит к длиннотам, многословию и расплывчатости, а сочетается с ясностью, сжатостью и завершенностью формы.

По поводу данного в этом параграфе и в других местах работы анализа связи между различными темами необходимы следующие методические замечания. Во-первых, анализирующий часто упускает из виду даже более или менее очевидные и существенные связи. Облегчить нахождение этих связей может знание некоторых типичных для данного стиля соотношений образов и их элементов (например, знание обычного характера и типичных форм связи главной, побочной и заключительной партии классической сонаты и т. п.), то есть в сущности, знание того, где и как именно обычно следует искать эти связи.

Во-вторых, начинающий музыковед находит не менее часто тематические связи, наоборот, чересчур «легко». Если вначале произведения обнаружена «секунда», то все последующие поступенные движения рассматриваются как «развитие» (если нужно — «обращение») именно этой секунды. Анализ развития тематических элементов в связи с развитием и изменением их смыслового и выразительного значения предохранит также от этих ошибок. Технически же здесь необходимо научиться накапливать такое количество существенных формальных признаков общих двум оборотам, чтобы вероятность «случайного совпадения» становилась в каждом отдельном случае чрезвычайно малой. Так, говоря о «секунде», мы все время подчеркивали, что речь идет о нисходящей и притом затактовой секунде (фантазия) или о нис-

ходящей секунде, данной в виде задержания на доминантовой гармонии, то есть идущей от сильного времени к слабому (соната b-moll). Точно так же говоря, вслед за Лейхтентриттом, об общем нисходящем движении ряда тем фантазии, мы, в отличие от Лейхтентритта, подчеркивали наличие во всех случаях именно нисходящего тетраорда и притом ритмически-равномерного. Наконец, желая выяснить связь между первым двутактом пролога и f-moll'ной темой, мы указывали одновременно и на мотив нисходящей чистой кварты, и на мотив затактовой секунды, и на ритмически равномерный нисходящий тетраорд.

Как правило, можно указать, что, чем меньше звуков содержат сравниваемые обороты, тем относительно больше общих формальных признаков требуется для обоснованного утверждения о наличии между ними реальной связи. Например, при установлении связи мотивов, состоящих из двух звуков или двух аккордов, необходимо сравнить их метрику, ритмику, интервалику. Если же сравниваются мелодические обороты, содержащие большое количество звуков, то обычно одной только сходности ритма (особенно при наличии в произведении разнообразных ритмических фигур) уже достаточно для констатации их формального и смыслового родства.

Само собой разумеется, что различный или противоположный выразительный характер двух тем еще не указывает на отсутствие между ними связи; поэтому всецело полагаться при отыскании связи на одно только непосредственное восприятие невозможно. В то же время, найдя связь между двумя различными по характеру темами, следует тут же выяснить формальные признаки, определяющие это различие. В случае если тема подвергается сложной трансформации, необходимо проследить отдельные этапы этой трансформации.

4. Выводы об особенностях гармонического языка Шопена

В процессе анализа фантазии мы указали на ряд ладогармонических особенностей, характерных для зрелого романтизма вообще: переменный лад, цепи терцовых сопоставлений, почти полностью проведенная цепь циклических отклонений, содержащаяся в скрытом виде в расширенной каденции собственно побочной партии, красочная роль хроматики («просветление» в только что упомянутой каденции), особая функциональная двузначность отдельных аккордов (начало разработки), особое противопоставление хроматики и «чистой» диатоники и т. п. Можно было бы легко показать, например, что многие гармонические последовательности фантазии (например, секвенция «центрального» восьмитакта экспозиции, каденция побочной партии и др.) предвосхищают новаторские гармонические приемы Вагнера. Точно так же можно указать и на предвосхищение более поздних — чисто импрессионистических приемов (конец фантазии, часть, предшествующая H-dur'ному эпизоду). Однако сейчас нас интересует то, что характеризует гармонический язык Шопена в отличие от Вагнера, Листа и других.

С этой точки зрения характерные новые и смелые гармонические приемы Шопена можно схематически разделить на две большие группы.

К одной из них мы относим прежде всего те приемы, которые связаны с использованием чисто фортепианных эффектов: особое распо-

ложение аккордов по натуральному звукоряду, особое использование регистров (например, «пустота» в среднем регистре в конце фантазии). Сюда же может быть отнесено колористическое использование органного пункта или соединение на одной педали двух простых функций, например тоники и доминанты (*Verseuse*). К этой же группе мы относим все хотя бы и очень смелые и красочные гармонические приемы, которые не связаны с альтерированными созвучиями, с обострением тяготений, с усложнением и расширением тональных и модуляционных связей. Мы имеем здесь в виду, наряду с обычным сопоставлением мажора и одноименного минора (см., например, фантазию, такты 180—187), даже, например, такой прием, как ряд параллельных полных доминантсептаккордов с неизбежно возникающими параллельными квинтами (пример из Мазурки оп. 30 № 4):



Действительно, несмотря на всю новизну звучания (и несмотря на то, что при объяснении последовательности приходится ссылаться на энгармоническое равенство доминантсептаккорда увеличенному квинтсекстаккорду), здесь дана последовательность обычных созвучий, взятых в порядке нисходящей хроматической гаммы, подобно тому как это могло бы иметь место, например, по отношению к параллельным секстаккордам. Красочное воздействие этой последовательности не связано, таким образом, непосредственно с обогачением тональных функций, обострением тяготений и т. п.

Эта большая группа приемов (которая, как видим, включает в себя ряд весьма различных оборотов) характеризуется тем, что имеет у Шопена обычно чисто колористическое и притом в основном статическое значение. Подобные приемы почти не появляются у Шопена в моменты интенсивного развития. В фантазии мы их наблюдали сравнительно немного.

К другой группе мы относим приемы, связанные с альтерационным усилением ладовых тяготений, с обогащением функций и основанными на этом обогащении внезапными энгармоническими модуляциями и т. п. Эти приемы мы наблюдали в фантазии неоднократно. Их колористическое значение также несомненно, однако оно еще не связано у Шопена со статикой, с разложением функций и замедлением развития; наоборот, эти приемы обычно появляются в моменты очень интенсивного развития и большого напряжения, в кульминационных точках.

Приведенное схематическое деление, разумеется, очень условно, однако по отношению к творчеству Шопена оно нам кажется все же оправданным. Это вытекает из следующих соображений.

Как известно, гармонический стиль зрелого и позднего романтизма — «альтерационный стиль Тристана» (Курт) возник из стремления к усилению воздействия гармонии путем обогащения и обострения гармонических тяготений, а не их «разложения». С этим же связано и постепенное придание гармонии ведущей роли среди элементов музыкального целого.

Однако соответствующие гармонические приемы привели в конечном счете к противоположным (в смысле роли гармонических функций) результатам: остротяготеющие сложные альтерированные созвучия приобрели настолько сильное воздействие, что получили самодовлеющее значение, независимое от направления их тяготения, которое к тому же перестало быть вполне определенным из-за неизбежно возникающей функциональной многозначности аккордов. К этим же результатам привело, как известно, и расширение и обогащение тональности. С другой стороны, классическая функциональная система была основана на определенных закономерных связях гармонии с другими элементами целого, особенно метроритмом. Постепенное выделение гармонии из этой связи также не могло не привести к разрушению функциональной логики классического стиля.

В результате длительного исторического процесса отдельные гармонические комплексы и их сопоставления приобрели в позднейших стилях значение чистой краски, утратив прежнюю функциональную связь между собой. При этом, правда, возникли некоторые новые типичные ладогармонические закономерности (например, новые лады), однако эти закономерности оказались по существу проще и беднее функциональной мажоро-минорной системы и к тому же использовались композиторами более схематично. Таким образом, в конечном счете получилось снова известное упрощение гармонического языка. Действительно, нельзя отрицать, что гармония импрессионистов в очень многих отношениях проще вагнеровской.

В свете изложенных соображений становится ясным, что некоторые колористические, но в то же время «функционально простые» (то есть не связанные с расширением тональности, обострением тяготений и т. п.) гармонические приемы Шопена могут предвосхищать отдельные характерные приемы импрессионизма как бы «через голову» сложных гармоний неоромантиков. В самом деле, приведенная в примере 49 цепь параллельных доминантсептаккордов появляется в инструментальной музыке после Шопена в столь же чистом виде и приблизительно таком же значении (то есть, например, не в быстрых пассажах мелкими нотами) только у Грига, Дебюсси и Равеля. Почти то же самое можно сказать об особом наложении тоники и доминанты в *Ver-seuse*. В одном из сравнительно ранних произведений Шопена (баллада *g-moll*) можно найти так называемую «гамму Римского-Корсако-

ва»¹, или гамму «устоев дважды-цепного лада» (тон — полутон, тон — полутон и т. д.), проведенную на протяжении трех октав:



Ясно, однако, что эта гамма является здесь простой «раскраской» обыкновенного доминантсептаккорда и что ни о каких новых ладовых закономерностях здесь еще не может быть речи.

Переменный лад, основанный на колебании тонального центра между мажором и параллельным минором, также характерен для многих произведений импрессионистов и мог бы рассматриваться как предвосхищение их приемов. Однако, как мы показали, в фантазии Шопена имеет место не столько колебание, сколько более устремленное движение от минора к мажору, связанное с движением «вверх» по терцовому кругу.

Выяснив смысл деления характерных гармонических приемов Шопена на две группы (группу «простых» приемов, иногда предвосхищающих отдельные приемы импрессионизма «через голову» Листа и Вагнера, и группу, идущую в направлении «альтерационного стиля Тристана»), мы переходим к рассмотрению роли второй группы приемов, поскольку именно она более характерна для крупных произведений Шопена, в частности фантазии.

Говоря о второй половине собственно побочной партии (гл. III, § 3), мы отмечали, что в ее расширенной каденции содержится цепь циклических отклонений по малым терциям (Es — C — A — fis (ges) — Es). Далее, мы указали, что на протяжении этих немногих тактов, идущих к тому же в очень быстром темпе, гармонический элемент «подчиняет» себе другие элементы, как бы «поглощая» их. Здесь очень характерно, что эта последовательность вкрапливается Шопеном в заключительную каденцию периода, общий функциональный смысл которой остается (как и функциональная структура и значение всего периода) совершенно ясным. Красочный сдвиг и преобладающая роль гармонического элемента выступают в кульминационный момент развития и, как легко показать, имеют динамическое значение.

В самом деле, внезапный поворот к *c-moll*, более редкие смены гармонии и сведение мелодической линии к многократному повторе-

¹ Первое применение этой гаммы не принадлежит, однако, Римскому-Корсакову.

нию одного звука в прежнем активном метроритме ()

создают в этот кульминационный момент сдерживающую напор «плотину», через которую затем «прорываются» заключительные аккорды Es-dur'ной каденции. Динамическое значение этого сравнительно короткого «сдвига» настолько велико, что, несмотря на то, что непосредственно перед ним Es-dur господствовал на протяжении ряда построений, после него оказывается возможным и необходимым «укреплять» достигнутый Es-dur на протяжении шестнадцатитактной заключительной партии, равномерное движение которой продолжается как бы по инерции после «взрывчатой» каденции, содержащей отклонения в далекие тональности. Таким образом, здесь красочные отклонения внутри расширенной каденции и особое подчеркивание роли гармонии в этот момент (с подчинением ей других элементов) только усиливают функционально-динамическое значение этой каденции, а не противоречат ему.

Совершенно другое положение имеет место в настоящих циклических модуляциях Вагнера и Листа, которые даются обычно в ином контексте. Они не вкрапливаются в небольшую каденцию, имеют самостоятельное значение и действительно связаны с усилением колористического элемента за счет функционально-динамического. Внешним их отличием является, помимо обычного затрагивания тоники в каждом звене, большая протяженность всего цикла и некоторая замедленность общего развития; они обычно не бывают стремительными и не концентрируются на очень небольших отрезках. Эти отличия имеют не только количественное значение. Дело здесь в том, что лишь при известной степени замедления общего (особенно метроритмического) развития оказывается возможным выделить отдельные гармонии и их последовательности из общей связи элементов и придать им самодовлеющее значение. В крупных же произведениях Шопена нельзя наблюдать такого выделения на сколько-нибудь значительных по величине отрезках.

Если мы рассмотрим другое гармонически насыщенное построение фантазии — центральный восьмитакт экспозиции, то сразу же заметим, что особая роль этого восьмитакта определяется отнюдь не только этой гармонической насыщенностью. Здесь (такты 101—108), с одной стороны, дается вычленение и самостоятельное развитие второго элемента непосредственно предшествовавшего тематического образования, с другой же стороны, появляется новое маршеобразное сопровождение. Эти моменты вместе с гармонической напряженностью и готовят, как мы показали, последующий скачок к собственно побочной партии. При этом модулирующая секвенция восьмитакта построена таким образом, что первые три аккорда каждого ее звена предвосхищают в основных чертах ту гармоническую последовательность, которая в восьмикратном увеличении дана во вступительном построении внутри разработочной части (ср. приводимые схемы):

51 Схема VIII

The image shows a musical diagram labeled '51 Схема VIII'. It consists of two staves of music. The top staff has a treble clef and contains three chords: a B-flat major triad (Bb, D, F), a B-flat major triad with a natural D (Bb, D, F), and a B-flat major triad with a natural D and a natural F (Bb, D, F). The bottom staff has a bass clef and contains three chords: a B-flat major triad with a natural D (Bb, D, F), a B-flat major triad with a natural D and a natural F (Bb, D, F), and a B-flat major triad with a natural D and a natural F (Bb, D, F). Vertical dotted lines connect the notes between the two staves, indicating their alignment.

В этом последнем построении мы подробно рассмотрели первую гармонию, занимающую четыре такта, и установили, что она дана в общем контексте, неизбежно придающем ей функциональную двузначность, а вместе с тем известную самостоятельную роль. Однако эта гармония все же совпадает здесь с появлением значительного мотива «вычлененной секунды» и представляет опять-таки лишь один из моментов внутри расширенной каденции, что становится особенно ясным в аналогичном месте коды.

Выводом из сделанных наблюдений должно явиться положение, что гармонические приемы «второй группы», если и приводят в данном произведении к относительно самостоятельной роли гармонических комплексов на коротких отрезках, то все же еще не приводят к ослаблению функциональных связей и сохраняют наряду с колористическим также и функционально-динамическое значение. Чисто же колористическое значение, связанное с моментами статики, могут приобретать только приемы другой группы. Это положение нам кажется в общем характерным для гармонии Шопена в целом.

Полученные выводы легко поставить в связь с выводами предыдущих параграфов: подобно тому как предвосхищение Шопеном листовских принципов тематического развития (сложная вариационная трансформация тем) не приводит у Шопена к замедлению развития и общей статике, предвосхищение Шопеном сложных гармонических приемов Вагнера в общем также не приводит к гармонической статике, к обособлению гармонии и к ослаблению функциональных связей. В этом мы видим некоторые специфические особенности шопеновского музыкального языка, ясно выраженные в разобранным произведении. Эти особенности в свою очередь связаны с некоторыми более общими свойствами стиля. Так, например, шопеновские гармонии в несравненно более редких случаях могут приобрести программно-образительное значение, чем это имеет место у Листа, Вагнера и даже Шуберта.

В заключение мы еще раз коснемся вопроса о месте Шопена среди других романтиков. Некоторые композиторы XIX века (например, Мендельсон), пытались так или иначе сочетать принципы классицизма и романтизма. Однако они достигали объединения и примирения этих во

многим портивоположных стилей и поднимались до создания на этой основе своего особого стиля, лишая классические приемы значительной доли их динамичности и силы и одновременно отказываясь от наиболее ярких и смелых достижений романтизма. Стиль Шопена никогда не рассматривался и не может рассматриваться как результат какого-либо компромисса между принципами классиков и романтиков. Шопен — ярчайший романтик и смелый новатор как в области отдельных элементов музыкального языка (гармония), так и в области принципов формы в целом. Но он — единственный романтик, сумевший и в мелких и в крупных произведениях сочетать наиболее яркие проявления романтического стиля с той динамичностью и интенсивностью развития музыкальной мысли и с тем единством, логикой и органичностью музыкальной формы, которые отличают лучшие произведения Бетховена. Установлению этого факта была посвящена значительная часть настоящей работы, а его объяснение пришлось бы, быть может, искать, помимо исключительной гениальности Шопена, в его более цельном мирозерцании по сравнению с мировоззрением других композиторов-романтиков.

Связанный с этим интересный и сложный вопрос о социальных корнях творчества Шопена, могущий в свою очередь привести к постановке более широкого круга проблем, должен получить свое освещение в специальных исторических исследованиях.

*О МЕЛОДИКЕ
ШОПЕНА*

*(к вопросу о синтетическом типе
мелодии)*

Шопен — один из гениальнейших мелодистов, каких знала история. Он создал, в сущности, новый тип мелодии. Тип этот коренится в польской народной музыке, в ее основных национальных свойствах и служит развитию реалистической польской музыкальной культуры. Вместе с тем мелодика Шопена приобрела большое значение и для решения некоторых общих задач, выдвигавшихся на различной национальной почве всем передовым европейским музыкальным искусством XIX века.

Известно, что реалистические черты, реалистические устремления были в различной степени присущи также и музыке западных композиторов-романтиков при всей противоречивости их мировоззрения и творчества. Таковы, например, тенденция к программности, к связи музыки со словом, к более тесному сочетанию и взаимопроникновению свойств вокальных и инструментальных жанров, стремление преодолеть некоторые черты отвлеченности, присущие мелодике венских классиков, — приблизить выразительность мелодии к выразительности интонаций живой речи.

Творческие результаты этих тенденций, полнота их осуществления и степень их осознания были в разных случаях весьма неодинаковыми. В частности, и тот новый синтетический тип мелодии, объединяющий свойства различных вокальных и инструментальных жанров, сочетающий речевую выразительность со структурной цельностью, к которому романтики несомненно стремились, также получал самые различные воплощения. Иногда романтики вводили в инструментальные сочинения (симфонии, сонаты) темы чисто песенного склада (Шуберт, Мендельсон), иногда, наоборот, почти всецело подчиняли человеческий голос принципам инструментальной музыки (Вагнер), а в некоторых случаях приближали выразительность мелодии к речевой выразительности за счет непрерывности мелодии, превращая ее в той или иной степени в речитатив (Лист). Органичный и глубокий синтетический тип мелодики

был создан русскими композиторами-классиками, прежде всего Глинкой и Чайковским.

Реалистическое творчество Шопена, во многом близкое по своим принципам творчеству русских классиков, также дает в специфических рамках излюбленных им фортепианных жанров полноценное и своеобразное решение задачи создания нового, синтетического типа мелодии. Как сказано, Шопен исходит при этом из свойств польской народной музыки.

Каковы эти свойства? Прежде всего, это те общие свойства, которые сближают польскую народную музыку с русской, украинской, белорусской. Сюда относится широкая, мягкая, задушевная напевность мелодий, ладовое богатство и своеобразие, большая роль варьирования как метода развития. Далее, это те специфические особенности, которые отличают польскую народную музыкальную культуру от русской. Сюда относится исключительно важная роль танцевального элемента, теснейшая связь песни с танцем. Эта связь определяет ритмическую остроту польской песни, ее сочетающуюся с напевностью подвижность. Кроме того, в отличие от русской народной песни, польская — преимущественно одnogолосна. Наконец, очень важную и самостоятельную роль играет в польской музыке инструментальный элемент, что определяет, в частности, преобладание инструментальных типов варьирования.

На разнообразные претворения в творчестве Шопена свойств польской народной музыки указывалось во многих обстоятельных исследованиях¹. Давно уже ясно, что это претворение отнюдь не ограничивается мазурками, где черты польской народной музыки наиболее непосредственно очевидны. Изучены народные корни многих ритмических и ладовых оборотов шопеновской музыки, ее приемов варьирования, некоторых типичных для нее попевок-интонаций. Все эти наблюдения следует, однако, на наш взгляд, дополнить более общим положением, касающимся одной из самых существенных и характерных черт мелодики Шопена: сколь бы ни была эта мелодика индивидуальна и неповторимо своеобразна, но присущее ей сочетание песенной широты с подвижностью, изменчивостью, даже иногда капризностью, естественно вытекает из основ польской народной музыки, из особых сочетаний напевности и танцевальности, вокальности и инструментальности. Да и самый тот факт, что композитор, музыка которого столь ярко национальна и столь песенно-мелодична, почти всецело ограничивался инструментальным творчеством, также, вероятно, объясняется огромную ролью инструментального элемента и тесной связью инструментального и вокального начал в польской музыке — связью, благодаря которой инструментализм оказывается в максимальной мере пропитанным песенностью (здесь, между прочим, одна из причин необы-

¹ См., например: В. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. Музгиз, 1941.

чайной интонационной выразительности шопеновских пассажей). И если многие свойства мелодики Глинки и Чайковского (в частности, широкая распевность их танцевальных мелодий) представляют собой результат колоссального обобщения свойств разнообразных, контрастных жанрово-стилистических явлений (прежде всего контрастных жанров русской народной музыки), то Шопен применял обобщающую силу своего художественного интеллекта и чутья к явлениям той родной ему музыкальной культуры, в которой многие черты, подлежащие с точки зрения задач реалистического творчества Шопена объединению, синтезированию, уже были сближены. В этом смысле новый синтетический тип мелодики дался Шопену, быть может, легче, чем русским классикам, — без преодоления ряда препятствий и жанрово-стилистических «расстояний», но зато этот тип ограничен у Шопена определенными жанровыми рамками.

Подвижность и изменчивость шопеновской мелодии выражается, в частности, в ее переходах от широкой кантилены к интонационно-выразительным пассажам особого инструментально-вокального (колоратурного) типа. Характерны в этом отношении кульминации многих лирических мелодий Шопена: кульминационный звук достигается широким, мягким и гармонически наполненным скачком на дециму (или дециму через октаву), за которым следует заполнение — часто в форме изящного и выразительного пассажа. Такова, например, кульминация в первом периоде побочной партии сонаты h-moll (см. ниже пример 12), а также в некоторых ноктюрнах:



Подобные переходы вероятно привлекали Шопена и в итальянской оперной мелодике, влияние которой на его творчество известно. Однако Шопен придал этим переходам небывало гибкий и свободный характер, да и самое влияние итальянской мелодики могло иметь место лишь потому, что соответствовало в этом отношении внутренней природе шопеновского творчества.

Интересно, что Шуман в своем Шорп из «Карнавала» воспроизводит, среди других шопеновских приемов также и широкий скачок к кульминации с последующим выразительным нисходящим пассажем:



Однако интервал скачка у Шумана более острый (малая нона), и это одна из деталей, в которых проявляется шумановское понимание творческого облика Шопена, подчеркивающее в первую очередь близкую Шуману глубокую выразительность и взволнованность шопеновской лирики, а не ее элегантность и изящество.

Встречаются внутри шопеновской мелодии и необычайно гибкие переходы от преобладания вокально-речевой выразительности к танцевальности. Так, первые два мотива темы баллады *f-moll* носят напевно-повествовательный и скорбно-речевой характер (синкопические остановки, прерывающие равномерное течение ритма, подчеркнутость и неразрешенность наиболее неустойчивых звуков минора), а в следующей за ними мажорной фразе довольно ярко проявляется элемент танцевальности:



Важно, что все это осуществляется в пределах однородной, не контрастной темы: элемент танцевальности присутствует здесь с самого начала (в сопровождении), а оттенок повествовательности не исчезает и в мажорной фразе. Такого рода переходы являются выражением богатства единого образа, его многогранности; например, в данном случае — сочетания тоски, глубокой скорби с благородным изяществом, с элементом легкости, подвижности. Собственно новый синтетический тип мелодики потому и создается, что он способен передать более богатое образное содержание. Проявляется этот тип не только в разного рода переходах, о которых шла речь, но и в одновременных сочетаниях различных жанровых свойств. В этом смысле можно было бы показать синтетическую природу основных тем всех баллад Шопена, что находится в полном соответствии с характером самого жанра баллады.

Даже, казалось бы, столь простая тема, как тема баллады F-dur, сочетает размеренную напевность, повествовательность с танцевальностью¹. Описываемые особенности мелодики Шопена, разумеется, отнюдь не ограничиваются балладами, а присущи в той или иной мере всему его творчеству. В следующей теме из Баркаролы сочетается танцевальный и взволнованно-речевой характер (синкопы 3–6 тактов):



В ноктюрне с-мoll мелодия приближается к ритмически свободной патетически-выразительной декламации, сдерживаемой строгим сопровождением. В третьем такте ритмический рисунок мелодии приобретает, однако, маршеобразный характер, а это уже заставляет по новому воспринимать и мерное сопровождение, которое первоначально ассоциируется скорее с сопровождением романсным, нежели маршеобразным. В

¹ Тема эта близка по своему жанровому типу теме вариаций из A-dur'ной сонаты Моцарта. Эта близость не случайна: мелодика Шопена во многом воспроизводит на новой основе равновесие инструментального и вокального начал, когда-то достигнутое мелодикой Моцарта. Кроме того, надо иметь в виду, что как раз темы вариаций, предоставляющие возможности разнообразного дальнейшего развития, нередко носят особый жанрово-«нейтральный» или (как в данном случае) своеобразный жанрово-синтетический характер.

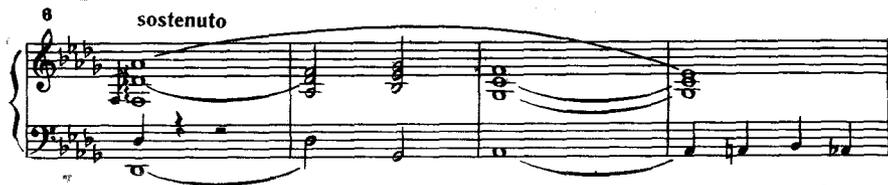
условиях минорного лада и медленного темпа все это создает элемент похоронного марша усиливающий и конкретизирующий выразительность скорбной мелодии:



Вообще следует отметить что ноктюрны Шопена (и в частности, их мелодика) особенно богаты разнообразными и непосредственно очевидными жанровыми связями. В ноктюрнах использованы свойства различных вокальных жанров, в том числе речитатива, иногда выступающего открыто (как в конце ноктюрна *H-dur*, op. 32 № 1), иногда же включающегося как элемент речевой выразительности в мелодию романсного типа. Состояние глубокой внутренней сосредоточенности часто передается в ноктюрнах средствами хорального изложения. Элемент маршеобразности в мелодии ноктюрна мы только что наблюдали. Наконец, и тонко претворенная связь с танцевальностью, с пластическим движением отнюдь не чужда певучим мелодиям ноктюрнов (см. ниже пример 9).

Наиболее существенно для мелодики Шопена, конечно, органическое сочетание структурной цельности, непрерывности с речевой выразительностью — сочетание, сближающее Шопена с классиками русской музыки. Это свойство проявляется в произведениях Шопена самых различных жанров — от прелюдий до сонат. Напомним для примера весьма различные между собой вторые темы сонат *b-moll* и *h-moll*. Одна из этих тем носит более напряженный, лирико-драматический характер. Интенсивное развитие немногозвучного зерна мелодии связано, в частности, с последовательным расширением диапазона. Сочетание в коротком зерне певучести с речевой выразительностью ощущается с большой непосредственностью. А варьирование при повторении зерна относится к тому типу, который как бы утверждает сказанное с большей силой интонационно-речевой убедительности:

Соната op. 35





Не менее очевиден и взволнованно-речевой характер синкопических кульминационных интонаций темы:

Соната оп. 35



Другая тема носит собственно лирический характер. Ее певучее волнистое и извилистое зерно, богатое деталями, сразу охватывает широкий диапазон. Вместе с тем элемент речевой выразительности напоминает здесь даже декламационность листовского типа (см. ниже пример 12).

Теперь о развитии в шопеновской мелодии. Здесь роль вариационного принципа, связанного с народными основами, огромна. Варьированию подвергаются как целые темы-мелодии при их повторениях, так и отдельные мотивы внутри темы. Относясь обычно к инструментально-орнаментальному типу, шопеновское варьирование почти никогда не является только украшением: оно необычайно углубляет интонационную выразительность мелодии и вместе с тем способствует мелодической непрерывности, текучести. Ритмическое развитие мелодии, естественно, направлено у Шопена — в связи с таким варьированием (но отчасти и независимо от него) — от более крупных длительностей к более мелким, иногда завершаясь пассажем. Само по себе движение мелкими длительностями, конечно, не способствует певучести, требующей достаточного количества более долгих, протяжных звуков. Но у Шопена оно часто является взволнованным усилением и обогащением тех интонационных комплексов, которые непосредственно перед этим были представлены более долгими звуками; таким образом, благодаря своей интонационной выразительности и органической связи с предшествующим развитием, шопеновские фигуративные продолжения (и «растворения») мелодии сохраняют певучесть ее начальных фраз, несмотря на подчас довольно быстрое движение мелкими длительностями. В том, что такое движение не переходит в чистую «моторность», а продолжает выразительно петь и говорить, — одно из замечательных качеств мелодики Шопена. На убедительной

передаче этого качества должно быть в большой мере сосредоточено внимание пианиста.

Сейчас покажем на примере, как именно вариационное углубление мелодической выразительности одновременно служит также непрерывности, текучести мелодии, ослаблению ее гомофонной расчлененности. Рассмотрим основную тему *Grande Valse brillante* op. 34 № 1:

Очевидно, что второй восьмитактный период есть варьированное повторение первого. Начальный секундовый шаг мелодии *c-des* интонационно обогащается при этом повторении: он превращается в многозвучный оборот с выразительным хроматическим вспомогательным звуком (*h*) и еще более выразительным задержанием (*es-des*). Это варьирование мотива, вместе с ритмически непрерывным и мелодическим плавным (поступенным) движением в двух предыдущих тактах (седьмом и восьмом), в большой степени затушевывает расчлененность мелодии на два сходных восьмитакта. Именно на границе и вблизи границы этих восьмитактов мелодия наиболее непрерывна и особенно выразительна, так что внимание воспринимающего полностью отвлечено от логической цезуры, обусловленной самим фактом повторения периода.

Отметим, что не только ритмическое варьирование способно ослаблять гомофонную расчлененность мелодии, основанную на ритми-

ческой сходности. Большую роль играет при этом и плавность мелодической линии, ладовые соотношения, вообще логика развития мелодии в целом. В начале ноктюрна Es-dur op. 9 № 2 ясна структура 1+1+2 или $a + {}^1a_1 + a_2 + b$. Однако цезура между вторым и третьим тактовыми мотивами (то есть опять-таки важнейшая цезура, делящая всю мелодическую мысль пополам) значительно ослаблена по сравнению с цезурой между первым и вторым мотивом:



Достигнуто это ослабление как благодаря ладогармоническим соотношениям, так и, особенно, благодаря единой поступенной нисходящей линии, связывающей окончание второго тактового мотива (интонация задержания $b_2 - a_2$) с началом третьего ($g_2 - f_2$) и представляющей собой плавное заполнение широких скачков (секста, октава) второго мотива. Логика мелодической линии, основанная здесь на последовательном расширении консонантных скачков (вплоть до децимы) и на обогащении их заполнения, оказывается до известной степени независимой от метроритмической мотивной структуры квадратного гомофонного построения.

Огромная роль в мелодике Шопена разнообразных видов варьирования (о котором все время шла речь) делает в значительной мере

ограниченной роль секвенцирования. Разумеется, примеров секвентного перемещения мотива в произведениях Шопена много. Но большей частью секвенцирование применяется как специфический прием развития в тонально неустойчивых частях произведений («середины», «связках») и лишь сравнительно редко имеет большое значение при изложении основной мелодической мысли. В наиболее же певучих мелодиях Шопена роль секвентности особенно мала; видоизмененная повторность носит обычную более свободный характер. В этом одно из важных отличий мелодики Шопена, например, от мелодики Чайковского, Рахманинова, где роль секвентности, наоборот, весьма велика. Даже там, где у Шопена возникает приближение к секвенцированию лирических интонаций, внешне напоминающих интонации Чайковского, различие с Чайковским оказывается более существенным, чем сходство. Показательно в этом отношении сравнение следующих тактов из этюда *es-moll* (op. 10 № 6) с близкой им секвенцией 5—6 тактов побочной партии шестой симфонии Чайковского (ср. пример 10 и такты 6, 7, 8 примера 11):

Этюд

10

teneramente, molto cantabile, con expansione

11 *Andante*

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from a Chopin work. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is marked *incalzando*. The second system is marked *rit.* and *mf*. The third system is marked *come prima* and *rit.*. The notation includes various chordal textures and melodic fragments, with some notes beamed together and others held as longer tones.

У Шопена — более мягкий ритм и мягкий фон сопровождения, секвенция не выдерживается в мелодии до конца: второй мотив утрачивает прямолинейность рисунка и дает более мягкое завершение на терцовом, а не основном тоне. Наконец, мелодическая секвенция не поддержана у Шопена, в отличие от Чайковского, секвенцией гармонической. Все это, вместе с совершенно различной ролью сравниваемых моментов в общем мелодическом контексте, определяет существенно иной характер музыки.

Сравнительно небольшая роль секвентности естественно связана с самим характером мелодики Шопена. Ведь секвенция подчеркивает, утверждает на разных высотных уровнях, в разных тональностях один и тот же, внутренне неизменный мотив; а это не соответствует гибкой, текучей изменчивости шопеновской мелодии. Нередко секвентное развитие является важным элементом длительного симфонического нарастания, но сравнительно небольшие масштабы произведений Шопена не оставляют для этого места. Чаще всего встречаются у Шопена секвенции в мелодиях энергичных полонезов и остро ритмизованных мазурок.

Покажем, насколько иногда свободно трактует Шопен видоизмененную повторность даже там, где общие контуры секвентности как будто налицо. Во втором четырехтакте примера 12 из сонаты *h-moll* все крайние звуки (первый, последний, нижний, верхний) сдвинуты на секунду вверх по сравнению с первым четырехтактом. Но этим элемент секвентности и ограничивается. В остальном видоизменение очень свободно и включает в себя такие приемы, как, например, метрическое смещение секстового спада во втором такте, замена последней нисходящей интонации восходящей, а с другой стороны, сохранение на прежней высоте (без секундового смещения) мелодического оборота первой половины третьего такта:



В некоторых же случаях вторая фраза мелодии, несмотря на общее ритмическое соответствие с первой, настолько свободно изменяет ее рисунок, что сходность почти не ощущается и фразы объединяются в цельное построение. Так, первый четырехтакт ноктюрна *E-dur* почти не воспринимается как состоящий из двух ритмически сходных двухтактов:



В тесной связи со всем сказанным находится и то, что, например, при сжатии масштабов мелодических построений, при дроблении, Шопен сравнительно редко отчленяет часть предыдущей фразы. Чаще он дает новые мотивы, не выделенные из предыдущих фраз; таковы, например, одноктактные мотивы 5—6 тактов в только что цитированном ноктюрне (пример 13). При этом второй из одноктактных мотивов здесь не сходен с первым, а свободно видоизменяет его рисунок. Вообще Шопен часто добивается единства мелодического развития не только на основе варьирования в тесном смысле, но и на основе общего интонационного родства мотивов (без ясно выраженного сходства), на основе их принадлежности к одной интонационной сфере. Это относится, в частности, и к случаю сжатия, дробления построений. Так, два двутакта, следующие в примере 12 за двумя четырехтактами, не отчленяют сколько-нибудь явным образом какую-либо часть предыдущих фраз, но возвращаются в той же интонационной сфере: они интенсивно «распевают» основной отрезок диапазона первоначального извилистого спада мелодии, подчеркивают крайние точки этого отрезка (*fis*², *a*¹), развивают некоторые интонации предыдущих фраз.

Такая трактовка сжатия, дробления служит здесь не обострению, а углублению лирической выразительности и опять-таки непрерывной текучести и изменчивости структурно-четкого мелодического целого.

Более подробный анализ мог бы показать, что вторая тема сонаты *h-moll* как по своим жанровым связям, так и по принципам структуры и развития концентрирует многие типичные черты лирических мелодий Шопена. Особенно ясна в этой теме, кроме всего упомянутого, волнистость общих контуров мелодии, мелкая извилистость рисунка внутри отдельных подъемов и спадов, а также необычайная широта мелодического целого. После каденции следует новый этап свободно-вариационного развития той же интонационной сферы (ср. хотя бы вершинные интонации первых волн примеров 12 и 14):



Кратко суммируя некоторые из описанных черт мелодики Шопена, можно сказать, что в основе своей она широко напевна, насыщена глубокой интонационно-речевой выразительностью и наделена гибкой подвижностью благодаря тонко претворенному элементу танцевальности. Элемент этот, органически присущий (хотя бы в скрытой форме) очень

многим шопеновским темам (отнюдь не только в танцевальных жанрах), способствует структурной четкости мелодии. А связанная с танцевальностью точная ритмическая повторность затушевывается в певучих мелодиях путем свободного варьирования.

Одно из существеннейших качеств мелодики Шопена — это почти полное отсутствие в развитии «само собой разумеющихся» моментов. Развитие логично и естественно, но чуждо всякой механистичности. Мелодия не только пленительна, ярка, оригинальна на всем своем протяжении (и в начальных оборотах, и в продолжении, и в заключении), но и интересна, иногда даже «интригующе» занимательна. И при всем этом она легко воспринимается, не содержит чего-либо нарочитого, сочетает тонкость и глубину с большой доступностью. Общие принципы и основные свойства мелодики Шопена представляют поэтому огромную ценность. Именно на них, а не на отдельных характерных для композитора интонациях, ритмических формулах, ладовых оборотах мы и сосредоточили здесь внимание.

*НЕКОТОРЫЕ
ЧЕРТЫ КОМПОЗИЦИИ
В СВОБОДНЫХ ФОРМАХ
ШОПЕНА*

К известным словам Римского-Корсакова об удивительном сочетании у Шопена мелодического и гармонического дара хочется добавить, что столь же удивительны и другие стороны шопеновского гения — неистощимая ритмическая изобретательность, свобода, непринужденность и вместе с тем глубокая внутренняя логика в сопоставлении и развитии музыкальных мыслей, стройность и пропорциональность архитектоники.

Совершенство форм Шопена ярко выражено и в его миниатюрах, и в более крупных сочинениях. Первое признано давно, второе — сравнительно недавно. Естественно, что изучение композиции значительных по объему произведений Шопена представляет живой интерес. Особенно важно исследование тех сочинений, в которых Шопен создает новые композиционные формы, а не только расширяет и оригинально трактует прежние, ранее сложившиеся. Эти новые формы обычно и называют свободными.

Под последними мы, таким образом, будем понимать более или менее крупные — сопоставимые по масштабу с сонатным *allegro* — одночастные произведения, не укладывающиеся ни в одну из типичных для музыки XVIII и начала XIX века композиционных схем.

Некоторые свободные формы основаны на видоизменении, модификации формы сонатного *allegro*. Другие — и это встречается особенно часто — сочетают черты нескольких традиционных форм (подобные формы называют также смешанными). Наконец, в отдельных случаях свободная форма не является ни видоизменением, ни сочетанием обычных типов формы и ее композиционный план совершенно оригинален даже в самых общих своих очертаниях (такие формы можно назвать собственно свободными).

Из зрелых произведений Шопена к свободным формам могут быть отнесены его баллады, фантазия *f-moll*, полонез-фантазия, второе,

третье и четвертое скерцо, баркарола, концертное *allegro*. Мелкие пьесы, например, мазурки, прелюдии — какой бы индивидуальной, нетрадиционной, новаторской (и в этом смысле свободной) ни была форма многих из них — не рассматриваются в настоящей статье.

В задачи статьи не входит также детальный анализ каждого из перечисленных выше одиннадцати сочинений. Речь будет идти преимущественно о принципах композиции в свободных формах Шопена, а также о некоторых особенностях строения отдельных пьес. В связи с этим придется, разумеется, так или иначе осветить характер основных образных соотношений и развития в ряде произведений, а некоторые примеры, представляющиеся особенно показательными, рассмотреть сравнительно подробно. Для такого более подробного разбора выбраны полонез-фантазия, третья баллада и фантазия *f-moll*. Перед тем как перейти к рассмотрению произведений Шопена, необходимо, однако, высказать ряд общих соображений, касающихся теории свободных форм.

Причины, вызвавшие, начиная со второй четверти XIX века, широкое распространение свободных форм, многообразны. Здесь сыграло значительную роль стремление сделать музыкальную форму более гибкой, способной более полно соответствовать индивидуальному содержанию (очень часто — программному содержанию) каждого произведения; проявилась тенденция к синтезу различных родов искусства, различных форм и жанров, например, к взаимопроникновению в музыкальном произведении лирического, драматического и эпического начал или к сближению методов развития, характерных для народного творчества (вариационность), с наиболее развитой формой профессиональной музыки (сонатная форма).

Менее известно, что весьма существенное значение имело также сочетание двух противоположных общих стилевых тенденций ряда композиторов XIX века. Одна из них — тенденция к большей, чем у предшествующих композиторов, конкретности и полноте отображения отдельных жизненных явлений. Отсюда особая характерность, взаимная контрастность и вместе с тем самостоятельность различных музыкальных образов. Как следствие нередко возникает и большая самостоятельность разделов музыкальной формы — развернутых и законченных. Другая тенденция, противостоящая первой, — стремление к единству концепции, к усилению связей между частями целого, к текучести и непрерывности развития, к затуханию и стиранию граней между разделами формы. Проявления этих тенденций очень многообразны. В результате действия первой тенденции, например, разделы сонатного *allegro* порой приобретают такую самостоятельность, что могут быть уподоблены частям циклической формы. Вторая же тенденция ведет к аналогичному результату как бы с другой стороны: циклическая форма сжимается в одночастную.

И, наконец, значительную роль в возникновении свободных форм сыграло само содержание некоторых контрастных образных соотношений — типичных романтических антитез: мрачная действительность и светлая мечта, идеал; реальное и сказочное, фантастическое, реальное и иллюзорное; реальное и «потустороннее»; настоящее и полупоэтическое историческое прошлое; «земное», «греховное» и «небесное», «безгрешное»; исполненная страстей и тревожений людская жизнь и прекрасная, спокойная природа. Контрасты такого типа не были свойственны музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена, во всяком случае их инструментальному творчеству. Например, тема «Человек и природа» рещалась венскими классиками отнюдь не в плане резкого противопоставления, антитезы (вспомним пасторальную симфонию Бетховена, финал его «Авроры»). Контрастирующие образы в сонатах и симфониях венских классиков (даже образы различных частей цикла) находились как бы в одной плоскости. Перечисленные же романтические контрасты-антитезы нередко трактуются как лежащие в различных плоскостях, как различные «миры». Естественно, что соотношение разделов формы, воплощающих такие антитезы, существенно отличается от классического соотношения главной и побочной партий сонатного *allegro* или первой и средней частей в трехчастной форме.

Сказанное, конечно, не означает, что перечисленные романтические антитезы получают свое выражение только в свободных формах или что в этих формах всегда воплощаются именно такие антитезы. Но воплощение этих антитез в одночастном произведении все же так или иначе тяготеет к новому типу формы, и поэтому подобные антитезы безусловно способствовали кристаллизации свободных форм.

Весьма важно, что некоторые из названных причин привели к возникновению очень своеобразного типа формы, который, в сущности, только в силу его малой изученности именуется «свободной» формой и лишь с точки зрения генетической связи с композиционными структурами венских классиков может быть отнесен к формам «смешанным»; в действительности же это самостоятельный и достаточно определенный тип формы. За отсутствием вполне подходящего термина мы будем пока называть этот тип новой одночастной формой. Его можно было бы также назвать поэмой или — принимая во внимание большую роль сочетания эпических, лирических и драматических элементов — балладной формой, имея, конечно, в виду, с одной стороны, что в подобной форме пишутся не только поэмы и баллады и, с другой стороны, что не все поэмы и баллады пишутся именно в такой форме.

Тип этот вытекает из соответственных свойств стиля. Здесь важно, что взаимодействие тенденции к самостоятельности, замкнутости, ограниченности разделов формы и тенденции к непрерывности развития, стиранию граней осуществляется во многих произведениях так, что в начале произведения действует преимущественно первая тенденция, а в конце — преимущественно вторая. Аналогично этому сочетание эпи-

ческих, лирических и драматических элементов тоже дается обычно таким образом, что в начале произведения преобладает элемент эпический (или лирико-эпический), а в конце — драматический (или лирико-драматический), и это, естественно, ведет к большей непрерывности «действия» во второй половине произведения. Наконец, развитие типичной романтической образной антитезы, развернуто экспонированной в начале произведения, очень часто заключается в активной и быстрой трансформации контрастирующих образов, при которой они в конце произведения как бы переводятся в одну плоскость, что влечет за собой либо их слияние, синтезирование, либо, наоборот, катастрофическое столкновение, либо, наконец, сначала трагическую коллизию, а затем просветление, умиротворение. Ясно, что все это тоже связано с ускорением развития и возрастанием его непрерывности к концу произведения.

В итоге под влиянием всех названных причин (действующих как по отдельности, так и совместно) откристаллизовался новый тип формы, который (независимо от того, как переплетаются в каждом конкретном случае черты прежних форм) характеризуется развернутым изложением относительно законченных разделов в начале произведения и последующей драматизацией развития, связанной с его ускорением и большей непрерывностью, а также с той или иной трансформацией основных контрастирующих образов и их соотношения в конце произведения. Этот новый тип формы ясно выражен в таких различных по характеру фортепианных произведениях, как, например, полонез-фантазия, баркарола, третья и четвертая баллады Шопена, «Funerailles», тарантелла (из цикла «Венеция и Неаполь»), «Испанская рапсодия» Листа, «Исламей» Балакирева.

Поскольку описываемая форма предполагает сопоставление по крайней мере двух образов и изменение соотношения этих образов в конце произведения, она так или иначе претворяет сонатный принцип. Но при этом акцентируются и развиваются лишь некоторые стороны сонатной формы. Так, в экспозиции сонатного *allegro* одинаково важны и контраст тем, и единая линия развития. И это не только в *allegri* Моцарта и Бетховена, но и в первых частях *b-moll'*ной и *h-moll'*ной сонат Шопена. В новой же одночастной форме в экспозиции на первом плане именно контраст. Связующая партия, если она есть, представляет собой преимущественно «формулу перехода», нередко композиционный прием «перевода» действия в другую плоскость, но не одно из средств создания единой линии непрерывного развития. Интонационное родство тем также дает в этих случаях преимущественно формальное единство, скрепляет контрастирующие разделы, предохраняет целое от распада, то есть опять-таки не столько способствует единству развития, сколько служит необходимым прогновесом резкому контрасту. И, наконец, самая развернутость и за-

конченность контрастирующих разделов не характерна для типичной сонатной экспозиции, в особенности для устремленной вперед главной партии.

Меняются и пропорции формы. Благодаря ускорению развития к концу резко сжимаются разработка (если она вообще имеется) и динамизированная (трансформированная) реприза, нередко сливающаяся с кодой в одну финальную часть. В итоге развернутая побочная партия экспозиции нередко оказывается по своему местоположению как бы средней частью произведения и форма целого приближается к трехчастной с синтетической репризой. Если же побочная партия экспозиции идет при этом в более медленном темпе, чем главная, то она в некоторой степени берет на себя роль лирической части сонатного цикла. Таким образом возникает сочетание сонатности, трехчастности и цикличности. К этому обычно присоединяется и вариационность в каких-либо ее аспектах (вариационное развитие внутри больших разделов, вариационные преобразования тем при их репризных повторениях, а также родство вариационного типа между контрастирующими темами, когда одна тема оказывается свободной вариационной трансформацией другой). И, наконец, в случае неоднократных возвращений темы или наличия какого-либо систематически возвращающегося относительно второстепенного построения, скрепляющего целое (связки, дополнения и т. п.), в форму может проникнуть и элемент рондообразности или свободной рефренности.

Заметим еще, что в подобных формах вообще большое значение нередко приобретает скрепляющий, цементирующий элемент какой-либо симметрии. Иногда одним из проявлений симметрии служит зеркальная реприза. Она может способствовать и большей законченности целого, и большей непрерывности развития в конце произведения (действительно, периодическая повторность $abab$ яснее членит форму, чем повторность симметричная $abba$: достаточно сравнить перекрестную и опоясывающую рифму в четверостишии). Изменение порядка следования тем служит также одним из важных средств общей трансформации репризы, изменения соотношения основных образов. Если в классической сонатной форме главным средством изменения первоначального соотношения тем было их тональное сближение в репризе, то в новой одночастной форме это средство стало лишь одним из возможных, ибо во многом изменился самый смысл репризы, как и смысл всей формы по сравнению с прежним сонатным *allegro*.

В разных произведениях, написанных в этой новой форме, могут быть в очень различной степени представлены формальные черты традиционного сонатного *allegro* и других композиционных структур. В одном случае в основе формы (с точки зрения ее генезиса) лежит, например, трехчастность, в которую привносится элемент сонатности, в другом — сонатность, в которую проникают черты вариационности или цикличности и т. д. Все это при разборе формы необходимо учитывать. Однако еще важнее видеть тот вполне определенный качест-

венно новый результат, то есть тот связанный с новым содержанием, с новыми свойствами стиля новый тип формы, ради которого производится и которому подчиняется сочетание, смешение черт прежних форм. К описанному здесь типу отнюдь не сводится все богатство свободных форм (и, в частности, свободных форм Шопена), но он занимает среди них достаточно видное место.

Тип этот близок и некоторым литературно-поэтическим произведениям. Вспомним балладу Шиллера «Граф Габсбургский». Ее первый раздел — широко развернутая картина пиршества по случаю избрания Рудольфа Габсбургского германским императором. Слова императора, что он хотел бы послушать пение, появление певца играют роль небольшой связки, переводящей развитие в другую плоскость. Эта другая плоскость — второй большой раздел баллады, то есть самый рассказ старого певца о событиях далекого прошлого (встреча некоего молодого рыцаря с молодым священником и благородный поступок рыцаря). События эти, по существу, не имеют никакого отношения к происходящему празднеству. Формально, однако, рассказ все же связан с празднеством, ибо он звучит во время празднества и является его частью. Таким образом формально (композиционно-сюжетно) иная плоскость, другой мир, контрастирующий с картиной пиршества, выделяется из первоначальной плоскости в качестве некоего частного момента, но затем как бы начинает жить самостоятельной жизнью, концентрируя на себе внимание. После окончания рассказа следует небольшая реприза картины пира. Здесь происходит мгновенная трансформация образов и слияние двух плоскостей: по реакции императора все присутствующие догадываются, что молодой рыцарь, благородство которого воспел рассказчик, — сам император, а священник — певец-рассказчик.

Родство композиции этой баллады и описанной выше новой одночастной формы несомненно. Первоначальную картину пира можно сравнить с главной партией сонатной формы, с первой частью трехчастной формы или с первой частью цикла. Самый рассказ — с побочной партией, со средней частью трехчастной формы, с лирической частью цикла. Сжатую репризу можно уподобить репризе сонаты без разработки, где «главная» и «побочная» партии трансформируются и сливаются (например, контрапунктически соединяются), либо динамизированной и синтетической репризе-коде трехчастной формы, либо, наконец, синтетическому финалу небольшого цикла. Во всяком случае, эпическая развернутость начальных разделов и сжатая драматическая трансформация образов в конце очевидны. Подобная трансформация — слияние образов — есть и в некоторых других балладах, например в «Свитезьянке» Мицкевича, где в конце обнаруживается слияние двух женских образов — реального и фантастического¹.

¹ Для большей наглядности мы назвали здесь баллады, развязки которых основаны на особом мотиве узнавания. Но значение общего принципа структуры и раз-

Легко, следовательно, убедиться, что новый тип музыкальной формы, несомненно, имеет свои литературные аналогии и, вероятно, даже возник в какой-то степени под влиянием литературных, в частности балладных, сюжетов и композиционных приемов.

Основные положения теории свободных форм очерчены здесь по необходимости сжато и схематично¹. Реальное значение этих положений, в частности различная широта сферы действия каждого из них, выясняется лишь путем анализа многочисленных конкретных примеров, в данном случае примеров из произведений Шопена, причем, естественно, обнаруживаются также индивидуальные черты в претворении описанных общих закономерностей.

У Шопена свободные формы не нашли своего воплощения в таких крупных по масштабу произведениях, как, например, симфонические поэмы Листа, его концерты, соната h-moll. Не выражены в свободных формах Шопена столь прямолинейно, резко и обнаженно типичные общеромантические антитезы и идейные концепции: мир образов шопеновских произведений очень богат, концепции гибки и разнообразны. И, наконец, общая композиция произведений Шопена более индивидуальна: его формы меньше похожи друг на друга, дальше от какой бы то ни было схемы (хотя бы и новой схемы); им труднее подражать. Не удивительно поэтому, что не шопеновские, а листовские крупные одночастные формы послужили толчком и образцом для создания многих аналогичных произведений последующими западноевропейскими и русскими композиторами (вспомним фортепианный концерт Римского-Корсакова и его известное высказывание о форме этого концерта в «Летописи моей музыкальной жизни», а также второй фортепианный концерт Глазунова, первый фортепианный концерт Прокофьева). Заслуги Листа здесь огромны и несомненны. Но его все же нельзя считать создателем романтических свободных форм. Один ярчайший пример — фантазия «Скиталец» — есть уже в творчестве Шуберта, а ряд упомянутых пьес Шопена представляет собой своеобразные «симфонические поэмы для фортепиано», во многом предвосхитившие листовские принципы, оказавшие на Листа непосредственное влияние, а по своей художественной ценности превосходящие поэмы Листа.

вития, о котором идет речь, много шире. Так, описанную поэмно-балладную форму (с типичными для этой формы чертами «сонатности») легко обнаружить, например, в «Медном всаднике» Пушкина — произведении чрезвычайно музыкальном не только по звучанию стиха, но и по всему строению и развитию. Достаточно напомнить, что образ Петра Первого предстает в широко развернутом вступлении как образ реальной исторической личности, затем как образ «Медного всадника» («кумир на бронзовом коне»), а в конце поэмы эти образы необычайно динамизируются и сливаются: Евгений обращается к памятнику, как реальной личности Петра, и воспринимает его реакцию (не менее значительна трансформация и образа Евгения).

¹ Более развернуто теория свободных форм изложена автором этих строк в ряде лекций и докладов, например, в застенографированном докладе, сделанном в Научно-исследовательском институте театра и музыки (Ленинград, декабрь 1939 г.).

Начнем разбор свободных форм Шопена с полонеза-фантазии ор. 61. Это сочинение с не меньшим основанием можно было бы назвать полонезом-балладой: ритм полонеза сочетается в нем с балладным повествовательно-речевым характером главной темы, со всеми типичными чертами описанной новой формы и — шире — с общей балладной художественной концепцией, приобретающей, благодаря связи с жанром полонеза, особенно ясно выраженный польский национальный характер.

С точки зрения обычной композиции полонеза здесь — сложная трехчастная форма, причем, если уже в *fis-moll'*ном и *As-dur'*ном (ор. 53) полонезах в конце звучат фразы-реминисценции из среднего эпизода¹, то здесь подобная реминисценция чрезвычайно расширена, приобретает совершенно иное качество — вносит сонатность — и имеет основополагающее значение для концепции произведения в целом.

В соответствии с общими свойствами позднего творчества Шопена основные контрасты не подчеркнуты резко, смягчены, но все же *H-dur'*ный средний эпизод (он же — побочная партия сонатной формы) представляет другую плоскость развития: тихие аккорды (*poco più lento*), а затем ритмически равномерное движение баса широкими волнами по звукам пентатоники, на фоне которого появляется мелодия, одновременно просветленно-торжественная и углубленно-созерцательная, — все это в какой-то степени воплощает (с присущими Шопену индивидуальными оттенками) общеромантическую сферу более спокойного, отрешенного, противопоставляемую сфере более взволнованных, земных образов, пусть окрашенных в полубогородные тона и данных сквозь призму балладного повествования. В конце же произведения эти две сферы трансформируются и сливаются.

¹ См. пример 34 из полонеза *fis-moll* на стр. 106 в работе о фантазии *f-moll* Шопена, а также следующий пример из полонеза *As-dur*:



Рассмотрим композицию более подробно. В типично балладном вступлении с характерными «переборами струн» — вступлении, легко ассоциирующемся с образом сказителя и напоминающем аналогичный момент фантазии *f-moll* (после медленного пролога), не только постепенно кристаллизуется главная тема, но и сжато предвосхищается основное малотерцовое соотношение тонального плана произведения: первая же гармоническая последовательность *as-Ces* (H) указывает на главную тональность (в минорном ее варианте) и тональность среднего эпизода; в следующем такте (а затем в восьмом такте) появляется и более красочное сопоставление двух мажорных трезвучий на расстоянии малой терции.

Первая часть сложной трехчастной формы (она же — главная партия сонатной или новой «балладной» формы) представляет собой чрезвычайно развернутую простую трехчастную форму (ее первый период занимает 43 такта, не считая двух вступительных, предшествующих теме). «Ложная реприза» начинается в *Es-dur*, а «истинная» (*agitato*) — в *as-moll*. Динамизация и сжатие этой репризы (она занимает всего восемь тактов) предвосхищает здесь принцип композиции всего произведения в целом.

Далее следует довольно развитая связующая партия, начинающаяся новой лирической темой (*B-dur*). Подобная связующая партия более характерна для сонатной формы, нежели для сложной трехчастной. Средний эпизод (он же — побочная партия) написан в двухчастной форме с небольшим дополнением, играющим также роль сжатой репризы. Вторая часть этого эпизода содержит опять-таки новую (*gis-moll*'ную) лирическую тему, ритмически весьма родственную *B-dur*'ной теме связующей партии:



Основная же тема *H-dur*'ного эпизода интонационно родственна первой (главной) теме: обе темы начинаются опеванием квинтового тона аккорда — отходом от него на секунду вверх с последующим возвратом. Это родство, не выступающее явно и не обращающее на себя здесь особого внимания, приобретет огромное значение в репризе, где оно — благодаря иному контексту — будет восприниматься весьма непосредственно.

После *H-dur*'ного эпизода вновь появляется материал вступления, открывающий небольшую сонатную разработку (с точки зрения сложной трехчастной формы это связующая часть между средним эпизодом — трио — и репризой). Звучит вторая тема эпизода в тональности

f-moll, то есть в малотерцовом соотношении с ее предыдущим проведением (gis-moll) и с главной тональностью. И подобно тому как классическая экспозиция устремлена к доминантовой области (тональность пятой или третьей ступени), а разработка обычно затрагивает субдоминантовую сферу, так и здесь экспозиция привела к тональности, отстоящей на малую терцию в верх от главной (As — H), а в разработке появляется тональность, отстоящая на малую терцию вниз от главной (f). После этого малотерцовое сопоставление «сгущается» — одно и то же четырехтактное построение дается сначала в f-moll, затем в as-moll, а за четыре такта до репризы начинается унисонный пассаж, представляющий собой уже не гармоническую, а мелодическую концентрацию свойств малотерцового (уменьшенного, цепного) лада: пассаж основан на гамме тон — полутона (эта гамма прозвучала у Шопена еще в g-moll'ной балладе — за восемь тактов до Es-dur'ного эпизода разработки). Особый, необычный характер гаммы включается здесь в совокупность средств, предвещающих нечто весьма значительное, быть может чудесное.

И действительно, сжатая реприза дает резкую трансформацию основных контрастирующих тем и решительно сближает их: динамизированное изложение первой темы содержит отклонение в H-dur (то есть в тональность среднего эпизода), а затем на гармонии кадансового квартсекстаккорда вступает — в главной тональности — сама тема среднего эпизода (побочная партия). Темы весьма сближены и во времени, и тонально (обе проходят в главной тональности), и фактурно-динамически (триольная репетиция в сопровождающих голосах fortissimo), и, наконец, структурно: они включены в рамки одного периода, и вторая тема может восприниматься как большое расширение каданса. При этих условиях обнажается и упомянутое выше (ранее как бы скрытое) интонационное родство тем. Слияние в единое целое двух различных плоскостей очевидно.

Очевидны и многие другие черты описанной выше новой одночастной формы. Сочетание сонатной формы со сложной трехчастной ясно из предыдущего изложения. Исключительно ярко выражено здесь сжатие репризы: начальная простая трехчастная форма (до связующей партии и без вступления) вдвое превышает по размерам репризу обеих тем и коду, вместе взятые. Превосходство же всей сонатной «экспозиции», завершающейся H-dur'ным эпизодом, над тем, что за ней следует, то есть над разработкой, репризой и кодой, оказывается еще более разительным.

Есть в полонезе-фантазии и элемент циклической формы (посколько H-dur'ный эпизод идет в более медленном темпе), а существенные трансформации тем представляют особое претворение вариационного метода. И, наконец, налицо некоторый дополнительный элемент симметрии, способствующий скреплению всей формы. Этим элементом служит B-dur'ная тема связующей партии и два проведения ритмически родственной ей второй темы H-dur'ного эпизода — в самом

эпизоде и в разработке (она же связующая часть к репризе; см. выше пример 94). Обозначим эти элементы через b и b^1 . Примем также во внимание, что структура среднего эпизода (двухчастная форма с дополнением) близка трехчастной, поскольку дополнение играет также роль сокращенной репризы. Тогда основные вехи композиции могут быть охвачены следующей схемой:

Вступление	A начальная трехчастная форма	B	<u>C B₁ c</u> средний эпизод	B₁	A₁ (C₁) синтетическая реприза	кода
------------	---	----------	--	----------------------	--	------

«Рефренный» элемент b (и b_1) имеет скрепляющее значение не только внешне — в силу симметричного расположения его проведений. Не случайно он появляется как раз в обеих связующих частях сложной трехчастной формы: он объединяет контрастирующие разделы формы также и по своему характеру. Действительно, при первом своем проведении (в *B-dur*) он подготавливает вторую часть среднего эпизода. Эта же последняя по своему лирико-повествовательному тону несомненно ближе, чем начало среднего эпизода, к главной теме полонеза-фантазии, и, таким образом, контраст основных разделов несколько сглаживается. К тому же и тональность этой темы (*gis*), будучи параллелью от *H-dur* и одноименным минором от *As-dur*, сближает две неродственные тональные сферы (*As—H*) и представляет собой как бы последующее смягчение их сопоставления.

Элементы симметрии в форме, смягченность основного контраста, сглаживающие переходы отнюдь не снимают, однако, эффекта финальной «развязки» произведения, к которой ведет небольшая, но быстро драматизирующаяся связка-разработка. Синтезирующий финал (реприза и кода) дает совершенно новое музыкально-образное качество. И если динамизация первой темы была в некоторой степени намечена в небольшой репризе внутри начальной трехчастной формы, то радикальное преобразование второй темы совсем неожиданно и впечатляет с особенной силой. Не только основная мелодия этой темы, но и сопровождающие фразы баса полностью меняют — благодаря *fortissimo*, изложению октавами и пунктированному ритму — свою первоначальную выразительность, а в коде этот — ранее лишь сопровождающий — элемент выступает на передний план и безраздельно господствует.

У нас нет сведений о жизненных или художественных впечатлениях, которые побудили Шопена к созданию полонеза-фантазии, или о какой-либо возможной программе этого сочинения. Несомненно, однако, что возвышенный, мужественный и бесконечно благородный образ финала воплощает гордое торжество человеческого духа, словно неторопливо развертывавшийся «сюжет» баллады неожиданно завершился легендарным подвигом.

Неожиданность развязки, напоминающей в этом отношении окончания многих баллад (или даже новелл), не означает, конечно, ее неоправданности. Как и в аналогичных литературных произведениях, развязка внутренне подготовлена и в свою очередь задним числом осмысливает предшествующее развитие.

Поучительна эта пьеса также с точки зрения споров о характере некоторых современных музыкальных произведений. Нередко концепции крупного сочинения ставятся в вину неожиданность и слишком небольшие размеры жизнеутверждающей концовки, якобы не вытекающей из всего развития произведения и не уравнивающей многочисленных предыдущих эпизодов созерцательного, печального или иного характера. В подобных случаях критики иногда принимают художественный эффект неожиданности за внутреннюю неоправданность развязки и забывают, что весьма малое — по сравнению с размерами всего художественного целого — заключение способно (как в полонезе-фантазии) озарять все произведение.

Наконец, произведения, подобные полонезу-фантазии, позволяют поставить вопрос об особом рода сюжетности образно-музыкального развития, не связанной обязательно с программностью. Обычно под сюжетностью в музыке понимается как раз определенный вид программности, и при этом такой, в которой самый принцип программности выражен наиболее непосредственно и последовательно. Быть может, однако, допустимо применять это понятие также и в ином смысле. Например, описанная новая одночастная форма с контрастным сопоставлением развернутых разделов в начале, драматизацией и резким сближением трансформированных образов в конце представляет собой — если только известен общий эмоциональный и жанрово-стилистический характер образов и их дальнейшей трансформации (например, если ясно выражена одна из типичных романтических антитез с соответственной концепцией развития) — некоторый обобщенный образно-музыкальный сюжет, допускающий «подстановку» многочисленных конкретных литературно-программных сюжетов, ни один из которых не окажется обязательным. Если же при этом в произведении имеются неожиданные музыкально-образные «повороты» (вводящие, например, новую плоскость повествования), яркие образные «превращения», вообще интересная образно-музыкальная «фабула» (как это часто бывает у Шопена), то констатация сюжетности образно-музыкального развития без обязательного предположения об определенной, но почему-либо не объявленной («скрытой») композитором программе кажется особенно естественной. Правда, на такие случаи иногда пытаются распространить понятие обобщенной программности. Существование различных типов программности не подлежит, конечно, сомнению. Но всякое понятие имеет естественные границы. Обобщенная программа как раз предполагает краткость формулировки; если же обобщенная программа к тому же не объявлена, да по существу и не могла бы быть объявлена, ибо данное произведение не допускает краткой словес-

ной расшифровки и она была бы нежелательна с точки зрения полноценного исполнения и восприятия музыки, то программа перестает быть программой.

О связанных с этим вопросах речь еще будет ниже. Сейчас же, возвращаясь к полонезу-фантазии, отметим, что наличие в нем ярко индивидуальных черт, разумеется, отнюдь не препятствует ему служить типичным образцом новой одночастной формы, концентрирующей в себе многие общеромантические стиливые свойства и созданной именно Шопеном.

Форма эта, как и другие исторически сложившиеся формы, отличается значительной емкостью, способна связываться с разнообразным содержанием, с различным характером музыкальных образов. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к другому произведению Шопена, написанную в те же годы, что и полонез-фантазия, — к баркароле оп. 60.

По кругу образов баркарола достаточно далека от полонеза-фантазии, а по композиции, наоборот, довольно близка к нему, хотя и проще (близость композиции проявляется и в малотерцовом тональном соотношении среднего и крайних разделов: в полонезе-фантазии As — H, в баркароле — Fis — A). Сочетание сложной трехчастной формы с ясно выраженной сонатностью здесь столь же очевидно, что и в полонезе-фантазии. Сходен и принцип сжатой, динамизированной и синтетической репризы при большой развернутости начальных разделов.

Первая часть (в простой трехчастной форме) — «песнь гондольера», имеющая некоторые черты жанровой общности с соответствующими песнями без слов Мендельсона. Внутренняя реприза этой трехчастной формы динамизирована, как и в полонезе-фантазии. В средней (A-dur'ной) части сначала воплощена картина широкой водной стихии (даны самые различные типы волнообразного движения в малом и большом масштабе; пассажи, напоминающие всплески; охвачены различные регистры фортепиано), а затем появляется новая лирическая мелодия более подвижного взволнованного характера¹, интонационно родственная начальной теме (приводимый пример демонстрирует это родство):

первая тема

вторая тема
(транспонирована)

В динамизированной репризе и коде, образующих финал пьесы, темы снова проходят в сжатом и весьма усиленном виде, непосредствен-

¹ См. в статье «О мелодике Шопена» пример 4, стр. 149.

но друг за другом, на одной динамической волне и в одной (главной) тональности, как бы сливаясь в страстном и восторженном порыве. Великолепный конечный синтез тем, который можно истолковывать как слияние в единое целое песни, ощущения природы, чувства любви, определяет здесь особую симфонизацию жанра баркаролы и позволяет назвать это сочинение «королевой баркарал». Многие интересные подробности композиции, которых мы не касаемся, указывают на ту сюжетность образно-музыкального развития, которая допускает подстановку конкретных литературно-программных сюжетов.

Описанные общие композиционные черты проявились и в других свободных формах Шопена. Так, в четвертой балладе, где особую роль играет сочетание сонатности и вариационности, главная и побочная (B-dur) партии также трансформируются и сближаются в репризе. Главная партия приобретает в репризе гораздо более напряженный и взволнованный характер:



Побочная, представлявшая в экспозиции образ светлой идиллии, полный возвышенной чистоты и вместе с тем особой грации (необыкновенное сочетание черт хорала и баркаролы — легкое баркаральное покачивание при элементах пентатоники в мелодии), становится в репризе предельно напряженной и страстной, предвосхищая некоторые интонации вагнеровского «Liebestod» (соответственные интонации баллады напоминаем в приводимом примере):



Здесь темы сближает не общая тональность, а общий напряженный эмоциональный тонус, проявляющийся, в частности, в объединяющем обе темы непрерывном триольном движении сопровождения.

Первая баллада по форме ближе других баллад к традиционному сонатному allegro. Ее обычно вполне правомерно рассматривают как сонату с зеркальной репризой. Однако уже здесь сонатные соотношения настолько модифицированы, что возникают черты той новой формы, которая выражена более ярко в ряде других произведений. Действительно, самый характер зеркальной репризы здесь не тот, что в немногочисленных образцах такой репризы у Моцарта. Перемена мест главной и побочной партий служит тут одним из средств общей трансформации репризы по сравнению с экспозицией. Резко изменила свой характер побочная партия. Главная партия весьма сжата

и драматизирована. Материал же связующей партии экспозиции (и большого дополнения к главной партии) в репризе вовсе не появляется. Ново и оригинально сохранение побочной партией той же тональности, что в экспозиции. В условиях зеркальной репризы это лишь способствует большей законченности формы, так как симметрия возникает и в тональном плане произведения. Обычная же для репризы большая тональная устойчивость, по сравнению с экспозицией, достигается тем, что экспозиция направлена от главной тональности к побочной, а реприза — наоборот¹.

Много необычного есть и в среднем (разработочном) разделе формы (уже здесь дается резкая трансформация побочной партии, а в значительной мере и главной), но существеннее всего, с точки зрения нового принципа формы, самое соотношение между очень развернутой и устойчиво завершенной лирико-эпической главной партией в экспозиции (где, кроме того, за главной партией следует большое дополнение) и ее сжатым, неустойчивым, резко драматизированным изложением в репризе. Огромное значение приобретает, как и в четвертой и второй балладах, самостоятельная кода.

Третье скерцо тоже легко «укладывается» (с внешней точки зрения) в традиционную схему — схему сонаты без разработки. Однако и тут черты «балладной» формы очевидны. Правда, главная партия экспозиции здесь гораздо динамичнее и драматичнее, чем в балладах (скерцо — другой жанр), но она по-балладному широко развернута (трехчастная форма) и ясно отграничена от побочной партии, резко контрастирующей с главной также и по темпу. В репризе же налицо обычное для описываемых форм ускорение развития, увеличение его непрерывности, драматизация. Обе партии значительно сокращены, побочная к концу сильно драматизируется, а главная лишается своей замыкающей (репризной) части.

Весьма оригинально здесь тональное соотношение, обратное обычному: в экспозиции побочная партия проходит в одноименном мажоре, в репризе — в параллельном. Тот же прием применен Шопеном в первой части e-moll'ного концерта, где форма сонатного allegro совершенно очевидна. Невозможно предположить, что, сочиняя концерт, молодой Шопен не знал таких элементарных закономерностей традиционных форм, которые ясно всякому сколько-нибудь наблюдательному музыканту. Дело тут, конечно, не в творческой незрелости, а в иной трактовке тональных соотношений, связанной с народными истоками и с романтическими чертами стиля Шопена.

В рассматриваемых случаях Шопен опирался на иные, чем обычно, выразительные возможности тональных сопоставлений. Как

¹ Этот новый тип зеркальной репризы сонатной формы был воспроизведен Листом в Пагетическом концерте для двух фортепиано: главная партия — e-moll, побочная — G-dur (на том же основном мотиве); в репризе обе темы сохраняют свои тональности, но следуют в обратном порядке и подвергаются трансформации (особенно главная тема, превращающаяся в траурный марш).

правило, приведение тем к тональному единству в репризе означает их приведение к единому тональному центру, единой тонике (основному тону), причем окончание минорного произведения в одноименном мажоре не воспринимается как нарушение тонального единства. В народной же музыке славянских народов (русской, украинской, польской) большую роль играет ладовая переменность, предполагающая свободное смещение (соскальзывание, колебание) тонального центра в пределах диатонической системы. Тональное единство многих народных мелодий есть единство не тоники, но диатоники. Параллельные тональности находятся в пределах такого единства, одноименные — нет.

В тональных планах произведений Шопена отражение черт народной ладовой переменности играет заметную роль, и в связи с этим некоторые его произведения заканчиваются не в той тональности, в какой начинаются. С другой стороны, для Шопена как композитора-романтика чрезвычайно большое значение имеет ладово-колористический контраст мажора и минора, который выступает в наиболее чистом виде как раз при сопоставлении одноименных тональностей. В экспозиции концерта *e-moll* нет яркого тематического контраста и интенсивного сонатного развития: сопоставляются две напевные лирические темы романсного типа; при этих условиях важно прежде всего подчеркнуть контраст их ладового колорита, и поэтому они даны в миноре и в одноименном мажоре. В репризе же происходит тональное сближение этих тем на основе единой диатоники, в пределах которой ладово-колористический контраст мажора и минора несколько сглаживается, не выступает столь непосредственно. Понятно также, что в динамичных сонатных *allegri* (сонаты *b-moll* и *h-moll*) Шопен, естественно, применяет классические тональные соотношения.

Вернемся, однако, к третьему скерцо. Две его основные темы сопоставлены непосредственно (как в сложных трехчастных формах), и их ладовый контраст желательно выявить в максимальной степени: отсюда типичная для сложных трехчастных форм и нетипичная для сонаты одноименная тональность второй темы. Проведение же побочной партии репризы в параллельном мажоре еще и потому включается здесь в круг средств, сближающих темы, что в главной партии начальный период тоже заканчивается в параллельном мажоре, и, таким образом, тональной сферой главной партии оказывается в какой-то степени не просто *cis-moll*, но *cis* — E.

Этими соображениями мы хотели подчеркнуть, что ярко новаторские отклонения от традиционных тональных соотношений являются у Шопена глубоко закономерными.

Рассмотрим теперь более подробно композицию третьей баллады, сочетающую описанные черты ярко динамичного развития с исключительной архитектурной стройностью.

Простым композиционным итогом, которому подчинено сложное синтезирование свойств различных форм, является здесь ясно выраженная пятичастная симметрия:

$$A \ B \ C \ B_1 \ \rightarrow \ A_1 \ + \ \text{кода} \ (C_1)$$

(стрелкой обозначена большая связующая часть, носящая характер разработки).

Существенно, что симметрии в расположении тематического материала отнюдь не сопутствует симметрия пропорций или динамического профиля. Раздел А длится 51 такт, А₁ — только 18, но эта краткая реприза весьма усилена в фактурном и динамическом отношениях по сравнению с начальным разделом. Заметно сокращен и раздел В₁ по сравнению с В (39 тактов вместо 64) и опять-таки фактурно усилен (движение шестнадцатыми). Проведение же в коде материала центрального эпизода (С) занимает всего 9 тактов (против 28 в центральном эпизоде) и дано fortissimo. Итак, все разделы при повторении сжимаются и динамизируются.

Далее, в первой половине баллады разделы А и В весьма четко отграничены и замкнуты, завершены; в частности, цезура между ними настолько глубока, что раздел А может восприниматься почти как самостоятельная часть циклической формы. Во второй же половине баллады раздел В₁ не замкнут и переходит в большую разработочную связку к разделу А₁. Сопоставление разделов В и С также резче, контрастнее, красочнее в тональном отношении, чем последующее сопоставление разделов С и В₁.

Таким образом, симметрии сопутствует типичное для новой одночастной формы сопоставление развернутых замкнутых разделов в начале и более быстрое, непрерывное развитие, сочетающееся с динамизацией и сжатием тем, к концу.

Примечательна весьма небольшая роль драматического элемента в первоначальном сопоставлении основных образов (А, В, С). Господствует лирическая повествовательность, и притом выдержанная преимущественно в светлых и мягких тонах. Зато во второй половине баллады, начиная с раздела В₁, музыка заметно драматизируется. Характерно, что драматичная разработка, связывающая единой линией непрерывного развития два раздела (ранее четко отграниченных и замкнутых) и сближающая темы этих разделов, помещена не посередине произведения, а в конце — перед развязкой, финалом. Размеры же этой значительной по содержанию разработки — в соответствии с общим принципом сжатия к концу — настолько невелики по сравнению с экспозицией основных разделов А и В (всего 30 тактов), что формально ее, как уже упомянуто, вполне возможно считать развитой связующей частью. Как именно она готовит финальный синтез какова природа этого синтеза и каково первоначальное соотношение синтезируемых образов, — мы увидим ниже.

Сейчас остановимся на особенностях самой пятичастной формы баллады, уяснение которых поможет затем глубже понять основные образные соотношения.

Прежде всего возникает вопрос, допускает ли здесь пятичастная симметрия более тесную группировку частей, например АВ С В₁А₁ или А ВСВ₁ А₁. Ни одна из этих группировок не выражена в балладе с полной определенностью. Но первая имеет большее значение для генезиса формы, для объяснения ее происхождения (соната с зеркальной репризой, с заменой разработки эпизодом и с введением разработочного развития в связующую партию репризы), вторая — для понимания законченного результата развития: раздел А настолько отграничен от последующего и его материал затем так долго не возвращается, что А и А₁ могут отчасти восприниматься как самостоятельные вступление и заключение, обрамляющие центральный трехчастный раздел ВСВ₁. Разумеется, только отчасти — хотя бы уже потому, что В и В₁ идут в разных тональностях и замкнутая трехчастная форма ВСВ₁ здесь не возникает. И все же пятичастная симметрия баллады несколько ближе к концентрической форме (А ВСВ А), нежели к зеркальной (АВ С ВА).

Обратим теперь внимание на то, что средний эпизод (С) написан в главной тональности. Это придает форме элемент рондообразности и связывает центральный раздел (С) с крайними. Есть между С и А также и многочисленные интонационные связи, например:

из центрального эпизода

ба

первая тема

из раздела А (такт 10)

б

из раздела С (такт 1)

Принимая во внимание эту тональную и частично интонационную связь, схему баллады можно представить в следующем виде:

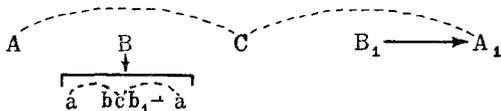
А ВСВ₁А₁ . Подобный тип формы применен Шопеном и в неболь-

шом произведении — мазурке e-moll op. 41 № 2. Ее реприза, как и в балладе, весьма динамизирована и сокращена; средний же раздел (BCB) представляет собой трехчастную форму, середина которой основана на мотиве, интонационно родственном начальному мотиву мазурки:



По сравнению с пятичастной рондообразной формой (АВАВ₁А), как бы вытянутой в одну линию, концентрическая форма (АВСВА) отличается большей выпуклостью, объемностью; опасность же некоторой тематической пестроты и слишком долгого невозвращения начальной интонационной и тональной сферы (А) преодолевается Шопеном посредством упомянутых связей между С и А.

Одна из замечательных черт композиции баллады состоит в том, что форма ее крупнейшего самостоятельного раздела (В) предвосхищает (в соответственно уменьшенных масштабах) оригинальную композицию всей баллады:



Правда, в «малой» форме раздела В концентричность выражена несравненно ярче, чем в форме всей баллады: период а (колеблющийся между F-dur и C-dur) явно служит лишь обрамлением основной (i-moll'ной) трехчастной формы. В связи с этим динамизация (forte, изложение октавами) подвергается при репризном повторении именно тема этой формы (то есть период b₁ по сравнению с b). Понятно также, что в пределах формы столь малых масштабов динамизация естественнее связывается с расширением репризы, нежели с ее сжатием. В остальном же совпадение «малой» и «большой» форм оказывается

достаточно полным. Середина малой формы (с) очевидным образом связана с темой обрамляющего периода (а): начало середины представляет лишь свободный минорный вариант той же темы. Даже маленькая связка расположена в том же месте (между b_1 и a_1), что и связка-разработка в большой форме. В этих необыкновенных соответствиях есть что-то сказочное, волшебное, и, таким образом, сама композиционная структура непосредственно служит здесь воплощению основного характера произведения.

Весьма существенна в балладе роль обрамлений. Если разделы А и A_1 в известном смысле обрамляют всю балладу, а второй ее раздел (В) в свою очередь содержит обрамляющий период (а), то и этот последний тоже имеет свое маленькое обрамление: вступительный и заключительный двутакты с повторением звука *до* (мы уже не говорим о том, что всякая концентрическая форма, в сущности, предполагает двойное обрамление центрального раздела). Ясно, как эта «система обрамлений» — заставок, вступлений и заключений — связана с балладным повествовательным тоном музыки, как способствует она замкнутости и эпической широте сопоставляемых картин, как замедляет — в первой половине произведения — развитие «действия» (характерно, что во второй половине баллады обрамление исчезает: раздел B_1 еще имеет вступительный период, но уже лишен заключительного — он превращен в начало разработки). Обрамления связаны здесь также с элементами рефренности, рондообразности в больших и малых масштабах. В смысле тонального плана, как уже упомянуто, рондообразна вся баллада в целом (As, i, As, cis, As). Но и «внутренняя» часть баллады $B\ C\ B_1$ тоже рондообразна, ибо обрамляющий период (а) становится своеобразным рефреном:

$$\begin{array}{ccccccc} \underline{a} & bcb_1 & \underline{a} & \underline{C} & \underline{a} & bcb_1 & a_1 \text{ (начало связки-разработки)} \\ \text{В} & & & \text{С} & \text{В}_1 & & \text{Г} \end{array}$$

И, наконец, если вспомнить, что середина формы bcb (то есть с) содержит минорный вариант темы обрамляющего периода (а) и обозначить этот вариант через a^+ , мы обнаружим во «внутренней» части баллады (BCB_1) рефренность (рондообразность) еще более «мелкого» плана:

$$a\ B\ a^+ b_1\ a\ C\ a\ B\ a^+ b_1\ a_1$$

Очевидно, что эта рефренность, выросшая из обрамлений, тоже связывается с балладной повествовательностью.

Здесь уместно перечислить черты многих прежних форм, синтезированных в композиции разбираемой баллады. Рондообразность в трех различных планах была только что предметом рассмотрения. О чертах

сонаты с зеркальной репризой (и эпизодом в центре) упомянуто выше. Сказано было и об элементах циклической формы, в связи с особой замкнутостью и резкой отграниченностью разделов А и В. Очевидны и признаки большой трехчастной структуры: А ВСВ А. И, наконец, все развитие пронизано вариационными преобразованиями тем: повторений (в самых разных масштабах) очень много, но как мало среди них буквальных и какое огромное значение имеют изменения при повторениях для развития, для постепенного накопления напряжения, для драматизации музыки! Простой же и «наглядный» внешний результат сложного синтеза различных форм, как было показано, — пятичастная симметрия.

Каково же соотношение основных образов баллады? Прежде всего, между ними нет резкого контраста, и это выделяет третью балладу среди романтических свободных форм. Полностью отсутствуют в этой балладе, в частности, изменения темпа. И если при таких условиях все же можно говорить об элементе циклической формы, то лишь в силу очень большой степени законченности, замкнутости, закругленности начальных разделов. Эта закругленность именно потому оказывается особенно необходимой, что типичная для свободных форм самостоятельность начальных разделов здесь как раз не подчеркивается, как это бывает обычно, их резкой контрастностью. Концентрическая форма раздела В, отличающаяся особой замкнутостью, получает, следовательно, еще одно объяснение.

Весьма закончен, как упомянуто, также раздел А, изложенный в трехчастной форме с расширенной репризой. Симметрично замкнут и его первый период: сначала двутактная фраза мелодии передается из верхнего голоса в нижний, затем — во втором предложении — из нижнего в верхний. Сама мелодия, плавная и уравновешенная — типичная шопеновская лирическая кантилена, которой придан повествовательный оттенок. Достаточно сопоставить тему баллады с певучей мелодией средней части фантазии-экспромта (для наглядности транспонированной):

8 Тема из фантазии-экспромта (транспонирована)

тема баллады

Диалогическая же фактура темы баллады, подчеркивающая расчлененность мелодии на двутактные фразы, сообщает теме черты особой размеренности, связывающиеся с повествовательностью (если баллада претворяет сюжетные мотивы «Свитезянки» Мицкевича, то здесь, возможно, отражен диалог влюбленных юноши и девушки).

За периодом следует вдвое превышающее его по размерам дополнение, в котором большую роль играют короткие интонации восклицаний. Большие размеры дополнения включаются в круг средств, способствующих балладной замедленности действия. Затем модулирующая середина быстро приводит к многократному повторению C-dur'ной гармонии, воспринимающейся частично как тоника C-dur, частично как доминанта f-moll. Тем самым основная тональность второго раздела баллады (f-moll) подготовлена; в типичной сонатной форме в этот момент уже могла бы вступить побочная партия. Но в балладе следует расширенная реприза первой темы, закругляющая весь первый раздел, и лишь после этого — уже без всякой связки — начинается (с повторения того же звука до) второй раздел («побочная партия»). Здесь ясно видно, как модифицируются обычные соотношения сонатной экспозиции. Модулирующая связующая часть, следующая за дополнением к начальному периоду, превратилась в середину трехчастной главной партии. С другой стороны, во вступительном (обрамляющем) периоде второго раздела (B) тоже есть черты типичного предькта к побочной партии, обычно заканчивающего связующую часть: происходит колебание между F-dur и C-dur, а потом основная тема появляется в f-moll¹. Таким образом функции связующей части как бы поделены между главной и побочной партиями.

Тем больший интерес представляет самый момент вступления «побочной партии», то есть раздела B: из долго звучащего заключительного тонического As-dur'ного аккорда выделяется и начинает «пульсировать» один его терцовый звук (с), меняющий, однако, свою ладотональную функцию. Происходит мгновенный поворот, переключение. Пусть музыка, которая звучит потом, не резко контрастирует предыдущему, но все-таки налицо переключение в другую плоскость действия, как бы выделенную из предшествующей более широкой плоскости. Так тон сказителя (да и сюжет его рассказа) может не контрастировать ранее обрисованной обстановке, но соответственное переключение в иную плоскость будет и в этом случае непосредственно ощущаться.

Сравнение с рассказчиком имеет преимущественно вспомогательное значение, хотя для жанра баллады оно иногда существенно. Можно представить себе другие аналогии — например, переключение внимания на какой-либо портрет, картину, на частный момент пейзажа и т. д., лишь бы этот частный момент зажил затем самостоятельной жизнью.

Именно таково соотношение между начальными разделами третьей баллады. Дело тут не только в особом способе переключения, каким

¹ Обычно на предькте перед мажорной побочной партией происходит колебание между доминантой и одноименным минором (вспомним хотя бы первую часть g-moll'ной симфонии Моцарта). Шопен применил здесь «обращение» типичного для венских классиков соотношения и достиг большой свежести тонально-гармонического сопоставления.

вводится второй раздел, и не только в подготовке тональности второго раздела внутри первого (в его середине). Не менее важно здесь то, что первый раздел очень свободен и разнообразен по характеру изложения: меняется количество голосов, тип их движения, их «фактурная функция»; охватываются различные регистры фортепиано. Основной лирический «сюжет» разворачивается как бы на фоне пейзажа, обрисованного не только тонко, но и широко. Наоборот, во втором разделе долго господствует одна и та же, и притом довольно строгая, фактура, лишь постепенно становящаяся более многозвучной. Во всем описанном музыкальном контексте — в частности, в условиях темпового и метроритмического единства размеренного балладного движения — эта смена широкого и свободного изложения более тесным и строгим неизбежно воспринимается как фиксация внимания на некотором «частном моменте», начинающем жить самостоятельной жизнью, то есть как упомянутое выделение другой плоскости.

Обрамляющее построение в разделе В носит необыкновенно светлый характер, напоминая идиллическое начало второй баллады. Но здесь — в третьей балладе — образ, близкий народному искусству, более утончен, неустойчив. И легко покачивающаяся, несколько «баркарольная» мелодико-ритмическая фигура, и почти импрессионистские (или скрябинские¹) квартовые гармонии — яркие и в то же время хрупко-диссонантные, и, наконец, колебание самого тонального центра (F — C) — все это делает светлый и ясный образ несколько воздушным, зыбким, сочетающим движение (колыхание, мерцание) со спокойствием, неподвижностью. Конкретные ассоциации, могущие вызываться подобным образом, конечно, достаточно многочисленны. Ассоциация с зыбкой гладью озера Свитезь (опять-таки если видеть в балладе отражение образов и сюжета «Свитезянки» Мицкевича), разумеется, лишь одна из многих возможных.

Появляющаяся затем песенно-танцевальная мелодия (f-moll), выросшая из мотивов вступительного (обрамляющего) построения, родственна также и первой теме баллады². Но танцевальный элемент выражен в новой теме гораздо ярче (это определяется также и характером сопровождения), она несколько активнее ритмически (ее фразы

¹ Об этом см.: Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958, стр. 209.

² Начальная фраза f-moll'ной («побочной») темы выросла из второй двутактной фразы As-dur'ной («главной») темы. Такой тип связи весьма характерен для сонатной формы:



начинаются, в отличие от основных фраз первой темы, с затакта) и значительно проще. В ней, как и во вступительном построении, есть народные черты, связанные и с простотой рисунка, и с симметричным движением (сверху и снизу) к одному и тому же — квинтовому — звуку (*c*), и с повторением (в духе миниатюрного припева) интонации *as — b — c*, завершающей обе начальные фразы (см. ниже пример 10), и с ладовой переменностью (*f — As*). Балладный тип размеренного движения, непосредственное родство с предшествующей вступительной музыкой, ритм которой продолжает пульсировать в сопровождении *f-moll'*ной темы, равно как и некоторые детали гармонизации (красочная увеличенная гармония, звучащая одно мгновение — при переходе из минора в параллельный мажор), придают простой мелодии народного склада несколько сказочный колорит, связывающийся скорее всего со светлыми образами народной фантастики, одухотворяющей явления природы.

И, наконец, последняя тема баллады, помещенная в самой ее «сердцевине» — в центре пятичастной формы, — опять переключает внимание (обратный красочный терцовый сдвиг *C — As*), вновь выделяя из предшествующей картины, сочетавшей ощущение природы с народно-сказочным колоритом, некоторый более частный — на сей раз явно «солный» — волшебный эпизод. Независимо от того, задуман ли он композитором как образ обольщающей жертву русалки из «Свитезянки» (либо из «Лорелеи» Гейне), или такого замысла не было, манящий характер образа все же ощущается. Некоторые средства, при помощи которых достигнута такая выразительность (гармонический мажор, изливающаяся из высокого звука-«возгласа» гибкая и подвижная мелодическая линия), быть может, имеют точки соприкосновения с приемами воплощения «обольстительных» образов в русской музыке, хотя в целом весь этот эпизод — один из специфически шопеновских образов, сочетающих светский блеск с поэтической одухотворенностью, внутренней трепетностью.

Упомянутые выше тональные и интонационные связи эпизода с первым разделом баллады легко могут быть в данном случае истолкованы в духе сказочного превращения образа (в «Свитезянке» девушка принимает облик русалки, чтобы испытать верность возлюбленного).

Дальнейшее развитие баллады быстро драматизируется и устремляется к конечному синтезу. «Побочная партия», проходившая в экспозиции в параллельном миноре (*f*), возвращается теперь в тональности минорной субдоминанты (*cis*) и звучит, благодаря движению басового голоса и другим факторам, далеко не так светло и «безобидно», как первый раз. Она предвещает значительные события. Драматичная разработка многократно сопоставляет начальные фразы двух основных разделов баллады (*B* и *A*), постепенно сближая их во времени и выявляя их родственный, взаимодополняющий характер (это ясно уже начиная с предпоследнего — *g-moll'*ного — проведения фраз и становится совершенно очевидным в последнем — *As-dur'*ном — их сопоставлении, когда

в обеих фразах появляется одна и та же пунктированная ритмическая фигура). Смысл этой разработки не в вытеснении одной темы другой, как полагают некоторые исследователи, а именно в сближении, постепенном слиянии тем как подготовке финального синтеза. И когда вслед за этим блестяще и гордо (как в репризе полонеза-фантазии) утверждает себя первая тема баллады, мы уже ощущаем этот синтез, слышим, что образ, представленный первоначальным проведением темы, обогащен теперь существенными свойствами других образов, других тем баллады.

Действительно, начальное проведение главной темы было диалогичным и отчасти полифоничным, тогда как мелодия побочной партии изложена в экспозиции целиком в верхнем голосе, гомофонно. Теперь же главная тема излагается гомофонно, причем хроматическая интонация *es — d — des*, звучавшая в самом начале баллады во втором голосе, «вбирается» основной мелодией (см. переход от второго такта к третьему в финальном проведении темы). Далее, первая тема раньше не проходила с динамическим оттенком *forte* или *fortissimo*, тогда как побочная (*f-moll'*ная) тема уже в экспозиции была дана *fortissimo* (во внутренней репризе раздела В). Таким образом, первая тема появляется в финале как бы в «одеянии» второй.

Применены и более глубокие и тонкие средства синтеза. Если две темы родственны между собой, то очень большое значение приобретают их различия. Как уже упомянуто, первые двутактные фразы главной темы не имели в экспозиции затакта, начинались с сильной доли. Наоборот, основные фразы побочной (*f-moll'*ной) темы начинались с затакта. Но в финальном проведении главной темы ее фразы приобретают затакты, что не только активизирует тему, но и неизбежно сближает ее с побочной темой. И, наконец, сама логика развития побочной темы не осталась без влияния на финальное проведение главной. Напомним, что вторая фраза *f-moll'*ной темы заканчивалась той же интонацией, что и первая, то есть как бы подтверждала ее. Но этот же самый прием применен и во втором предложении финального проведения главной темы:



Непосредственный выразительный смысл отмеченного приема в финале баллады — страстное и настойчивое (быть может, с некоторым элементом ораторского пафоса) утверждение мысли. Но опять-таки неизбежно ощущается, что одна тема «вбирает» свойства другой, как

бы поглощает другую. Если же вспомнить, что предшествующая разработка явно сближала начальные фразы главной и побочной партий, станет понятным, что финальное проведение темы воспринимается, учитывая все здесь сказанное, как синтетическое.

В полонезе-фантазии и в баркароле финальный синтез был осуществлен посредством изложения тем подряд (вторая дается сразу же после первой), в одной тональности, на одной динамической волне, со сходной фактурой. В конце третьей баллады этот прием тоже находит свое применение, но по отношению к теме центрального эпизода (С), звучащей fortissimo вслед за главной темой. Формально это напоминание темы центрального эпизода образует дополнение или небольшую коду, по существу же дополнение сливается с предшествующей музыкой в единый синтетический финал, в котором усиленное проведение первой темы, вбирающее также свойства побочной партии (что предварительно подготовлено в разработке), непосредственно вливается в тему центрального эпизода, звучащую на том же динамическом уровне и в той же тональности. Таким образом синтезируются черты всех трех основных разделов (А, В, С). Заключительный же каданс как бы резюмирует основное тональное соотношение главной и побочной партий: f — As (аналогичный каданс завершает этюд оп. 10 № 8, F-dur, середина которого звучит в d-moll).

По убедительности синтеза, по мастерству диалектического развития тем Шопен предстает в этой балладе, быть может, в еще большей степени, чем в других своих произведениях, как достойный наследник Бетховена.

Заметим, что эффект синтеза в третьей балладе (как и в полонезе-фантазии и баркароле) несколько не ослабляется оттого, что синтезируются не резко контрастирующие темы. Это довольно типично для Шопена, тогда как, например, для Листа характерно стремление к сталкиванию и синтезированию предельно контрастирующих образов. Отличаются и сами средства синтезирования. У Листа они прямолинейнее и обычно связаны с очевидной трансформацией жанровой природы тем, следствием чего часто оказывается изменение их метра и ритма. Так, в триумфальных окончаниях своих одночастных форм Лист нередко придает лирическим темам героические черты путем откровенного их превращения в марш («Прелюды», концерты Es-dur и A-dur). Средства Шопена, как мы видели, значительно менее прямолинейны и отличаются гораздо большей тонкостью.

Вернемся теперь к вопросам программности. Ряд соответствий с сюжетом «Свитезянки» Мицкевича прослеживается в третьей балладе без особого труда. О некоторых из них было вскользь упомянуто. Далее, в драматизированной репризе второго раздела (В₁) и в разработке можно видеть воплощение эпизода «Свитезянки», в котором юноша, обольщенный русалкой, бросается в озеро и стремится ее настичь. Реприза первой темы (А₁) и кода могли бы быть поставлены в соответствие неожиданной развязке «Свитезянки», когда юноша настигает русал-

ку и внезапно узнает в ней свою прежнюю возлюбленную, она же проклинаят и губит его, погибая вместе с ним.

Само собой разумеется, что содержание программного произведения может не вполне совпадать с содержанием литературного произведения, положенного в основу программы. В частности, в данном случае совершенно очевидно несоответствие финала баллады мрачному и мистическому окончанию «Свитезянки». Однако речь идет сейчас не об этом, а о том, правомерно ли вообще рассматривать баллады Шопена и другие его сочинения как программные.

Необходимо принять во внимание, что логика образного развития третьей баллады допускает «подстановку» и других литературно-программных сюжетов. Кроме того, между балладой Шопена и «Свитезянкой» Мицкевича имеется, наряду с соответствиями, очень много резких несоответствий. Далее, сюжет «Свитезянки» связывается некоторыми музыковедами не с третьей, а со второй балладой Шопена, как известно, весьма непохожей на третью, но в то же время, благодаря тем или иным ее чертам, по-видимому, также допускающей подобную связь. И, наконец, ряд исследователей находит во второй и третьей балладах Шопена воплощение иных сюжетов: некоторые считают программой второй баллады не «Свитезянку», а «Свитезь» Мицкевича, некоторые связывают третью балладу с «Лорелеей» Гейне.

Все это делает предположения о программности баллад достаточно шаткими. Ведь если бы Шопен действительно пожелал воплотить в какой-либо из своих баллад сюжет вполне определенной баллады Мицкевича, то, обладая гениальным даром картинной изобразительности и владея, как мало кто другой, секретом ясного и целенаправленного развития музыкальных образов, он осуществил бы свой замысел с такой силой, яркостью и убедительностью, что споры о том, какая именно баллада Мицкевича лежит в основе данного сочинения Шопена, не могли бы возникнуть: все было бы в этом случае совершенно очевидно.

Но это как раз и не имеет места. А при таких условиях даже возможное свидетельство самого композитора, что такое-то его сочинение написано «под впечатлением» определенного литературного произведения, еще недостаточно для признания сочинения программным.

Программу не следует смешивать с теми жизненными и художественными впечатлениями, которые дали толчок (непосредственный повод) к созданию музыкального произведения. Программа, хотя она и не тождественна содержанию произведения, все же играет роль некоторого стержня либо весьма существенной отправной точки и определяет какие-то важные стороны произведения. Толчок же или повод к созданию произведения может иметь значение самое различное: иногда чисто внешнее, не находящееся ни в какой связи с несравненно более широким реальным жизненным содержанием произведения; иногда определяющее лишь отдельные «периферийные» моменты этого содержания; в некоторых же случаях — моменты более существенные и даже основные.

Лучшим судьей в вопросе о том, можно ли считать непосредственные жизненные или художественные впечатления, под воздействием которых возникло музыкальное произведение, его программой, является — в принципе — сам композитор. Как бы он ни был сдержан и скромнен, он, несомненно, хочет, чтобы его музыку лучше понимал возможно более широкий круг людей. И если к числу необходимых условий полноценного восприятия его музыки относится знание слушателем программы произведения, композитор не станет ее скрывать, за исключением лишь некоторых специальных случаев, например, когда опубликовать программу невозможно вследствие цензурных ограничений (при таких обстоятельствах выражение «скрытая программа», конечно, вполне правомерно и приобретает буквальный смысл). В подавляющем же большинстве тех случаев, когда композитор колебался, «объявить ли программу», либо отказывался от первоначального намерения, он по существу решал другой вопрос: имеют ли в данном случае те впечатления, под воздействием которых возникло произведение, или те мысли, чувства, ассоциации, которые сопутствовали процессу его создания, действительно объективное значение программы (и тогда желательно, чтобы слушатель о них знал), или же они представляют собой лишь факты творческой биографии композитора, обнародование которых в качестве программы не необходимо для полноценного восприятия объективного содержания произведения, а иногда даже может сузить и обеднить восприятие. Известные слова Чайковского о не объявленной им программе шестой симфонии как о «самой что ни на есть субъективной», в сущности, констатируют именно этот последний случай.

Такой же смысл имеет и вычеркивание Шопеном в рукописи ноктюрна *g-moll op. 15 № 3* подзаголовка «После представления Гамлета». Репарку композитора «нет, пусть сами догадываются» нельзя, конечно, понимать буквально: «догадаться» по музыке ноктюрна, что в сознании композитора она как-то связывалась с чем-то именно из «Гамлета», разумеется, невозможно, и едва ли Шопен, всегда столь трезво мыслящий, держался иного взгляда. Скорее всего, его репарка означает, что общее образно-эмоциональное содержание ноктюрна может и должно быть верно воспринято («угадано») слушателями и без направляющего программного заголовка¹.

Иногда в подобных случаях происходит некоторая «борьба» между композитором и его друзьями или издателями, предпочитающими, ради большего успеха (или лучшего сбыта) произведения, чтобы оно имело программный заголовок.

Весьма осторожного отношения к себе требуют также всевозможные последующие высказывания композитора о содержании своего

¹ Даже Шуман, весьма склонный к литературным истолкованиям музыки и подробно рассказывавший в своих письмах об ассоциациях, сопутствовавших созданию некоторых его произведений (например, «Новеллетт»), не считал возможным навязывать слушателю подобные ассоциации в качестве программы.

произведения. Нередко они бывают случайными, односторонними, мало-значительными, и иногда сами композиторы даже протестовали против их опубликования. Естественно, в частности, что если композитору, не любящему говорить о своих произведениях, иногда все же приходится это делать (например, во время светской беседы), он постарается уклониться от раскрытия подлинной глубины и значительности своих замыслов и отделаться шутивными замечаниями. Вызывает поэтому удивление, что музыковеды иногда слишком уж серьезно сопоставляют и сравнивают, например, шопеновское высказывание о финале *b-moll'*ной сонаты («сплетни кумушек после похорон») с рубинштейновским («вой ветра над могилами»).

И, наконец, последнее и самое главное. Программность нередко отождествляют с определенным типом музыкальной образности в инструментальных произведениях — типом, легко вызывающим всевозможные конкретно-предметные, картинные ассоциации, равно как ассоциации с логикой образного развития и композиционно-сюжетными приемами, «ходами» и «поворотами» литературных и сценических произведений. Тип этот получил большое распространение одновременно с программной музыкой и по тем же самым причинам (стремление к взаимодействию различных искусств, влияние на музыку композиционных принципов литературы, возросшие конкретно-выразительные и изобразительные возможности музыкальных средств), а во многом даже под прямым влиянием программной и особенно оперной музыки. Такой тип образности более или менее близок типу образности программных произведений, но далеко не всегда связан с программным замыслом, то есть, иначе говоря, встречается и в непрограммных сочинениях. В подобных случаях часто возникающее представление о «скрытой» программе, которой будто бы «не могло не быть», хотя по существу и иллюзорно, но все же основано на верном ощущении типа образности, действительно допускающего многочисленные и весьма различные (разумеется, в пределах известной «меры отношений») программные ассоциации и истолкования¹.

В произведениях Шопена весьма ярко выражена также и эта (но, правда, далеко не только эта) сторона музыкальных образов и их развития, что отчасти было освещено в предшествующем изложении. Если же вспомнить, что о жизненных и художественных впечатлениях,

¹ В одном из своих писем к Кларе Вик Шуман рассказывает, что уже после сочинения фортепианной пьесы «In der Nacht» он, к своей радости, обнаружил соответствие музыкального развития этой пьесы известному мифологическому сюжету «Геро и Леандр» («Jugendbriefe von Robert Schumann». Leipzig, 1910, S. 286). Очевидно, что подобная возможность последующей подстановки сюжета не является доказательством программности пьесы. Не следует смешивать с программностью также жанровую характерность музыки, содержащей, например, последовательность различного рода танцев. Во всех этих случаях следует, на наш взгляд, говорить о музыке, близкой программной, но все же не о программной: в противном случае понятие программности расширяется бесконечно и теряет всякую определенность очертаний.

под воздействием которых возникли отдельные сочинения Шопена, имеются некоторые фактические сведения, и о том, что образы и сюжеты баллад Мицкевича (и, вероятно, многочисленных других литературных произведений) действительно так или иначе повлияли на баллады Шопена (и, вероятно, на другие его сочинения), то станет понятным непреодолимое желание разгадывать «скрытые» (необъявленные) программы шопеновских творений.

Представления, питающие это желание, равно как и расширительное толкование самого понятия скрытой программности, исторически были во многом плодотворны. Они активизировали восприятие музыки, способствовали ее популяризации, служили некоторым противовесом против отвлеченного понимания музыкального искусства. Понятие скрытой программы помогало, например, Стасову не только отстаивать в определенных исторических условиях права программной музыки на существование, подчеркивать связь искусства с жизнью, его действительную роль, но и утверждать, в частности, содержательность, идейность, глубокую народность творчества Шопена, яркость и картинность шопеновских образов. В сущности, высказывания передовых музыкантов второй половины XIX века о вероятном наличии у того или иного классического произведения прошлого необъявленной программы имели тот объективный смысл, что обращали внимание на ясно ощутимый жизненно-содержательный (а не абстрактно-музыкальный) характер произведения. Однако в настоящее время, когда музыковедение обладает гораздо более богатым и дифференцированным, чем в XIX веке, арсеналом средств для многостороннего раскрытия реального жизненного содержания музыкальных произведений и специфических выразительных возможностей музыки, чрезмерно расширительное толкование скрытой (или необъявленной) программы едва ли имеет достаточное оправдание. С одной стороны, общее понятие жизненных связей музыки (и вопрос о ее выразительных возможностях) не следует сводить к более специальной проблеме программности, с другой же стороны, эта последняя весьма важна и все же еще ждет глубокой и всесторонней разработки, не допускающей «растворения» проблемы в более широком и общем круге вопросов. Сейчас не является поэтому «полезным инструментом» музыковедческого анализа полное отождествление программности с содержательностью музыки вообще или же с описанным выше определенным типом образности и образного развития в музыкальных произведениях. Не нужны теперь подобные «инструменты» и для глубокого раскрытия подлинного реалистического содержания и значения музыки Шопена. Легко можно было бы, в частности, представить себе интересную работу о балладах Шопена, убедительно показывающую их связи с образным строем, отдельными образами и сюжетными мотивами баллад Мицкевича (ибо, несмотря на различные средства, все виды искусства едины в своей основе) и в то же время отнюдь не предполагающую в каждой балладе скрытую программу, а тем более программу, соответствующую какой-либо определенной балладе Мицкевича.

Отдельные удачные программные истолкования, ассоциации, аналогии всегда сохраняют, разумеется, большое значение для лучшего понимания музыки как важный вспомогательный прием. Но расширительное применение самого понятия скрытой программы оказывается неизбежно связанным с уже излишним в настоящее время упрощением вопроса и способно толкнуть мысль слушателя, исполнителя и музыковеда на ложный путь разгадывания несуществующих ребусов.

Важные проблемы музыкальной эстетики затронуты нами в этом отступлении от разбора свободных форм Шопена, конечно, лишь в порядке постановки вопроса. Хочется подчеркнуть, что именно свободные формы Шопена дают богатейший материал для плодотворной дискуссии по этим проблемам.

Форму второй баллады мы затронем очень бегло. Общая черта построением третьей баллады — большая степень законченности и самостоятельности начального раздела (*Andantino*). К тому же — в отличие от третьей баллады — эта законченность подчеркнута резчайшим контрастом со вторым разделом (*Presto con fuoco*).

Следующее проведение *Andantino* менее идиллично, более неустойчиво, тревожно, динамично; оно несет на себе печать влияния только что пронесшегося *Presto*. В свою очередь, во вторичном проведении *Presto* (в партии левой руки, начиная с 17-го такта) явственно слышатся ритмо-интонации первой темы, ставшие более мужественными и настойчивыми. Резко контрастирующие образы даны, следовательно, не только в сопоставлении, но и во взаимодействии, что, вообще говоря, типично для сонатного мышления.

Однако о сонатной схеме здесь можно говорить лишь в плане условной аналогии. Двукратное чередование *Andantino* и *Presto* образует вместе с последующей кодой (*Agitato*) собственно свободную форму, которую едва ли возможно назвать смешанной, то есть сочетающей черты нескольких типичных форм. По всей вероятности, это так или иначе связано с необычностью основного образного соотношения баллады. В крупных формах с активным взаимодействием двух контрастирующих тем, одна из которых носит динамичный, порывистый и более мрачный характер, а другая — спокойный и более светлый (то есть, прежде всего, в огромном количестве сонатных форм), в качестве первой, начальной выступает в подавляющем большинстве случаев динамичная тема. Здесь — наоборот, спокойная¹.

Мы уже убедились, что Шопен иногда подвергает своеобразному «обращению» классические тональные или гармонические соотношения (тональный план *cis-moll'*ного скерцо, мажорный предыкт к минорной теме в *As-dur'*ной балладе). Теперь мы видим обращение обычного

¹ В трех остальных балладах соотношение тем более близко к обычному: не случайно тема *Andantino* баллады *F-dur* допускает сравнение — по идиллическому характеру и народным чертам музыки — с началом именно второго раздела баллады *As-dur* (а также с побочной партией экспозиции баллады *f-moll'*).

образного соотношения «главной» и «побочной» партий. Быть может, отсюда вытекает и естественность окончания баллады не в той тональности, в какой она начинается. Правда, подобная особенность встречается также в некоторых других произведениях Шопена, и мы уже касались общих причин этого. Но в данном случае для этого, по-видимому, имеется еще и специальное основание: ведь если, условно говоря, первая тема представляет по своему характеру скорее «побочную партию», а вторая — «главную», то окончание произведения в тональности второй темы соответствует здесь традиционным принципам. И подобно тому как в конце классических сонатных форм побочная партия проходит в главной тональности (то есть в тональности главной партии), так и в заключительных тактах второй баллады Шопена «побочная тема» (то есть тема *Andantino*) появляется в тональности динамичной «главной партии» (*Presto*). Трудно сказать, что здесь удивительнее — романтическая свобода и смелость трактовки Шопеном музыкальной формы или его глубочайшая верность духу (но отнюдь не букве) классических принципов. Поразительнее всего, разумеется, сочетание того и другого.

Сочетание это — одно из наиболее существенных общих свойств стиля Шопена, обнаруживающееся в разных аспектах и в различных жанрах его творчества. Проследим его в строении некоторых скерцо.

В четвертом, необычайно светлом скерцо многочисленные, несколько причудливые тематические образования (быть может, мелькающие воспоминания юности) сменяют друг друга с исключительной непринужденностью. Но в итоге весь первый большой раздел оказывается почти совсем «правильной» сонатной формой. Главная партия — незамкнутый период повторного строения из двух тридцатидвухтактных предложений, в каждом из которых имеется несколько тематических элементов. Связующая партия вдвое короче: даны сходные шестнадцатитакты, а внутри них по два тематически различных элемента. Побочная партия (в доминантовой тональности) — период с типичным для классических сонатных побочных партий расширением второго предложения: первое предложение — 16 тактов, второе — 32 такта (каденции — вторгающиеся). После этого идет восьмитактное дополнение. За экспозицией следует развитая разработка и затем реприза. Единственное отклонение от типичной сонатной схемы состоит в том, что в репризе вместо побочной партии дан переход к среднему разделу скерцо — *ritù lento (cis-moll)*. Отклонение это вполне оправдано: сонатная форма представляет здесь лишь первый раздел большой трехчастности и побочная партия еще прозвучит в общей репризе скерцо. Последняя воспроизводит начальную сонатную форму с типичными для Шопена фактурными изменениями и с более ранним, чем в первый раз, «усечением» (обычное сжатие к концу): после разработки вместо репризы сразу идет кода.

Большая трехчастная форма, первая часть которой изложена в сонатной форме, была применена раньше Бетховеном в скерцо девятой

симфонии. Там, однако, общая реприза скерцо повторяет первую часть буквально, а сонатная реприза внутри первой части также не содержит уклонений от общепринятой схемы. Позднее в такой форме написано скерцо из первой симфонии Бородина. Не случайно оба названных скерцо входят в состав симфонии: именно широкое симфоническое развитие создает предпосылки для перерастания простой трехчастной формы, типичной для начального раздела скерцо, в сонатную. Шопен же создал свободный вариант описанной формы в фортепианном скерцо.

Только первое скерцо Шопена написано в обычной сложной трехчастной форме и не может быть причислено к свободным формам (здесь мы не касаемся скерцо из сонат, в которых Шопен также применил сложную трехчастную форму). В остальных же трех скерцо свободно и очень по-разному претворены те или иные сонатные соотношения. О третьем скерцо речь уже была. Осталось сказать о втором.

Первая часть этой пьесы — ясно выраженная сонатная экспозиция, к тому же, как во многих сонатах, сразу повторенная (но в данном случае с вариационными изменениями). В отличие от четвертого скерцо начальная тема здесь типична для сонатной главной партии; в частности, она содержит фактурный и динамический контраст двух элементов. Однако тут мы снова сталкиваемся с «обращением» классического соотношения. В темах венских классиков, при наличии динамического и фактурного контраста, первый элемент («октавно-унисонный») более решителен, весом, звучит *forte*, а второй (с гармонической фактурой) — мягче, дается *piano* или *mezzo forte* (вспомним хотя бы начало симфонии «Юпитер» Моцарта или его *c-moll'*ной фортепианной сонаты). Здесь — наоборот. «Обращение» применено, как и в других случаях, для получения нового выразительного эффекта. И действительно, обычный классический контраст тут обострен, драматизирован. Две фразы не дополняют друг друга, как бывает, например, в главных партиях Моцарта, воплощающих различные стороны одного активного характера. Не служит вторая фраза и «тормозящим» началом, сдерживающим энергию первой, как это часто встречается у Бетховена. Противопоставление в скерцо *b-moll* более резко: ответная фраза звучит, как возглас гнева, благородного возмущения «против» начального элемента, носящего тревожный,стораживающий, таинственно-угрожающий характер (зародыш будущих «инфернальных» скерцо и вообще образов «злых сил» в инструментальной музыке).

Одна из особенных черт формы этого скерцо заключается в том, что реприза повторяет экспозицию без изменений в тональном соотношении тем и заканчивается в параллельном мажоре. Кода также подтверждает эту тональность.

Окончание произведения в параллельном мажоре не такая уж редкость у Шопена. Мы встречали также примеры, когда побочная пар-

тия репризы проходит у Шопена в тональности, типичной для экспозиции; однако в этих случаях тональное соотношение тем в репризе было все же иным, чем в экспозиции. И, наконец, мы видели, что в сонатной форме баллады g-moll обе темы — главная и побочная — сохраняли в репризе свои экспозиционные тональности, но зато менялся порядок следования тем, а значит, и тональный план репризы. Решение же, данное в скерцо b-moll, оказывается уникальным.

Чтобы уяснить его смысл, необходимо обратиться к еще одной особенности формы этого скерцо (гораздо менее очевидной с первого взгляда, чем та, о которой сейчас шла речь), а именно — к строению среднего раздела. Раздел этот резко контрастирует с крайними, построен на новом тематическом материале. По характеру соотношения с крайними частями средний раздел, как это естественно для скерцо, во многом напоминает классическое trio (прозрачная фактура, ровное движение и т. д.). Но опять-таки контраст более резок: в нем есть кое-что от романтической антитезы мирской суеты, блестящей светской жизни (драматичная конфликтность главной темы и сладостная, не без оттенка чувственности и светской эlegantности лирика побочной, обрамленной блестящими, с чертами бравурности связующей и заключительной партиями) и стоящего выше всего этого, несколько отрешенного от прозы жизни индивидуума — художника, мыслителя, мечтателя («хоральное» начало среднего раздела).

Три темы среднего раздела сменяют друг друга без полных кадансов, с почти импровизационной свободой. При этом первая тема в свою очередь содержит сопоставление различных элементов: спокойных мажорных аккордов, на фоне которых звучит плавная мелодическая фраза, и пасторального наигрыша, возникающего в более светлом регистре как отзвук окончания предыдущей фразы (наигрыш завершается нежными восходящими «переборами» основного и квинтового тонов доминантового трезвучия). Вторая тема — минорная — более взволнованна, но она достаточно далека от «земной» лирики побочной партии первого раздела: это скорее лирика зарождающейся романтической мечты. Наконец, третья тема еще более подвижна и сочетает взволнованность второй со светлым (мажорным) характером первой.

Подобная сравнительно быстрая смена различных образов, переходы от одних эмоциональных состояний к другим часто встречаются в творчестве композиторов-романтиков (например, у Шумана) и всегда психологически так или иначе мотивированы, оправданы. Особенность музыки Шопена заключается здесь в том, что подобные неприужденные смены выливаются в ней в исключительно стройные, классические формы с логичным и последовательным внутренне-музыкальным развитием.

Как это ни покажется парадоксальным, но последовательность трех тем в среднем разделе b-moll'ного скерцо образует, как и последовательность тем первого раздела, своего рода сонатную экспози-

зицию. Первая тема (A-dur) — контрастная главная партия из двух различных тематических элементов (она не может быть, конечно, по своему характеру типичной сонатной главной партией, ибо весь средний раздел контрастирует первому, представляющему как раз типичную сонатную экспозицию). Вторая тема (cis-moll) — побочная партия, в довольно характерной тональности III ступени. Один из важнейших элементов этой темы — взволнованное движение второго голоса — представляет собой преобразование мелодической фразы главной темы; такой тип связи весьма характерен для сонатных тем:

Наконец, третья тема (E-dur), завершающая экспозицию в доминантовой тональности и характеризующаяся ритмически непрерывной волнообразной мелодией и плавным движением баса, — одна из типичных (и часто встречающихся у Шопена) разновидностей заключительной партии. Она даже несколько напоминает (особенно в конце) заключительную партию первого раздела скерцо (последняя отличается, правда, большей активностью и бравурностью, тогда как E-dur'ная тема — большей широтой мелодических волн и лирической наполненностью) и, кроме того, выполняет типичную для классических заключительных партий функцию, объединяя, как уже упомянуто, свойства двух предыдущих тем.

Весьма показательно, что экспозиция среднего раздела сразу же, как и в первом разделе, повторяется. Вновь прибегая к этому типичному для сонат приему, Шопен лишний раз подчеркивает аналогию в структуре контрастирующих разделов.

После повторения экспозиции среднего раздела следует большая и весьма драматичная связующая часть разработочного характера к общей репризе скерцо. Как и аналогичный эпизод в третьей балладе, этот раздел по своему местоположению и функции в форме играет роль развернутой связующей части, но по характеру и значительности представляет собой разработку. Начинается он так, как начинаются

многочисленные классические разработки, — с видоизмененного повторения последних тактов экспозиции. Типичность такого начала для разработки служит добавочным фактором, заставляющим понимать предшествующее как экспозицию.

Разрабатывается преимущественно вторая (cis-moll'ная) тема среднего раздела. Кроме нее, в разработке участвует тема связующей партии начального раздела скерцо. Сопоставление материала обоих основных разделов пьесы включается в круг многочисленных средств, служащих подготовке общей репризы. Основным из этих средств является, однако, сама драматизация музыки, постепенно сближающая активно разрабатываемую cis-moll'ную тему с начальной темой скерцо. Трансформация cis-moll'ной темы приобретает в конце концов трагический оттенок, как бы символизирующий крушение «романтической мечты».

После необычайно естественно возникающей общей репризы скерцо следует небольшая, весьма концентрированная кода, по своей драматичности перекликающаяся с разработкой.

В итоге все развитие скерцо вылилось в уникальную репризную трехчастную форму А В А, каждая часть которой написана в форме сонатной экспозиции (повторенной в первых двух частях и проведенной только один раз в репризе), причем к репризе ведет большая связка-разработка.

Факт экспозиционного строения среднего раздела показывает, что Шопен рассматривает экспозицию сонатного типа не обязательно как часть сонатной формы, «требующую» в дальнейшем репризы (с соответственными тональными изменениями), а как более самостоятельную структуру, весьма подходящую для свободного, непринужденного и в то же время логически связанного последования различных мыслей и могущую (подобно, например, простой двух- или трехчастной форме) лежать в основе строения какого-либо раздела произведения, независимо от наличия последующего репризного повторения¹. Благодаря такой трактовке сонатной экспозиции (а также благодаря связанному с народной музыкой уже упомянутому ощущению глубокого единства параллельных тональностей — на основе ладо-

¹ Напоминает сонатную экспозицию и строение цельного произведения Шопена — ноктюрна g-moll op. 15 № 3 (обычно форму этого ноктюрна определяют как сложную двухчастную); первые пятьдесят тактов — «главная партия», далее (тридцать восемь тактов) — модулирующая «связующая часть», затем тридцатидвухтактовая хоральная «побочная партия» (тональности d-moll и F-dur, то есть доминантовая сфера), наконец, такой же величины «закключительная партия» (или второй период побочной). Характерно, что, как это и подобает сонатной экспозиции, музыка тяготеет к окончанию скорее в доминантовой тональности (d-moll или D-dur), нежели в главной, и поэтому традиционный заключительный каданс в одноименном мажоре (G-dur) звучит здесь, быть может, не вполне естественно и, во всяком случае, несколько неожиданно.

Позднее в форме, близкой сонатной экспозиции, написана Интродукция «Пиковой дамы» Чайковского: главная партия h-moll — тема Баллады Томского, побочная (D-dur) — тема любви.

вой переменности) и оказалось возможным, в частности, такое парадоксальное явление, как «репризная экспозиция» (или «экспозиционная реприза») в скерцо b-moll, то есть реприза сонатной экспозиции без репризных изменений.

Несколько особняком стоит среди крупных одночастных сочинений Шопена «Allegro de concert» op. 46 — по-видимому, переработка для одного фортепиано первой части концерта для фортепиано с оркестром, написанной или намеченной в эскизах много раньше.

Это Allegro отнюдь не принадлежит к числу лучших произведений Шопена. Тематический материал его не очень ярок. Некоторые темы близки темам ранних сочинений Шопена и притом не наиболее удачных. Так, песенно-маршеобразная побочная партия напоминает некоторыми своими интонациями Трио из похоронного марша c-moll (op. 72, 1829).

Кроме того, при переработке не все моменты оркестровых эпизодов удалось изложить достаточно фортепианно.

Однако с точки зрения формы «Allegro de concert» представляет значительный интерес. Шопен применил двойную экспозицию в духе концертов Моцарта. В первой («оркестровой») экспозиции обе темы проходят, согласно традиции, в главной тональности (A-dur). Во второй («экспозиции солиста») та же побочная партия — с соответственными орнаментально-фигурационными изменениями — идет в традиционной доминантовой тональности (E-dur). Сходно с концертами Моцарта здесь то, что главные партии двух экспозиций различны: в первой экспозиции дана тема маршеобразно-повествовательного характера, во второй — лирического. Как и у Моцарта, солист здесь вступает в качестве носителя лирического начала со своей особой темой, более «сольной» и интимной, контрастирующей всей предшествующей «оркестровой» музыке (у Бетховена солист вступает с новой темой только в первом и втором концертах). Однако в отличие от концертов Моцарта главная тема первой экспозиции не используется Шопеном ни во второй экспозиции, ни в дальнейшем развитии, приобретающей характер самостоятельной вступительной темы.

После окончания второй экспозиции развитие более свободно: разработка очень сжата, а реприза начинается сразу с побочной партии и к тому же в одноименном миноре, сменяемом затем главной тональностью. Далее следует развитая кода.

Мы коснулись этого сочинения, не занимающего важного места в творческом наследии Шопена, главным образом потому, что его строение оказало, по-видимому, некоторое влияние на другое — несравненно более значительное — произведение, написанное вскоре после того, как Шопен переделал первую часть неоконченного концерта в «Allegro de concert». Речь идет о фантазии f-moll op. 49 («Allegro de concert» издано в 1841 году, фантазия — в 1842, а закончена в октябре 1841 года).

Фантазия посвящена отдельная книга автора этих строк. Здесь невозможно (да и нет нужды) пересказывать все ее содержание. Однако к мысли о том, что фантазия объединяет черты, характерные для баллад, сонат, полонезов и скерцо Шопена, необходимо сделать существенное добавление: в фантазии ярко выражены также свойства концертного жанра.

Это относится прежде всего к общей «броскости» изложения, в котором почти полностью отсутствуют типичные для Шопена черты камерной утонченности — орнаментика, скрытые мелодические голоса в фигурациях сопровождения и т. д. Наоборот, в фантазии много моментов «массивного» изложения, аккордов, движения октавами и т. д. Правда, это характерно и для полонезов Шопена, но в фантазии есть и специфические концертные фактурные приемы, например пассажи, в которых обе руки последовательно переносятся в разные регистры или движутся параллельно через всю клавиатуру¹.

The image displays three systems of musical notation for a piano fantasy. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked with the number '12' and a dynamic marking of 'fff'. The notation shows a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. The melodic line features a series of parallel octaves, moving from a lower register to a higher one across the systems. The bass line provides harmonic support with chords and occasional melodic fragments. The overall style is characterized by bold, sweeping lines and a focus on large-scale harmonic movement.

¹ В приводимом примере и некоторых других моментах фантазии применены также средства, свидетельствующие о более или менее непосредственном влиянии оперной музыки — хроматические пассажи на гармонии уменьшенного септаккорда, прерванные кадансы «оперного» типа и т. п.



Интереснее всего, однако, тонкое, претворение свойств концертного жанра в самой структуре произведения. Медленная интродукция (мы назвали ее прологом) построена в двухчастной форме, близкой по типу тематического развития к сонатной экспозиции: первый период подобен главной партии, содержащей два контрастирующих элемента, второй период напоминает лобочную партию, основанную, как это очень часто бывает, на развитии второго (более мягкого) элемента главной партии; дополнение, объединяющее черты музыки обоих периодов, аналогично заключительной партии. Поскольку все темы проходят в главной тональности, возникает некоторое сходство с первой («оркестровой») экспозицией классического концерта. Самый характер изложения также допускает оркестровые ассоциации, в особенности при сопоставлении с последующим «чисто фортепианным» импровизационным эпизодом, сразу вызывающим представление о «вступительных пассажах» солиста (правда, необыкновенно опoэтизированных Шопеном). В связи со сказанным понятен и лирический характер главной партии сонатного allegro, следующего за импровизационным эпизодом: это как бы «лирическая главная партия солиста», подобная, например, соответственной теме d-moll'ного концерта Моцарта (впрочем, и в концертах Шопена главные партии носят лирический характер).

В книге о фантазии мы упоминали о напрашивающемся «балладном» сравнении импровизационного эпизода со вступительными словами и восклицаниями «рассказчика», а главной партии — с началом его взволнованного повествования, в дальнейшем иногда также прерываемого восклицаниями. Правомерность этих естественно возника-

ющих ассоциаций лишь усиливается чертами концертной структуры: ведь образ балладного «рассказчика» (барда, певца, сказителя) есть, в сущности, образ «солиста», получившего слово после некоторой вступительной части сочинения, точно так же, как солист в концерте во многом предстает как некая «индивидуальность», выступающая со «своей музыкой», после того как оркестр «обрисовал обстановку». Вот почему сочетание в фантазии свойств таких далеких жанров, как баллада и концерт, оказывается столь органичным и плодотворным. Эпическая балладность возвышает и одухотворяет здесь черты концертного жанра, а эти последние придают необычайную рельефность, конкретность, «осязательность» типично балладным образным соотношениям.

Заметим еще, что в фантазии претворены не только свойства концертного жанра вообще, но и, в частности, некоторые черты структуры «Allegro de concert» Шопена: в обеих пьесах вступительная тема носит характер марша с чертами повествовательности и не возвращается в дальнейшем развитии произведения.

Разумеется, по художественному уровню тему Allegro нельзя сравнивать с темой фантазии. Но работа над «Allegro de concert», по-видимому, оказалась для Шопена своеобразной лабораторией по претворению в пьесе для одного фортепиано черт концертного жанра, и это вскоре дало плоды в одном из гениальнейших созданий композитора.

Вернемся к строению фантазии. Ее пролог очень развернут, самостоятелен, весьма значителен по содержанию, эпичен. «Вступительные фразы солиста» также образуют большое построение из двух «диатонических терцовых цепей», каждая из которых начинается в замедленном движении, с длительными остановками, ферматами. Предвосхищая модуляционный план всего произведения, это вступительное построение содержит в конце большое темповое и динамическое нарастание, непосредственно вливающееся в сонатное allegro.

Пролог и вступление дают такую концентрацию элементов эпической значительности, что последующая сонатная экспозиция уже, естественно, носит преимущественно лирико-драматический и героический характер, без обычных для баллад черт замедленной повествовательности. В связи с этим ускорение, сжатие и драматизация развития, которые обычно наступают к концу произведений подобного балладного типа, здесь ярко выражены уже в экспозиции, содержащей быструю смену многочисленных и довольно лаконично изложенных тем.

Весьма оригинальна ладово-переменная (как и вся фантазия) лирическая главная партия с двумя различными темами — *f-moll'*ной и *As-dur'*ной. Первая тема более неустойчива (господствует доминантовая гармония), как бы устремлена ко второй, содержит элементы лирического порыва, томления. И если ее начало еще выдвигает на первый план самый характер взволнованного рассказа-повествования, то продолжение и *As-dur'*ная тема скорее воплощают «лирический

сюжет», лежащий в основе рассказа. Светлая As-dur'ная тема — объект устремления, «синяя птица» или, если позволить себе более конкретную программную ассоциацию балладного характера, — красавица, в честь которой «герой» будет совершать подвиги...

Самостоятельные эпизоды связующей партии носят более драматический характер, маршевая побочная партия (Es-dur) — героический, равно как и более сложная по своему образу заключительная партия (тоже энергичный марш, но приглушенный, несколько таинственный, строго диатоничный, с элементами хоральных гармоний). Сопоставление лирической главной и триумфально-героической побочной партий — еще один пример «обращения» обычного классического соотношения тем, на сей раз в пределах несомненной экспозиции сонатного типа, устремленной к доминантовой тональной сфере.

В упомянутой книге о фантазии показано, что необыкновенное богатство и многообразие ярких эпизодов экспозиции подчинено стройной логике развития, основанного на свободных вариантах того контрастного сопоставления, которое заложено уже в начале пролога.

Образы экспозиции, взволнованно-лирические, драматические, героические, лежат здесь в одной плоскости — все это образы бурлящей, полной страсти жизни людей. Иная плоскость представлена медленными частями — прологом и H-dur'ным центральным эпизодом. Пролог, близкий траурному маршу с некоторыми элементами хоральности, ассоциируется с суровым и значительным образом исторической старины, овеванной духом судьбы и смерти. Далее — в импровизационном вступлении — этот образ постепенно «оживает» (здесь ясно ощущается выделение «новой плоскости развития»), и начинается бурное и страстное повествование о некогда разыгравшихся событиях. В самом этом повествовании тоже выделяется впоследствии другая плоскость — более спокойный и отрешенный хоральный эпизод (H-dur), как бы далекое «небесное видение». Его музыка совсем не похожа на музыку пролога, но образы обоих медленных разделов противопоставляются образам экспозиции — миру людских страстей и треволнений.

Характерен самый способ введения H-dur'ного эпизода. Экспозиция заканчивается «взрывом», и через несколько тактов звучит несколько омраченная, надломленная, «усталая» главная тема, а вслед за ней начальное построение связующей партии. Это последнее приводит к постепенному умиротворению, легко ассоциирующемуся, в силу ряда типичных средств, с успокоением романтического героя на лоне природы. После этого и появляется, как некое божественное сновидение, H-dur'ный эпизод. Далее следует новый «взрыв» — внезапное пробуждение, и через несколько тактов начинается реприза.

Она переносит весь материал экспозиции на кварту вверх (или квинту вниз). Некоторые фактурные, а также неизбежные при транспозиции регистровые и иные изменения осуществлены так, что они усиливают, динамизируют музыку, а новые тональности освежают колорит. Талантливый исполнитель, несомненно, найдет много возможностей

заставить ту же музыку зазвучать по-иному. Однако ничего напоминающего обычные для форм балладного типа сжатия, трансформации тем и т. д. здесь нет. Все темы экспозиции повторы — с соответственной транспозицией — более или менее точно, такт за тактом.

И это вполне понятно. Развитие в экспозиции было настолько быстрым, стремительным, а изложение тем настолько лаконичным, что сжать и ускорить в репризе уже ничего невозможно. Побочная же партия проходила в экспозиции *fortissimo*, октавами, то есть в фактуре, которая чаще встречается в трансформированных репризах. Такая фактура уже не допускает дальнейшей динамизации, а это в свою очередь ограничивает возможности усиления и других тем, ведущих (в экспозиции и в репризе) к побочной партии как к героической кульминации. Вместе с тем трансформация репризы здесь и не необходима: образы экспозиции, при всей их контрастности, представляют одну плоскость, один мир. Основной контраст лежит не внутри экспозиции, и необходимый конечный вывод достигается путем преобразования — в небольшой коде — как раз другого элемента контраста.

Итак, за «пробуждением» после центрального эпизода опять проходит с новой силой вся прежняя цепь «образов жизни». Как и в первый раз, она приводит к «взрыву». Но теперь взрыв сильнее и, вместе со всем, что за ним следует, воспринимается как трагическая развязка (см. пример 12). В этот момент вторгается преобразившееся «небесное видение», как бы оказавшееся единственной реальностью. Мощно и властно звучит хоральная фраза, и уже не в далеком *H-dur*, а в *As-dur* — тональности окончания репризы и всего произведения. Романтический комплекс «смерти и просветления» выражен здесь с полной определенностью.

Материал пролога не возвращается. Это делает форму менее замкнутой, более «открытой», как бы романтически устремленной вдаль, подобно умиротворяющей восходящей фигурации, заканчивающей произведение. Но необыкновенно значительная фраза хорала, уже не исчезающая из памяти до конца фантазии и как бы подхватываемая двумя заключительными аккордами (в свою очередь представляющими трансформацию «октавных восклицаний» рассказчика, многократно появлявшихся в произведении), естественно воспринимается как «представитель» не только *H-dur*'ного эпизода, но и всей соответственной группы образов, а следовательно, и сурово-эпического пролога, материал которого мог бы подвергнуться в коде преобразованию в том же направлении¹.

Важная особенность фантазии как раз в том и состоит, что благодаря ее исключительному тематическому богатству романтически

¹ Отсутствие возвращения материала пролога в конце фантазии основано, таким образом, на очень смелом (хотя и вполне оправданном) композиционном решении, отважиться на которое мог только художник, совершенно свободный от механического следования каким бы то ни было — даже самым «естественным» — схемам.

контрастные «миры» представлены в ней не отдельными образами, а целыми группами образов. Одна группа — образы экспозиции и репризы («земное», «жизнь»), другая — образы пролога, центрального эпизода и его утверждения в коде («небесное», «смерть»). Эти общеромантические антитезы ярче и определеннее всего представлены среди всех произведений Шопена именно в фантазии.

Нашли в ней своеобразное и концентрированное отражение также многие другие типичные идейные мотивы художников-романтиков, например мотив бегства «героя» от жизненных бурь и тревожений на лоно природы. Отсюда в фантазии больше, чем в других произведениях Шопена, точек соприкосновения не только с концепциями, но и с музыкальным языком Листа, Вагнера. И тем не менее сохраняются коренные отличия от этих композиторов. Даже здесь типичные романтические антитезы бесконечно далеки от всякой схемы, даны предельно конкретно, без элемента отвлеченности, представлены чрезвычайно интересной «музыкальной фабулой» не только с большим количеством ярких тем, но и с богатыми и многообразными жанровыми связями каждой из них. Резко контрастирующие «миры» отнюдь не отделены непродоходимой стеной. С одной стороны, лирический элемент ощущается не только в *Andante* эпизоде, но и в суровом прологе; с другой же стороны, в марше заключительной партии есть черты, сближающие его не только с иными образами экспозиции, но и опять-таки с прологом.

Весьма показательна особая роль материала импровизационного вступления перед сонатной экспозицией. Материал этот в различных его трансформациях неоднократно появляется в многочисленных связующих построениях, выполняя, однако, не только формальные переходные функции, но и по существу связывая, объединяя контрастирующие образы произведения. Выразительный смысл этого материала гибок и изменчив. Иногда он ассоциируется, как упомянуто, с образом рассказчика, вначале как бы постепенно собирающегося с мыслями, а в дальнейшем взволнованно комментирующего отдельные этапы своего повествования. В других случаях (перед *Andante* эпизодом и в самом конце произведения) он воспринимается скорее как воплощение умиротворяющего образа природы. И, быть может, этот образ прекрасной, все примиряющей природы, который завершает фантазию, следует назвать — в качестве третьего — наряду с двумя уже охарактеризованными основными образными комплексами.

В целом в фантазии ощущается теснейшая связь типичных романтических образов и антитез с богатым индивидуально-лирическим и в то же время героико-эпическим «сюжетом», по-видимому, сочетающим национально-исторический элемент с легендарным.

Место, занимаемое этой фантазией среди романтических свободных форм, исключительно важно не только благодаря ее образному содержанию, но и благодаря оригинальности ее композиции. Здесь и необычайно смелая и свободная трактовка сонатной экспозиции и слияние форм сонаты и рондо-сонаты (второе из трех проведений глав-

ной партии может рассматриваться как возвращение главной партии рондо-сонаты либо как часть сонатной разработки), и многообразные свободно-вариационные связи тем (например, *f*-*moll*'ной главной темы и заключительной партии), и, наконец, сочетание одночастности и цикличности. Сочетание это представлено в двух различных планах. Прежде всего, медленное вступление к сонатной форме именно в фантазии Шопена впервые в истории приобрело настолько самостоятельный характер, что воспринимается почти как часть циклической формы. В этом смысле от пролога фантазии тянутся нити к огромному количеству подобных вступлений, начиная с *cis*-*moll*'ной части «Испанской рапсодии» Листа. Во-вторых, *H*-*dur*'ный эпизод в разработке (он же центральный эпизод рондо-сонаты), идущий в медленном темпе и в новом метре ($\frac{3}{4}$), также оказался прообразом медленных частей многих сжатых в одночастность циклов. Ближайший пример — медленный *Fis*-*dur*'ный эпизод в разработке *h*-*moll*'ной сонаты Листа.

Существуют два разных способа совмещения формы одночастного сонатного *allegro* с сонатным циклом. Один из них основан на том, что роль медленной части цикла (независимо от наличия или отсутствия медленного вступления) берет на себя побочная партия экспозиции, идущая в более медленном темпе (в этом случае в репризе побочная партия резко сжимается и трансформируется, становясь частью «финала»). Примеры: *Es*-*dur*'ный концерт Листа, фортепианный концерт Римского-Корсакова, второй фортепианный концерт Глазунова. Другой способ состоит в том, что функцию медленной части цикла (также независимо от наличия или отсутствия медленного вступления) выполняет эпизод в разработке сонатного *allegro*. Примеры — только что упомянутая соната Листа, первый фортепианный концерт Прокофьева. *H*-*dur*'ный эпизод фантазии *f*-*moll* Шопена относится сюда же. Наоборот, *H*-*dur*'ный эпизод полонеза-фантазии совмещает, как мы видели, черты медленной части цикла с ролью побочной партии сонатной экспозиции (и, конечно, средней части сложной трагической формы). Таким образом, Шопен, помимо многих других свойств свободных форм, предугадал, в частности, и оба возможных пути совмещения цикла и одночастной сонатной формы.

Подводя некоторые итоги, отметим прежде всего исключительное разнообразие композиции в свободных формах Шопена, полное отсутствие повторений какой-либо композиционной схемы. Только по отношению к баркароле и полонезу-фантазии мы могли указать на сходность структуры в самых общих чертах. Но и здесь есть весьма существенные отличия: баркарола сочетает сложную грехчастную форму с сонатной, а полонез-фантазия, кроме того, с «рефренностью» и элементом цикличности.

В остальных же случаях отличия много больше. Если *g*-*moll*'ная баллада модифицирует сонатную форму, давая зеркальную репризу с сохранением обеими темами прежних (экспозиционных) тональностей,

то в f-moll'ной балладе на первый план выступает вариационность в сочетании с сонатностью. В F-dur'ной балладе нет никакой традиционной схемы, и ее форма свободно претворяет лишь свойства сонатного мышления, а As-dur'ная (самая светлая по содержанию и, пожалуй, наиболее гармоничная по структуре), наоборот, сложно синтезирует черты почти всех традиционных схем, сплавляя их в новую пятичленно-симметричную форму. Далее, если третье скерцо написано в свободно трактованной форме сонаты без разработки, то в четвертом уже первый раздел представляет собой сонату с разработкой, а второе скерцо является особой трехчастной формой, составленной из двух тематически различных сонатных экспозиций, разработки и репризы первой экспозиции. Наконец, форма фантазии f-moll, как мы видели, также непохожа на форму какого-либо другого произведения.

Разумеется, в строении всякого произведения (в особенности у такого композитора, как Шопен) есть свои индивидуальные черты, однако это обычно не находит столь прямого выражения в самом типе формы, в общем композиционном плане произведения. Так, рассматривая мазурки, полонезы, ноктюрны и экспромты Шопена, мы обнаружим, что подавляющее большинство этих пьес написано в сложной трехчастной форме, тогда как этюды Шопена почти все имеют простую трехчастную форму. В разобранных же в этой статье сочинениях почти каждая пьеса не только имела индивидуальные черты строения, но и представляла иную (и притом нетрадиционную) разновидность формы.

Если мы обратимся к свободным формам Листа, например, к его симфоническим поэмам, то не найдем такого богатства композиционных форм, и, наоборот, обнаружим значительную близость между собой некоторых структурных схем.

При всем разнообразии строения свободных форм Шопена в них есть, разумеется, и общие черты.

Одна из существенных общих черт заключается в том, что во всех этих сочинениях так или иначе претворены принципы сонатной формы (это вообще типично для более или менее крупных свободных форм). Особенно показательны в этом отношении, быть может, скерцо: этот жанр существовал как часть циклического произведения до Шопена и имел свою типичную — сложную трехчастную форму. Но, сделав скерцо самостоятельным крупным произведением, Шопен (начиная со второго своего опыта в этом жанре) неизменно претворял в скерцо (всегда свободно и по-новому) черты сонатной формы, лишняя раз демонстрируя тем самым, что он включает скерцо в круг своих значительных произведений. Для изучения необыкновенно оригинальной и глубокой сонатности шопеновского музыкального мышления в самых различных ее аспектах свободные формы Шопена имеют, конечно, не меньшее значение, чем его замечательные сонаты.

Другая черта, общая для большинства свободных форм Шопена, — элемент цикличности: почти во всех этих формах есть разделы,

приближающиеся по своей развернутости, законченности либо по силе контраста с соседними разделами к части циклического произведения. В первой, второй и четвертой балладах имеются, в частности, также самостоятельные коды.

Подчеркнем, однако, что речь идет именно лишь об элементах цикличности: предуказав пути сжатия цикла в одночастность, Шопен не создал одночастного произведения, в котором были бы ясно представлены все части сонатного цикла (не только первая и медленная части, но и скерцо и финал), как это сделано в ряде сочинений Листа, в увертюре к «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера и в некоторых одночастных формах позднейших композиторов. Только в полонезе-фантазии есть черты и медленной части (H-dur'ный эпизод), и финала (трансформированная реприза). Возможно, что во вполне последовательном проведении принципа сжатия цикла в одночастность есть известные элементы схематичности и громоздкости, абсолютно чуждые Шопену.

И, наконец, к числу общих свойств большинства свободных форм Шопена принадлежит, разумеется, то, о чем речь шла уже в начале статьи и примеры чего мы наблюдали неоднократно: принцип эпического сопоставления развернутых разделов в начале произведения с последующим ускорением и драматизацией развития, а также сближением образов. Этот принцип проявляется в различных случаях не одинаково полно: например, во второй балладе драматизации начального раздела при его повторении не сопутствует сжатие этого раздела (ускорение развития наступает дальше), а в четвертом скерцо, наоборот, сокращение общей репризы и репризы внутри первого раздела не сочетается с заметной драматизацией. В фантазии ускорение развития начинается раньше, чем в других произведениях. В b-moll'ном скерцо принцип, о котором идет речь, выражен в том, что драматичная разработка находится (как и в балладе As-dur) ближе к концу произведения и именно в этой разработке дается самая существенная образная трансформация (ускоренное развитие есть также в коде). Весь комплекс, связанный с этим принципом, наиболее ярко выступает в полонезе-фантазии, баркароле, третьей и четвертой балладах, несколько менее ярко в первой балладе и третьем скерцо.

Следует, конечно, иметь в виду, что драматизация и ускорение развития к концу произведения в той или иной мере присущи очень многим сочинениям самых различных композиторов и поэтому могут быть отнесены к числу общих свойств и закономерностей музыкальных форм. Вопрос заключается, однако, в силе и яркости проявления закономерности. В ряде сочинений Шопена различие широкого начального развертывания мыслей и концентрированно-динамичного развития в конце настолько подчеркнуто и заострено, что как бы переходит из сферы формы непосредственно в сферу содержания, приобретает значение еще одного типичного контраста — в дополнение к контрастам-антитезам, перечисленным в начале статьи. Действительно, противополож-

ные общие тенденции стиля, повлиявшие на возникновение новой балладно-поэтной формы, в известной степени обусловлены также и непосредственно мироощущением романтического «героя». Так, тенденция к полноте воплощения отдельных жизненных явлений реализуется в музыкальном искусстве прежде всего через многостороннюю передачу разнообразных и контрастных чувств, переживаний. С другой стороны, непрерывность развития, его ускорение, устремленность к развязке в какой-то мере отражают также и страстный романтический порыв, иногда своеобразную одержимость одним чувством, одной идеей. И, наконец, самый переход от первого ко второму — от богатого восприятия «всех впечатлений бытия» к одержимости одной страстью — в свою очередь представляет собой весьма существенное проявление контрастного мироощущения и повышенного динамизма душевной жизни романтического героя (тут опять возможны литературные аналогии). Таким образом, новая балладно-поэтная одночастная форма получает и некоторое психологическое истолкование.

Описанные контрасты и переходы во многих случаях связаны с раздвоенностью романтического создания. Но они могут существовать и в рамках цельного мирозерцания, ибо между многогранностью и целеустремленностью характера в принципе не должно быть противоречия. Именно таково сочетание этих свойств в музыке Шопена, и здесь одно из самых ценных для нашего времени качеств шопеновского творчества. Сочетание, о котором идет речь, присуще творчеству Шопена в целом, но наиболее непосредственное воплощение оно получило в ряде одночастных свободных форм.

В свободных формах нашли свое особенно ясное выражение и другие общие свойства стиля Шопена. К их числу относится уже упомянутое соединение романтической смелости с классической соразмерностью, непринужденного, почти импровизационного «нанизывания» многочисленных контрастирующих эпизодов со стройной логикой единого тематического развития (с этим связана, в частности, и большая роль сонатного мышления). Поучительны свободные формы Шопена и с точки зрения исключительного лаконизма выражения, умения рассказать многое — нередко целую потрясающую эпопею — на сравнительно небольшом протяжении. Непревзойденным образцом этого лаконизма, предельной концентрированности является фантазия *f-moll*. И вместе с тем в произведениях Шопена никогда не возникает ощущения недосказанности, «недопетости», внезапной оборванности какого-либо эпизода, равно как и тематической «тесноты»: наоборот, постоянно чувствуется широта и свобода развертывания мысли. В этом — одно из величайших чудес музыки Шопена.

Не меньше чем с точки зрения проблемы «романтизм — классицизм» примечательны свободные формы Шопена в плане проблемы «романтизм — реализм». Их изучение могло бы с особенной убедительностью показать (некоторые данные для этого, быть может, имеются и в настоящей статье), что романтические идейно-художественные

мотивы находят у Шопена глубоко реалистическое претворение (в сущности, творчество Шопена ставит под сомнение самую правомерность антитез «романтизм — реализм» и «романтизм — классицизм» в том смысле, в котором эти понятия применяются по отношению к музыке). Затронутый нами вопрос о программности также допускает в связи со свободными формами Шопена наиболее острую постановку и плодотворную дискуссию.

И, наконец, свободные формы Шопена дают интересный и своеобразный материал для изучения вопроса о «романтическом и народном» (или национальном) в творчестве Шопена. Те или иные связи с народными образами, со свойствами польского народного музыкального языка и мышления пронизывают, как известно, творчество Шопена в целом. Некоторые же свободные формы, помимо разнообразных иных связей, показывают, например, как отражается сочетание черт народного мышления со стремлением к романтической контрастности и свободе тональных сопоставлений в тональных планах крупных произведений (мы видели это на примере тональных планов второго и третьего скерцо, фантазии f-moll, с ее ладовой переменностью и диатоническими терцовыми цепями). Разумеется, ряд проблем этого типа не освящен в статье вовсе, например, важный вопрос о связи в музыке Шопена приемов народной вариационности с типичными романтическими вариационными трансформациями образов (ярчайший пример — в балладе f-moll). Специальная проблема отражения в свободных формах Шопена (в частности, балладах) образов и сюжетов польской литературы также лишь попутно затронута в этой статье, посвященной в основном (как было сказано вначале) вопросам композиции. Одна из задач статьи — побудить к дальнейшей работе над актуальной темой о свободных формах Шопена — темой, которая ждет капитальных исследований.

ПРЕЛЮДИЯ

A-dur

ШОПЕНА

*(к вопросу о методе анализа
музыкальных произведений)*

Творчество Шопена было еще в прошлом веке предметом большого внимания со стороны русских музыкантов — композиторов, исполнителей, музыковедов. В огромной степени возросло это внимание после Октябрьской революции. Даже если говорить только о музыкальной науке (а я ограничусь здесь именно этим), можно констатировать, что изучению музыки гениального польского композитора посвящали свои труды такие известные советские авторы, как Б. Асафьев (Глебов), В. Пасхалов, А. Соловцов, Ю. Кремлев, И. Бэлза, Ю. Тюлин, В. Цуккерман, В. Протопопов, Д. Житомирский. Многие молодые музыковеды тоже нередко избирали творчество Шопена темой своих диссертаций или дипломных работ. Наконец, примеры из произведений польского классика и их разбор занимают большое место в исследованиях общего музыкально-теоретического характера и в учебных курсах (гармония, форма, анализ музыкальных произведений).

Среди множества причин столь значительного интереса советских ученых к музыке Шопена мне, как теоретику, хотелось бы здесь специально подчеркнуть одну: важность тех методологических проблем, которые выдвигает анализ этой музыки.

Чисто инструментальная, непрограммная, но вместе с тем осязаемо конкретная; лаконичная, но говорящая многое; доступная широким кругам слушателей и в то же время необыкновенно тонкая, изысканная; наконец, ярко эмоциональная, картинная, чрезвычайно определенная по своему выразительному смыслу и одновременно столь богатая и многогранная, капризная и изменчивая, полная таких неуловимых оттенков и переходов, что ее содержание особенно трудно схватить словесными формулировками, — вот те свойства музыки Шопена, которые сразу ставят ее исследователя перед всем комплексом сложных эстетических и аналитических вопросов. Естественно, что работа над творчеством Шопена имела большое значение для кристаллизации новой

аналитической методологии, а отчасти и воззрений советских музыкантов на специфику и возможности музыкального искусства.

Автор этих строк тоже широко привлекал в своих работах и лекционных курсах произведения поэта фортепиано. И действительно, трудно подыскать более наглядные и убедительные примеры, раскрывающие саму природу музыки и музыкальной красоты, ее жизненные связи и ее поэзию, чем примеры из сочинений Шопена. Недаром крупнейший русский поэт последних десятилетий — Б. Пастернак считал, что в творчестве Шопена музыка пережила свое «второе рождение» и «вторичное открытие»¹.

Прелюдию A-dur, самую лаконичную из всех и самую простую по фактуре и гармонии, ритму и форме, мне неоднократно приходилось рассматривать по различным поводам. В предлагаемой статье я попытаюсь показать на этом примере некоторые существенные свойства художественного образа и основные черты музыкально-аналитического метода.

Возникает, конечно, вопрос — дает ли предельно краткая и не такая уж значительная по своему замыслу пьеса достаточный материал для освещения столь серьезных проблем? Действительно, не все стороны аналитического метода могут получить одинаково яркие и многочисленные иллюстрации даже при разборе крупного сочинения. Тем более это относится к произведению небольшому. Но, с другой стороны, раз оно представляет собой законченный художественный образ, основные принципы анализа могут быть продемонстрированы и на нем. Краткость же и простота пьесы позволяют сделать это более интенсивно, направив все внимание на методологическое существо проблем и сводя к минимуму технические разъяснения каких-либо фактурных или иных сложностей. И если свойства музыкального образа, в том числе и логику развития, удастся обнаружить даже в таком сочинении, где на первый взгляд в процессе развития почти ничего нового не возникает, то раскрытие аналогичных свойств в произведении более крупного масштаба, хоть и встретило бы дополнительные трудности и повлекло бы необходимость гораздо более пространного изложения, но едва ли выдвинуло бы много новых проблем принципиального характера.

Анализ может, разумеется, ставить перед собой различные задачи. И в зависимости от конкретной цели по-разному складываются пути к ней. Я буду, однако, иметь в виду тот случай, когда произведение исследуется не в связи с какой-либо специальной или частной задачей, а ради лучшего понимания и более глубокой и обоснованной эстетической оценки его самого как художественного целого, как единства содержания и формы. О методе такого анализа и пойдет здесь речь.

Общий характер произведения так или иначе улавливается при непосредственном восприятии и допускает некоторую первоначальную и

¹ См., например, статью Б. Пастернака «Шопен. К 135-летию со дня рождения» (журнал «Ленинград», 1945, № 15—16).

чаще всего приблизительную формулировку. Уточнение же и обоснование достигаются в процессе движения мысли по двум направлениям. Одно идет от воспринятого художественного образа к сравнениям с другими, более или менее аналогичными сочинениями, к включению анализируемой пьесы в ряд явлений того или иного стиливого и жанрового типа, к сопоставлениям со всевозможными сведениями о композиторе, его высказываниями, письмами и т. д., в конечном же счете к выходу в сферу социально психологической и культурно исторической обусловленности художественного творчества. Другое направление идет как бы в глубь разбираемого произведения — к анализу его структуры, раскрывающему само воплощение содержания и его различных сторон. Это, естественно, тоже ведет к более конкретному и точному представлению о содержании и идее произведения, ибо последние материализуются в соответствующих средствах, в художественной форме, вне которой они не могут быть раскрыты.

Вполне удовлетворительные результаты, однако, лишь редко (и только в простейших случаях) достигаются при движении по одному из описанных путей в его чистом виде. Содержательный анализ внутренней структуры произведения неизбежно требует выходов за ее пределы, так как он опирается на сведения об исторически сложившихся выразительных возможностях музыкальных средств, о вызываемых ими ассоциациях и должен показать соответствующий отбор средств в данном произведении. И наоборот: пока исследователь ни в какой мере не удостоверился в характере реализации идеи сочинения в его структуре, он еще не знает, с чем, собственно, естественнее всего сравнивать данное явление, и поэтому сопоставления легко могут оказаться случайными, произвольными, не уточняющими содержание произведения. Иными словами, анализ непременно должен в той или иной мере пользоваться обоими путями.

И тем не менее сама логика последовательного изложения анализа может в различных случаях брать за основу какой-либо один из этих путей. В настоящее время, видимо, чаще будет более целесообразно избирать в качестве основы содержательный анализ структуры, ибо в этой области на нынешнем этапе развития науки легче выработать соответственную методику. Последняя, как мне представляется, должна базироваться на некоторых общих принципах, обусловленных самой природой искусства, художественного произведения. Формулировку и разъяснение этих принципов придется здесь предпослать анализу прелюдии.

Известно, что художественное произведение внушает человеку те или иные идеи, представления, эмоции не чисто рассудочным путем: оно захватывает и убеждает человека, обращаясь своими особыми средствами к человеческой личности во всей ее полноте, воздействуя на человека в целом, на различные слои и «этажи» его психики — на эмоции и на интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания. Со-

циальное по своей сущности, искусство не проходит и не может проходить мимо биологической природы человека. В частности, музыка апеллирует и к простейшим безусловным рефлексам человека и к его социальному опыту во всей его целостности, включая культуру, накопленную многовековым развитием человечества. Мне уже приходилось в связи с этим писать о неоднородности и многослойности системы средств любого искусства. Отсюда же вытекает и сформулированный мною принцип множественного и концентрированного воздействия (или принцип комплексного действия)¹. Он гласит, что существенный художественный результат, важный выразительный эффект (более общий или более частный, но все же именно важный эффект, а не оттенок) обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств (иногда даже всех средств, доступных художнику в данных конкретных условиях), направленных к той же цели и таким образом осуществляющих концентрированное воздействие. Подробно разъясненный в упомянутых работах, принцип этот проявляется в самых различных аспектах и масштабах, на самых различных «уровнях». Речь идет, таким образом, о содержательном принципе активного, всемерного внушения слушателю (зрителю, читателю) идеи сочинения, его эмоциональной выразительности, при этом, однако, внушения не навязчивого, а скорее подспудного, ибо разные средства лежат — вследствие «многослойности» всей их системы — как бы в разных плоскостях восприятия. От степени выраженности этого принципа во многом зависит впечатляющая сила образа, надежность его воздействия — тот «запас прочности», который необходим, чтобы сочинение было доступно для широких кругов современников и для будущих поколений. При мастерском применении множественного и концентрированного воздействия основное эмоционально-смысловое содержание произведения передается по столь многочисленным каналам, что в принципе оно должно — хоть и в далеко не одинаковой степени — «дойти» почти до каждого, должно быть так или иначе воспринято, если только и само передаваемое содержание достаточно интересно и общезначимо. Но здесь же лежит и одна из причин весьма различного восприятия сочинения людьми с неодинаковой подготовкой и с несходным индивидуальным опытом, а также того факта, что даже один и тот же человек способен при многократном восприятии художественного произведения открывать в нем все новые и новые красоты.

Замечу, что секрет совершенно исключительной популярности музыки Шопена как среди знатоков¹, так и среди любителей во многом

¹ См.: Л. Мазель. О двух важных принципах художественного воздействия («Советская музыка», 1964, № 3); Л. Мазель. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. Сб. «Интонация и музыкальный образ» (ред. Б. М. Ярустовский, изд-во «Музыка», М., 1965; Л. Мазель. Эстетика и анализ («Советская музыка», 1966, № 12).

объясняется особенно высокой степенью множественности и «многослойности» ее воздействия: вытекающий отсюда кажущийся парадокс состоит в том, что разным людям нравится в этой музыке в известном смысле «совсем не одно и то же», а в конечном счете все-таки то же самое, но лишь очень множественно и по-разному выраженное (я не говорю, конечно, сейчас о случаях профанации, когда, например, в вальсах Шопена нравится только то, чем они похожи на все другие вальсы).

Ясно, что метод анализа и оценки художественного произведения не может миновать критериев, связанных со степенью и характером проявления описанного принципа, ибо он служит одной из основ искусства. Очевидно также, что в этой области, как и среди более частных средств искусства, существуют и свои трафареты, и свои откровения: есть типичные, исторически сложившиеся приемы комплексного воздействия, ставшие общим достоянием композиторской техники, и есть индивидуальные находки гениальных композиторов.

Естественно, однако, что множественность воздействия не может быть неограниченной: это привело бы к применению слишком большого числа средств и к перегрузке восприятия. Следовательно, рассмотренный принцип нуждается в таком симметрично дополняющем его противовесе, который выражал бы требование общей экономии средств, художественной простоты. Отсюда вытекает сформулированный мной в названных работах второй принцип, имеющий также и большое самостоятельное значение, — принцип совмещения функций (или пересечения функций). Он заключается в том, что важные художественные средства, ответственные композиционные «решения» обычно служат достижению не какого-либо одного эффекта, а одновременно нескольких, то есть несут несколько функций: например, две различные выразительные функции; или одну выразительную, одну формообразующую, одну чисто техническую; либо, наконец, какую-то «местную» функцию, важную для данного момента произведения, а другую, более общую, имеющую значение для целого, для связей «на расстоянии» и т. д. Многое из сказанного выше относительно первого принципа остается в силе и для второго. Этот принцип тоже содержателен, но означает не «оснащенность» каждого выразительного эффекта разнообразными средствами, а, наоборот, насыщенность самих средств смысловыми функциями и связями. Существуют как стандартные типы совмещения, так и индивидуальные. В целом совмещение функций служит повышению «коэффициента полезного действия» разного рода композиционных решений, всевозможных средств и деталей произведения.

Совместное же действие обоих принципов способствует одной из самых существенных сторон художественного эффекта — впечатлению,

¹ Напомню хотя бы приведенные выше слова Б. Пастернака. В молодости он готовился стать музыкантом и в течение многих лет изучал композицию под руководством известного советского композитора проф. Р. М. Глиэра.

что сказано много, ярко, сильно, при сравнительно малой затрате средств, что достигнут большой выразительный результат ценой, казалось бы, незначительных усилий. И это впечатление основывается на том реальном факте, что художественный образ, будучи единичным чувственно воспринимаемым явлением, представляет собой совершенно особый концентрат эмоциональной и интеллектуальной энергии. Художественная сила образа обычно оценивается восприятием именно по этой его выразительно смысловой «нагрузке», приходящейся, так сказать, на единицу «материальной ткани». А при прочих равных условиях (то есть при равной значительности отражаемых явлений, идеи сочинения, при равном индивидуальном своеобразии средств, их свежести и т. д.) нагрузка эта зависит от интенсивности (а также согласованности, слаженности) совместного действия двух описанных принципов.

Другие важные принципы, вне связи с которыми не могут быть полноценно реализованы и два только что рассмотренных, основаны на использовании инерции восприятия и на ее нарушениях. Это особенно существенно для временных искусств, в частности для музыки. При восприятии сочинения происходит сознательное или бессознательное ожидание тех или иных естественных продолжений. Если бы эти ожидания никогда не оправдывались, сочинение не могло бы быть воспринято, осталось бы непонятым. Наоборот, если они всегда оправдываются, то есть если угадать продолжение слишком легко, — сочинение будет скучным, вялым, инертным (еще Шуман иронизировал по поводу пьес, в которых «едва мелодия началась, уже знаешь, как она кончится»). Владеть вниманием воспринимающего, держать его интерес в напряжении — значит не только рассказывать ему о чем-то достойном этого интереса по своему содержанию, но и соблюдать в самом построении рассказа соответствующие (и разные в разных условиях) пропорции между удовлетворением ожиданий (то есть следованием инерции восприятия) и их оправданным «обманом» (то есть нарушением инерции восприятия), активизирующим внимание и повышающим интерес¹. При этом нарушение инерции обычно компенсируется в дальнейшем, то есть ожидавшееся, но не наступившее

¹ В советском музыковедении часто упоминается короткая статья Б. Асафьева «О направленности формы у Чайковского» (сб. «Советская музыка», 1945, № 3), в которой ставится вопрос о «направленности формы на слушателя» в смысле умения композитора захватывать и поддерживать внимание воспринимающего. Однако ни в этой статье, ни в комментариях к ней других авторов, справедливо утверждавших, что не один только Чайковский владел соответственным секретом, не раскрыта сама техника «направленности формы на слушателя». Думаю, что описанное здесь умение использовать инерцию восприятия и своевременно (а также, конечно, в меру) нарушать ее представляет собой один из существеннейших элементов этой техники. Содержательная же ее сторона заключается в том, что отражаемые явления действительности (в музыке, например, эмоции) должны узнаваться (опора на инерцию восприятия), но в то же время их восприятие должно активизироваться, освежаться, обогащаться (нарушение инерции и инертности).

событие все же впоследствии в том или ином виде наступает (часто спясть-таки неожиданно). Иначе говоря, «долги» по отношению к инерции восприятия раньше или позже возвращаются, иногда ценой новых «займов», причем, однако, к моменту завершения произведения «концы с концами» должны быть «сведены». Эта игра с восприятием выступает в некоторых случаях в обнаженной, открытой для слушателя (читателя, зрителя) форме (например, в скерцозной музыке, комедиях, детективных романах), но подспудно присутствует всегда, ибо автор, в частности композитор, оказывается уже в самом процессе сочинения первым слушателем своего произведения и соответственно учитывает законы восприятия. Раскрытие техники «оправдания и нарушения ожиданий» (инерции восприятия) также является одной из существенных сторон эстетического анализа (и эстетической оценки) художественного произведения.

Типы инерциальных закономерностей и их нарушений бесконечно разнообразны¹. В некоторых случаях важно отличать инерциальные закономерности, возникающие в самом данном произведении (например, установились смены гармонии раз в два такта и слушатель ждет того же самого и в дальнейшем; или — началось третье звено секвенции и слушатель ожидает, что оно будет продолжаться аналогично первым двум), от инерциальных закономерностей, сложившихся исторически в общественном музыкальном сознании (например, тяготение доминанты в тонику). Одним из необходимых условий той нестандартности (индивидуальности), без которой нет подлинно художественного произведения, является, как уже сказано, нарушение хотя бы некоторых инерций восприятия, но при этом вовсе не обязательно именно исторически сложившихся инерциальных закономерностей: возможно ограничиться нарушением инерций, создаваемых в самом произведении. Новаторство же в области средств искусства обычно связано с тем или иным нарушением (иногда резким и очевидным, иногда незаметным) инерции именно второго типа. В сущности, вся сумма исторически сложившихся инерциальных закономерностей входит в художественную традицию. И подлинное новаторство в области отдельных элементов музыкального языка и формы заключается в оправданном содержанием и столь почвенном, закономерном нарушении одних традиций при опоре на другие, что в результате рождаются третьи — новые — традиции.

Помимо перечисленных, можно указать еще и на некоторые другие принципы художественного воздействия. Например, один из них естественно назвать принципом размаха или принципом предварительного отвода развития в сторону, противоположную той, где лежит его истинная цель. Подобно тому как удар будет сильнее при более ши-

¹ Один из частных случаев — известный из литературоведения прием «ретардации» (т. е. оттяжки ожидаемого «события»), повышающий интерес и напряжение повествования (простейшая аналогия в музыке — оттяжка заключительной тоники).

реком размахе, так и, например, эффект мелодической вершины часто выигрывает, если мелодия предварительно уходит в более низкий регистр и, достигая затем кульминации, преодолевает более широкий диапазон. В более общем плане этот принцип проявляется в создании у воспринимающего впечатления, будто верх должен взять не тот из противоборствующих элементов, который победит на самом деле. Это усиливает художественный эффект победы и делает кульминацию борьбы ее подлинно переломным моментом.

Наконец, при анализе важно различать проявления общих закономерностей формы, естественного развития и те свойства структуры (в самом широком смысле), которые служат решению художественной задачи именно данного произведения, раскрывают его смысл, идею, основные эмоционально-выразительные комплексы. В литературном произведении, театральной пьесе, кинофильме обычно предполагается некоторый естественный, жизненно правдивый сюжет («как бывает или может быть»). Но он раскрывается так, что все компоненты художественной формы служат воплощению основной идеи произведения, осуществляя на разных уровнях и в разных планах множественное и концентрированное воздействие. Аналогичное положение налицо и в живописи, где общая композиция, линии, краски не только создают жизненно верное изображение, но, кроме того, внушают соответствующий образно-выразительный комплекс всей совокупностью своих средств. При этом происходит, как и в литературном произведении, особого рода совмещение (пересечение, наложение) функций разных элементов (в дополнение к перечисленным выше типам совмещения): элемент, необходимый с точки зрения жизненной естественности и общих законов композиции, выполняет еще и свою специальную функцию в раскрытии идеи именно данного сочинения.

Музыка, как известно, отображает действительность в формах, не столь близких формам самой жизни, как литература или живопись. Но музыкальные средства обладают своими жизненными связями — впитали в себя общие черты жизненных процессов (прежде всего эмоциональных) и логического мышления. Закономерности музыкального языка и музыкальной композиции учитывают свойства восприятия, опираются на естественные психологические предпосылки и, наконец, во многом исторически определились теми реальными социально-прикладными функциями, которые музыка издавна несла в жизни и быту людей. Вся сумма соответствующих музыкальных закономерностей излагается в руководствах по гармонии, полифонии, инструментовке, форме, цель которых — обучить начинающего композитора писать грамотно и складно, естественно и гладко, логично и благозвучно, даже в соответствии с некоторыми общими эстетическими законами — законами красоты. Но эти руководства все-таки не учат ставить и решать собственно художественные задачи.

Таким образом, и в музыкальном произведении есть те же «уровни», что и в литературе и живописи, а следовательно, и те особые спе-

циальные совмещения функций, о которых здесь было упомянуто (в последующем анализе это будет раскрыто на конкретных примерах).

Теперь мы уже подходим к главному вопросу. Что же такое художественная задача произведения? Это осуществление того нового, того открытия (или тех открытий), ради которого оно создается. Открытие может быть небольшим, частным, но присутствие его в подлинно художественном произведении обязательно, подобно тому, как в любой научной статье содержится какое-то новое положение, обращается внимание на новые факты и т. п.¹ Впрочем, произведения искусства лучше сравнивать в этом отношении не с научными работами, а с достижениями техники — с изобретениями или конструкциями, в которых практически реализована та или иная мысль, идея, ранее не представлявшаяся осуществимой. Самолет доказывает уже самим фактом своего существования, что предметы, более тяжелые, чем воздух, могут летать. Аналогичным образом подлинный художник творит такие обогащающие мир вещи, такие новые реальности, которые тоже самим фактом своего существования как явлений органичных убедительно утверждают новые истины, например, раскрывают новую правду чувств и как бы делают возможным то, что ранее казалось невозможным. Это относится не только к отдельным произведениям, но и к целым стилевым явлениям. Мне уже приходилось, например, писать, что Чайковский создал новый тип лирической мелодики, сочетающий большую песенную широту с такой напряженностью, интенсивностью и устремленностью развития, какие раньше бывали свойственны лишь темам активного, драматического, героического, а не песенно-лирического склада. Тип этот претворял новый строй чувств русских людей соответствующей эпохи и своей органичностью доказывал реальность той особой динамики лирических эмоций, которая нашла в мелодике Чайковского свое художественное воплощение². Но и каждое произведение, решая некоторые общестилевые задачи, содержит свое собственное открытие, образующее его жизненный нерв. А в крупном сочинении открытий — более общих и более частных — обычно бывает много. Их обнаружение, описание, раскрытие их значения, их оценка — первая задача целостного анализа, основа разбора содержания и формы произведения, его структуры. Решение этой задачи нельзя подменить ни характеристикой эмоционального строя произведения, ни указаниями на типичные стилевые черты произведения и на его место среди других произведений того же автора или того же жанра, ни раскрытием связей сочинения с традицией и отдельных его новых свойств и оригинальных средств. Все перечисленное необходимо, но оно только тогда найдет в анализе свое естественное место, когда будет подчинено упомянутой главной задаче.

¹ Речь идет здесь не о популяризаторской научной литературе и не о соответствующих родах музыки (прикладной, чисто развлекательной и т. д.).

² См.: Л. Мазель. О мелодии. М., Музгиз, 1952, стр. 252—268.

Каждое художественное открытие, осуществляя ранее неосуществленное и, казалось бы, неосуществимое, может быть в конечном счете сформулировано как «совмещение, казалось бы, несовместимого». И здесь — высшее проявление принципа совмещения функций. Описать подобное совмещение легче всего, конечно, в понятиях и терминах собственно музыкальных, например, связанных с жанровыми типами музыки или с выразительными возможностями ее отдельных элементов и средств. Но за этим всегда должен ощущаться (а также по возможности формулироваться) соответствующий образно-эмоциональный смысл. Последний, разумеется, так или иначе связан с внутренним миром человека, с его характером и мироощущением, но выступает в музыкальном произведении как претворенный в соответствии с уже сложившимися законами музыкального искусства, которое, как известно, отражает явления жизни в формах очень специфичных. При этом жизненное содержание музыкального произведения, особенно небольшой инструментальной пьесы, лишь редко может быть непосредственно связано с соответствующими общими социально-историческими условиями и порожденными ими идеями: чаще приходится сначала включать анализируемую пьесу в целый круг жанрово-стилистических явлений, определить ее место и значение в развитии самой музыкальной культуры и лишь через все это связывать с более общими культурно-историческими и социальными условиями.

И, наконец, если мы уже знаем, что художественное произведение содержит открытие, то и аналитическое раскрытие этого открытия не может быть достигнуто механическим применением каких-либо стандартных приемов, правил и т. д. Этого аналитический метод отнюдь не предполагает. Наоборот, в каждом отдельном случае необходимо, учитывая общие закономерности искусства, творчески найти особый, индивидуальный «ключ» к произведению и лишь в тесной связи с этим использовать те положения, о которых здесь шла речь.

Сжато изложенные здесь основные черты музыкально-аналитического метода сложились как обобщение ряда моих исследований, а также моей многолетней деятельности в качестве преподавателя анализа музыкальных произведений. Однако я рад отметить, что по некоторым из затронутых вопросов аналогичные или родственные идеи развиваются в советской науке также и по отношению к другим видам искусства. Так, сформулированный в настоящей статье и более подробно развитый в уже упомянутых моих работах принцип множественного и концентрированного воздействия близок положению замечательного кинорежиссера и теоретика искусства С. Эйзенштейна о «беспощадном» внушении идеи зрителю¹. Примеры совмещения функции также

¹ См., например: С. М. Эйзенштейн. Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец «Потемкин» (сб. «С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи», изд-во «Искусство», М., 1956). См. также: В. Нижний. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. «Искусство», М., 1958.

приводятся и у Эйзенштейна, и у ряда литературоведов¹. Близость некоторых положений Эйзенштейна и моих обнаружена А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым в их докладе «О возможностях построения структурной поэтики»². Родственные идеи развиваются также в отдельных исследованиях двух названных авторов³. Первому из них я приношу благодарность за ценные советы, касающиеся некоторых положений настоящей работы.

*

Итак, начнем прямо с самого важного вопроса. Какое художественное открытие сделал Шопен в прелюдии A-dur — этой миниатюре из миниатюр, казалось бы столь простой и непритязательной? Что и как в ней объединено и совмещено?



¹ Мне не приходилось, однако, встречать ни достаточно обобщенную формулировку этого принципа, ни тем более указания на его симметрично дополняющее отношение к принципу множественного и концентрированного воздействия, который, в свою очередь, тоже еще не был — в общем виде — до сих пор сформулирован, обоснован и исследован.

² См. Тезисы докладов симпозиума по структурному изучению знаковых систем. АН СССР, М., 1962.

³ См., например: Ю. К. Щеглов. К построению структурной модели новеллы о Шерлоке Холмсе (см. тезисы, упомянутые в предыдущем примечании), а также этюд А. К. Жолковского «Об усилении» (сб. «Структурно-типологические исследования». АН СССР, М., 1962).

Вслушиваясь в музыку мы ощущаем светлый, мажорный характер пьесы, спокойное изящество танцевальных движений (в ритме мазурки), лирические интонации «светских комплиментов», быть может сопровождаемых соответственными жестами, поклонами. Но за всем этим чувствуется и нечто более значительное, возвышенное, сокровенное...

Разумеется, впечатление это может быть выражено и другими словами, передано при помощи иных сравнений и уподоблений. Но оно приблизительно таково у большинства слушателей, сколько-нибудь подготовленных к восприятию такого рода музыки.

Есть сведения, идущие в конечном счете от некоторых учеников Шопена, будто композитор в частных беседах давал своим прелюдиям названия и что A-dur'ная прелюдия именовалась «Польская танцовщица»¹. Ясно, однако, что подобное название всего лишь не противоречит общему характеру музыки: оно могло бы подойти ко многим другим пьесам, особенно мазуркам, и, конечно, не претендует на раскрытие индивидуальных черт прелюдии. Собственно, оно указывает лишь на связь с мазуркой и на мягкий, женственный характер пьесы. При этом композитор, поскольку название пьесы им не опубликовано, отнюдь не считал знание его слушателями необходимым условием полноценного восприятия музыки. Нет поэтому оснований считать прелюдию программной пьесой и исходить в анализе из ее «программного заголовка», который — даже если бы сведения о нем были вполне достоверными — композитор мог дать спустя много времени после сочинения пьесы, уступая просьбам учеников или друзей. Однако так или иначе принять во внимание имеющиеся сведения, конечно, необходимо.

Какими же средствами достигнуто описанное выше впечатление? Что в них особенного, необычного?

Черты танца — изящной мазурки — здесь очевидны. Они смягчены спокойным темпом (*Andantino*), а также более редкими, чем это обычно бывает в танцевальной музыке, басами (они берутся не в каждом такте, а через такт). О множественности проявлений танцевальности речь еще будет впереди. Столь же очевиден и лирический элемент. Он тоже выражен множественно, прежде всего через задержания на сильных долях нечетных тактов. Известно, что подобные восходящие задержания, нередко связанные с хроматикой (см., например, звуки *dis* и *ais* в третьем и пятом тактах), стали еще в XVIII веке, в частности у Моцарта, одним из средств особенно тонкой лирики — изысканной, галантной, иногда, однако, и несколько чувствительной. Краткие и совмещенные с пунктированным ритмом, эти интонации задержания приобретают в прелюдии подвижность и в свою очередь насыщают лиризмом танцевальное движение. Впечатлению лирической мягкости

¹ См. об этом, например: Ю. Н. Тюлин. О программности в произведениях Шопена. Музгиз, Л., 1963, стр. 17.

способствует также преобладание в партии правой руки дуэтного движения параллельными терциями и секстами. Наконец, в самой мелодии, наряду с повторениями звука и задержаниями, тоже господствуют терцовые шаги, а кроме того, трижды звучит — в начале каждого восьмитакта и в кульминации — характерная лирическая интонация восходящей сексты от V ступени к III.

Однако все это хоть и обеспечивает прочность выразительного эффекта, безотказность его воздействия на слушателя, но еще не представляет чего-либо необычного, принципиально нового: разного рода сочетания подвижности и лиричности были характерны еще для музыки Моцарта. То особенное, в чем заключается здесь самое существо образа, определяется совмещением лирически смягченной танцевальности со свойствами музыки совершенно иного типа, другого жанрового корня. Действительно, размеренные и спокойные повторения аккордов, завершающие каждый двутактный мотив, свидетельствуют о соприкосновениях с собственно аккордовым складом. Последний же по своему генезису и вызываемым образным ассоциациям весьма отличается от гомофонной танцевальности. Гомофонная фактура, резко разделяющая ткань произведения на мелодию и аккомпанемент, возникла в сфере бытового музицирования. Она воспринималась как очень «земная» и могла даже противопоставляться аккордовому складу, как более возвышенному, идущему от хорала. В прелюдии Шопена нет, конечно, непосредственной образной связи с хоралом, но черты размеренного аккордового склада, восходящие к одной из разновидностей старинного «прелюдирования», вносят в пьесу существенный оттенок выразительности, придают прозрачной и легкой танцевальной миниатюре особую поэтическую одухотворенность вместе с большей объемом, перспективой, художественной весомостью.

Как же достигнуто совмещение свойств столь далеких жанров? Ведь тут нет, например, простого их контрапунктического сочетания в разных слоях фактуры (скажем, когда у струнных звучит мазурка, сопровождающая танец, исполняемый на сцене оперного спектакля, а у медных в это время проходит хорал). Здесь дано не соединение, а именно совмещение. На чем же зиждется сама его возможность? Где у двух жанров тот общий элемент, который был тонко уловлен композитором и положен в основу совмещения?

Ответ кажется очень простым, но только после того как он творчески реализован Шопеном: типичный гомофонно-танцевальный аккомпанемент содержит на слабых долях такта повторяющиеся «аккорды без баса» (бас берется на сильной доле), которые и превращены здесь волшебным прикосновением художника в элементы собственно аккордового склада. Для этой метаморфозы оказалось достаточным дать в мелодии на слабых долях такта повторение звука, достигаемые звуки мелодии с аккордами сопровождения в единый комплекс и распространить его действие на следующий такт. А весь созданный Шопеном двутактный мотив, направленный от затакта и

танцевальной пунктированной фигуры на сильной доле (при танцевальном же басы) к возвышению простейших «аккордов танцевально-го сопровождения» до самостоятельного элемента совсем другой образно-выразительной природы и, следовательно, к некоторому переключению внимания на восприятие самих гармоний, прекрасно решает задачу того совмещения, о котором идет речь. В реализующей это совмещение мело-ритмо-фактурной формуле — главная находка пьесы, основа ее своеобразия. В этой же формуле и секрет того смягчения и облагораживания танцевальной ритмики, благодаря которому она ассоциируется здесь не только и не столько с собственно танцевальными движениями, сколько с широкими и изящными жестами. Помимо ритмического успокоения к концу мотива, второй такт здесь и метрически слабее (легче) первого: в нем нет смены гармонии и не берется глубокий бас¹. Наконец, необычайны пластичность и простота самой ритмической фигуры, тесно связанные с ее строгой дифференцированностью (пунктированный ритм, ровные четверти, половинная нота), напоминающей аналогичную дифференцированность ритмики многих бетховенских мотивов, хотя бы, например, следующего мотива совсем иной выразительной природы из Лунной сонаты:



Образный смысл описанного выше совмещения свойств в общих чертах уже ясен из предыдущего изложения, а более подробно раскрывается в дальнейшем. Очевидны и элементарные выводы, касающиеся исполнительской трактовки пьесы: темп и звучность ее могут колебаться лишь в тех пределах, в каких не утрачивается связь ни с изящным танцем, ни с возвышенным аккордовым складом. Добавлю еще, что в разобранном совмещении проявляется одно из общих новаторских достижений стиля Шопена — сближение и совмещение свойств самых различных и далеких друг от друга жанров. На богатство жанровых связей и сочетаний в музыке Шопена мне уже приходилось указывать давно². Ряд ярких и убедительных примеров таких сочетаний был приведен В. Цуккерманом³. Особенность этого рода

¹ Во всей прелюдии нечетные такты — тяжелые, четные — легкие: глубокие, басы нечетных тактов как бы снимают тяжесть с ритмических остановок четных тактов. Исполнитель должен, конечно, учитывать это и избегать акцентов на четных (легких) тактах. Но все же значительность ритмических остановок четных тактов в какой-то мере способна соревноваться с гармонической тяжестью нечетных, и таким образом возникает спокойное и изящное «балансирование».

² См.: Л. Мазель. Ф. Шопен. М., Музгиз, 1947. Второе издание — Музгиз, 1960. (См. также статью «О мелодике Шопена» в этом сборнике).

³ В. Цуккерман. Заметки о музыкальном языке Шопена (сб. «Фридерик Шопен, статьи и исследования советских музыковедов», составление и редакция Г. Эдельмана. М., Музгиз, 1960).

новаторства состоит, между прочим, и в том, что, будучи весьма существенным содержательным, обогащая образную сферу музыки, оно в то же время обходится без явной ломки каких-либо традиций в области отдельных элементов музыкального языка и оказывается в известном смысле незаметным. Техническая основа этого новаторства почти всегда связана у Шопена с новой трактовкой фортепиано, с новыми типами изложения, фактуры. Фактурно-ритмическая находка в разбираемой прелюдии представляет собой, таким образом, лишь индивидуальный вариант шопеновского сочетания далеких жанров — вариант, привлекающий своей особенной простотой.

Уже упоминалось, что без подобного рода находки трудно представить себе подлинно художественное произведение. Она, однако, хоть и необходима, но отнюдь не достаточна. Это лишь основа, которая еще должна быть многосторонне оснащена и развита, дабы все элементы естественно развертывающейся музыкальной структуры служили воплощению главного содержательно-выразительного комплекса или по крайней мере были так или иначе вовлечены в его сферу, «резонировали» на него.

Тут — широкое поле для проявления множественного и концентрированного воздействия, для всякого рода совмещений функций, равно как и для разнообразного использования всевозможных инерциальных закономерностей. Понятно также, что основная «находка», основная «работающий механизм» произведения реализуется в условиях определенного стиля и жанра, связывается с теми или иными чертами музыкального языка композитора, с различными проявлениями его новаторства и т. д. Ясно например, что образно-выразительный смысл упомянутого выше «аккордового склада» далеко не одинаков у разных композиторов, в разных произведениях и зависит также от характера самих аккордов (гармоний) и многих других факторов (например, от трактовки инструмента, его регистров и др.). Все наиболее существенное из этого подлежит, конечно, раскрытию в анализе, хотя здесь — то есть в самом распределении внимания между различными вопросами — открывается большой простор для индивидуальности анализирующего. Важно, однако, чтобы анализ, во всяком случае, акцентировал то основное, бесспорно главное, о чем — по отношению к данной пьесе — шла речь выше.

Продолжим разбор. В прелюдии отсутствуют тематические контрпарты, воплощен один музыкальный образ. Нет и значительного развития: характер музыки остается в основе своей неизменным. Но все же в пьесе есть кульминационная зона, где различные стороны образа достигают наибольшей силы выражения, а затем — нечто вроде развязки, в которой само соотношение этих сторон до некоторой степени изменяется. Рассмотрим все это более подробно.

В кульминационной зоне (такты 9—12) с самого начала увеличивается звучность: несколько усиливается фактура и гармония в девятом такте — по сравнению с аналогичным первым тактом. Мелодиче-

ская линия тоже активизируется: кульминационное *cis*³ следующего мотива (такт 11), превосходящее вершину первого предложения (*a*²), достигается скачком на сексту, который легко ассоциируется и с широким танцевальным жестом, и с лирическим восклицанием. Однако тут же вслед за этим (такт 12) аккордовый склад тоже раскрывает свои свойства с максимальной полнотой. Ведь троекратные повторения какой-либо одной гармонии, завершавшие до сих пор каждый мотив, далеко не столь полно выражают сущность аккордового склада, как аккордовая последовательность различных гармоний при плавном голосоведении и сохранении одного и того же тона в мелодии. Но именно такая смена гармонии происходит — неожиданно для слушателя — в кульминационном мотиве.

Ее значение велико и многосторонне. Прежде всего, она не только поэтически возвышает, но и углубляет лирический элемент пьесы. Действительно, активность мелодической линии и ритма может служить воплощению более явных, открытых эмоциональных порывов. Неожиданно же вступающая в момент ритмического и мелодического успокоения (повторение звука) выразительная гармония, которая создает хроматический ход в среднем голосе (*a—ais*) и, следовательно, — новое вводнотонное тяготение (*ais→h*), способна полнее передавать скрытое душевное движение, как бы не находящее прямых внешних проявлений. Воздействие этой гармонии здесь очень сильно, потому что, с одной стороны, она завершает мотив и звучит сравнительно долго, с другой же стороны, она нарушает установившуюся инерцию восприятия (на четных тактах до сих пор не было смен гармонии) и тем самым привлекает к себе особое внимание слушателя¹. Но с этим уже связывается и несколько иной эффект — более интеллектуальный, — подобный эффекту остроумного окончания речевой фразы не совсем тем словом, какое ожидается. В итоге кульминационная гармония как бы концентрирует в себе выразительность особого интеллектуально тонкого светского комплимента — остроумного и поэтически возвышенного, изящного и полного чего-то лирически более значительного.

Изящество самих мотивных соотношений (о котором еще не было речи) тоже находит свое максимальное выражение в кульминационной зоне. Второй двутактный мотив прелюдии содержит в мелодическом отношении элемент свободного обращения первого. Первый начинается ходом вверх, а затем — после шестнадцатой длительности — идет на терцию вниз. Во втором мотиве соотношение обратное: сначала ход на терцию вниз, затем — на кварту вверх (*e*² — *a*²). В кульминационной же зоне (такты 9—11) эта изящная симметрия интона-

¹ Чрезмерное динамическое выделение кульминационной гармонии было бы, однако, ошибочным: она падает на легкий такт, без глубокого баса (этот такт является легким также и вследствие особой силы инерции строгого метра, сломать которую можно только очень радикальными средствами).

ций проявляется сильнее, ибо она распространяется на величины обоих интервалов: сначала шаг на большую сексту вверх и на малую терцию вниз, потом — на малую терцию вниз и на большую сексту же вверх (e^1-cis^2 , d^2-h^1 ; fis^2-dis^2 , e^2-cis^3)¹. Это лишь деталь, но деталь показательная с точки зрения последовательного усиления в кульминации важнейших сторон образа: и танцевальности, и аккордового склада, и лирической «секстовости», и изящной симметрии.

Что же происходит после кульминации? Какова «развязка» пьесы? Двухтактная ритмико-фактурная формула повторяется еще дважды и вместе с ней воспроизводится присущий ей элемент танцевальности. Но он уже не усиливается по сравнению со всем предшествующим развитием. Аккордовый же склад не только сохраняет свои новые позиции, завоеванные в момент кульминации, но еще больше укрепляет их. Так, смена гармонии дается, подобно двенадцатому такту, и в четырнадцатом. Она, в сущности, уже ожидается слушателем по аналогии с двенадцатым тактом, то есть в силу установившейся новой инерции восприятия. При этом, во избежание падения интереса музыки, гармония четырнадцатого такта должна по своей выразительности быть способной соревноваться с гармонией двенадцатого такта. Более того: поскольку факт смены гармонии в четном такте теперь уже лишен прелести новизны, выразительность должна концентрироваться в особом характере самой гармонии. И действительно, тут единственный раз во всей прелюдии появляется полный большой доминантноаккорд. Он тщательно подготовлен плавным голосоведением и звучит — после предшествующей минорной гармонии (кстати, единственной во всей прелюдии) — светло, ярко и в то же время прозрачно, «хрустально», представляя собой столь же тонко найденную художественную деталь, что и гармония, завершавшая кульминационную фразу. В сущности, та гармония — доминантсептаккорд ко второй ступени — сама по себе не является чем-либо необычным: она сильно впечатляет благодаря тем условиям, в которые она здесь поставлена. Напротив, нонаккорд как самостоятельная гармония — средство для того времени новое.

И еще один штрих имеет здесь значение. До кульминации каждый двухтакт заканчивался тремя тождественными аккордами. В кульминации изменился третий аккорд. В тринадцатом же такте уже второй аккорд (последняя доля такта) не совпадает с первым: возникает плавное движение в среднем голосе, превращающее трезвучие в септ-

¹ Как указал М. Якубов, второй мотив представляет собой здесь точный ракоход обращения (или обращение ракохода) первого: точным обращением был бы (если принять за основу сексту $e-cis$) мотив $cis-e-dis-fis$; ракоход же этого обращения и есть мотив $fis-dis-e-cis$. Трудно было бы без анализа поверить, что примененная Шопеном трансформация мотива совпадает с одним из типичных приемов додекафонной техники!

аккорд¹. Этот штрих не только очень свеж сам по себе, но усиливает черты аккордового склада, интенсивность его внутренней жизни. И лишь последняя тоническая гармония, завершающая пьесу, звучит, естественно, два такта, то есть снова без смены гармонии на четном такте (однако фактурно три последних аккорда не вполне совпадают между собой). Словом, после кульминации — то есть критической точки развития — соотношение главных сторон образа несколько меняется, одна из них получает некоторое преобладание (в более крупной и контрастной пьесе это может проявиться гораздо ярче, вплоть до полного вытеснения одного образного элемента другим).

Новое соотношение двух сторон образа, выдвижение на первый план элемента возвышенно-поэтического (аккордового), а не изящно-танцевального играет здесь роль своего рода развязки и вместе с тем завершения, итога. Отметим, что, как было уже показано, кульминационная зона (такты 9—12, то есть «третья четверть» формы) начинается как раз усилением танцевального элемента, его активизацией. Создается впечатление будто именно ему обеспечено преобладание. И лишь в двенадцатом такте неожиданно наступает перелом, впечатляющий — в силу контраста — особенно ярко и предопределяющий характер последующего развития и завершения (здесь проявляется — в миниатюрных масштабах этой прелюдии — описанный в первой части статьи принцип предварительного отвода развития в сторону, противоположную его конечному результату). Это вполне индивидуальное художественно-смысловое завершение пьесы естественно совмещается с общим логическим завершением музыкальной мысли, достигаемым кадансом — субдоминанта, доминанта, тоника. При этом гармония двенадцатого такта ($D \rightarrow S_{II}$) готовит этот каданс, подобно тому, как художественно-смысловая кульминация готовит развязку, самой сокровенной деталью которой здесь служит нонаккорд четырнадцатого такта.

Для совершенства пьесы очень важно это полное совмещение общих логических этапов естественного развития музыкальной мысли со специфическими художественно-смысловыми функциями элементов данной структуры (к этому вопросу мы еще вернемся).

Весьма существенно также и соответствие между развитием пьесы в целом и развитием внутри каждого ее двутактного мотива: на обоих масштабных «уровнях» к концу происходит усиление свойств аккордового склада и переключение внимания на восприятие гармонии. То же самое можно наблюдать и на промежуточном, среднем уровне, то есть в пределах начального восьмитактного предложения. Мелодия его первой половины (четыре такта) более активна, охватывает значительный диапазон ($e^1 - a^2$), содержит скачки на сексту и на кварту; в ней применена и более значительная «мотивная работа» — упомянутое сво-

¹ Кроме того, в партии левой руки добавлен один звук: это подготавливает следующую затем пятизвучную гармонию.

бодное обращение мотива. Мелодия же второй половины предложения более пассивна: она использует лишь небольшую часть ранее охваченного диапазона, основана на нисходящем секвенцировании предыдущего мотива, не содержит более широких ходов, нежели терция¹. Наоборот, интерес и значение гармонии здесь возрастают: доминанта в тактах 5—6 представлена не септаккордом, как в начале, а неполным нонаккордом, тоническое же трезвучие в тактах 7—8 имеет более глубокий бас, обеспечивающий богатый обертоновый спектр, и дано в мелодическом положении терции, подчеркивающим ладовую окраску аккорда. Иначе говоря, внимание опять-таки сосредоточивается на гармонии.

Словом, поэтическое возвышение лирически смягченной танцевальности посредством постепенного перемещения акцента на элементы аккордового склада, на восприятие гармонии проводится на разных уровнях, осуществляется множественно и концентрированно: в каждом мотиве, в начальном предложении, во всем периоде. Тем самым основная идея пьесы, основной ее выразительный комплекс внушаются слушателю безотказно.

Столь же богато и последовательно проявляется и принцип совмещения функций. На нем, собственно, как показано, зиждется сама образно-выразительная и конструктивная идея, заложенная в мотивном ядре пьесы и в пьесе в целом. Видели мы также совмещение общей музыкально-логической функции завершающего каданса с индивидуально-смысловой функцией «развязки». Но принцип этот реализуется и во многих других аспектах.

Рассмотрим, например, те разнообразные функции, какие несет в данном случае композиция, основанная на многократном проведении одной ритмической фигуры. Неизменное ее повторение, конечно, во многом обусловлено тем, что в ней сосредоточены основные образно-жанровые черты пьесы. Поэтому повторение служит в данном случае одним из проявлений множественного и концентрированного воздействия. Подобное проявление существует в миниатюрах композиторов XIX века фиксации одного эмоционально психологического состояния (вспомним моноритмию таких пьес, как Chiarina из «Карнавала» Шумана), хотя оно нередко встречается еще у Баха. В то же время оно характерно для некоторых жанров, например, этюда и — что особенно

¹ При этом в последнем мотиве восьмитакта (такты 6, 7, 8) «количество движения» еще уменьшено: мотив начинается не ходом на малую терцию вниз, как два предыдущих, а повторением звука (*gis*). О том, сколько разных функций несет эта тонкая замена затактового *h*, «ожидаемого» по аналогии с предыдущими мотивами, звуком *gis*, мне уже приходилось подробно писать (см. упомянутый выше сборник «Интонация и музыкальный образ», стр. 255—257): тут и смягчение жесткого задержания на сильной доле седьмого такта, и нарушение точной мелодической секвенции (инерции восприятия) ради большего интереса, и естественное «кадансовое» успокоение в конце восьмитактного предложения, и создание типично романтического «устремленного вдаль» оборота из трех разных звуков (сначала шаг на секунду вверх, затем как бы «отрыв от земли», т. е. ход на больший интервал).

важно — для определенных разновидностей прелюдии. Это отнюдь не противоречит элементу импровизационной свободы, обычно ассоциирующемуся с представлением о прелюдии и «прелюдировании». Как раз при импровизации важно удержать какую-то простую основу, дабы целое не оказалось слишком расплывчатым. Сохранение ритма и неизменной фактуры хорошо служит этой задаче. Строгость в этом отношении иногда оказывается как бы другой стороной свободы и непринужденности. Тот жанровый тип прелюдии, о котором идет речь, ярко представлен, например, *C-dur*’ной прелюдией Баха из 1-го тома *W. Kl.*: фигурированный аккордовый склад при неизменности самой фигурационной мелодико-ритмической формулы. Таким образом, разбираемая прелюдия Шопена связана с этим типом не только чертами аккордового склада, но и выдержанностью ритма и фактуры (как и некоторые другие прелюдии Шопена)¹.

А с другой стороны, если повторяется танцевальная формула (как в данном случае), то факт ее повторения представляет собой одно из простейших проявлений самой танцевальности. Следовательно, неизменность ритма служит здесь воплощению также и этой стороны образа². Да, в сущности, и сама структура периода из двух сходно начинающихся восьмитактных предложений с разными кадансами утвердилась прежде всего в танцевальных жанрах.

И в то же время повторение одного и того же ритма не оставляет места для свойственных большинству даже простых танцевальных мелодий XVIII—XIX веков масштабно-тематических (ритмо-синтаксических, мелодико-синтаксических) структур — таких, как объединение (суммирование: два однотокта плюс двутакт, либо два двутакта плюс четырехтакт) или дробление (двутакт плюс два однотокта, четырехтакт плюс два двутакта). Отсутствие в прелюдии таких структур (по крайней мере в их явной форме) имеет свой особый смысл. Повторение неизменного ритма не только утверждает здесь танцевальность, но в данных условиях одновременно и смягчает ее: в темпе *Andantino* оно подчеркивает ту спокойную размеренность движения, которая часто свойственна опять-таки возвышенному аккордовому складу в его чистом виде, а здесь усиливает выразительность его элементов. Наконец, упомянутые более активные типы структуры (объединение, дробление) в сочетании с чертами танцевальной подвижности не мирились бы с миниатюрными размерами пьесы, влекли бы к расширению ее масштабов, к продолжению. Мы видим, таким образом, сколь

¹ Элемент же импровизационной непринужденности в самом изложении проявляется, например, в свободной смене регистров в партии правой руки (ср. первые три двутакта).

² Следует иметь в виду, что исторически остигатные фигуры прелюдий (клавирных — таких, как упомянутая *C-dur*’ная Баха) сами восходят в конечном счете к претворениям танцевальности, «формул движения». Сейчас, однако, речь идет не об отдаленном генезисе явления, а о той реальной и непосредственно ощутимой связи с танцем (мазуркой), которая налицо в прелюдии Шопена.

значительны и различны тут функции неизменной ритмической повторности, как многообразно «обслуживает» она выразительные свойства и жанрово-стилистические связи музыкального образа — и содержание пьесы и ее форму.

Однако наибольшая тонкость мотивной структуры прелюдии заключается в том, что, слагаясь из восьмикратного проведения одного ритмического мотива, она содержит в скрытом виде соотношения более сложные и дифференцированные. Как раз тождество ритма заставляет слушателя особенно ясно ощущать изменения в самом мелодическом рисунке мотивов и, в частности, воспринимать второй мотив как свободное обращение первого. Отвлекаясь от одинакового ритма, естественно обозначать два различных мелодических рисунка начальных двутактов через *a* и *b*. Тогда мотивная структура первого восьмитакта будет иметь схематический вид $a + b + b + b$. Обычно при таких мотивных соотношениях первая половина построения оказывается более цельной, слитной, вторая же — более расчлененной. Действительно, два различных мотива скорее способны дополнить друг друга и образовать высшее единство, мотивная же сходность несет сама в себе расчлененность на основе периодической повторности. Таким образом, при подобных мотивных соотношениях чаще всего возникает структура $ab + b + b$, которая в масштабном отношении представляет собой уже упомянутое дробление ($4 + 2 + 2$ или $2 + 1 + 1$).

Вот примеры (мазурка оп. 59 № 3 и вальс оп. 70 № 1 Шопена, баркарола Чайковского).

3 *Vivace* $ab + b + b$

4 *Molto vivace* ab b

5 *[Andante cantabile]*

Особенность рассматриваемого восьмитакта прелюдии состоит в том, что хотя масштабное дробление отсутствует (мы слышим четыре двутакта), но типичная для дробления мотивная структура налицо. Характерна не только сама формула $abbb$, но и расположение «центра тяжести» построения в его первой половине, которая содержит мелодическую вершину и охватывает более широкий диапазон, тогда как вторая половина дает секвентный спад, как бы питающийся «энергией» первой половины. Все это ясно выражено и в начальном восьмитакте прелюдии (о чем уже упоминалось выше), и в трех только что приведенных примерах.

Структура дробления несравненно менее универсальна и менее богата по своим возможностям, нежели обратная структура — объединение, суммирование, — характеризующаяся развитием от меньшего к большему, от дробного, к слитному. Во всех жанрах, в том числе и танцевальных, дробление как форма начального изложения темы представлено гораздо меньшим числом примеров, чем суммирование. И все же именно простые песенно-танцевальные мелодии являются сферой преимущественного применения структуры дробления — в том смысле, что она здесь встречается чаще, чем в других условиях. Поэтому ее наличие может служить одним из признаков, указывающих на большую вероятность соответственных жанровых связей.

Встречается, правда, структура дробления и в мелодиях лирических, но главным образом таких, где нет широкого и активного разлива эмоций, развитие носит более скромный характер и углубляет лирико-созерцательное или элегическое настроение (см. выше пример 5). Но это лишь вновь подтверждает, что одни и те же структурные свойства прелюдии (в данном случае мотивно-мелодические соотношения, характерные для структуры дробления) несут разные функции, обслуживают одновременно разные стороны образа: и танцевальность, и сдержанный лиризм (а о том, что меньшая мелодическая активность второй половины восьмитакта способствует выдвиганию на первый план гармонической выразительности, речь уже была выше). При этом, конечно, описанные сейчас структурные свойства передают соответственные черты образа далеко не столь непосредственно, как это делают, например, ритм или фактура. Речь идет сейчас о более косвенном влиянии на характер музыкальной выразительности через саму форму в тесном смысле. Напомним еще раз о множественности художественного воздействия: естественно, что одни средства и воздействия (более простые и прямые) будут восприняты очень широким кругом слушателей, другие (более сложные и косвенные) — лишь теми, в музыкально-слуховом сознании (или, точнее, подсознании) которых так или иначе отложились соответственные связи, например, связь между типом мотивной структуры и жанровой сферой ее преимущественного применения.

Обратимся теперь к мотивному строению второго восьмитактного предложения. Его первые три мотива естественно обозначить — по

аналогии с первым предложением — через a , b , b , последний же мотив имеет новый мелодический рисунок: он начинается восходящей интонацией (gis^1-h^1) и движется снова вверх после шестнадцатой длительности; зато это единственный в прелюдии мотив с нисходящим задержанием (подобная перемена увеличивает завершающую силу мотива). Ясно, что рисунок этого мотива приходится обозначить новой буквой — c , а схематическая формула всего предложения будет $a+b+b+c$. Но это как раз и есть наиболее типичное строение вторых предложений в периодах, где первое предложение представляет собой дробление с мотивными соотношениями $ab+b+b$: см. весь восьмитактный период типа $(ab+b+b)+(ab+bc)$, приведенный в примере 4. (Такое строение второго предложения обеспечивает ему более замкнутую структуру, нежели структура первого предложения.) Итак, несмотря на ритмическое тождество всех восьми двутактов прелюдии — тождество, важные функции которого разобраны выше, — мелодические соотношения этих двутактов тонко воспроизводят определенную специфически танцевальную мотивную структуру. Ее можно в данном случае еще несколько уточнить, ибо четвертый двутакт первого предложения и третий второго представляют особый вариант мотива b , начинающийся повторением звука. Обозначая этот вариант через b_1 , получим следующую формулу мотивных отношений в прелюдии: $(a+b+b+b_1)+(a+b+b_1+c)$. Отсюда видно, что, даже если отвлечься от величин интервалов, а принимать во внимание только направление движения мелодии, здесь обнаруживаются четыре разных мелодических вида одного и того же ритмического мотива. Это показывает, что в условиях замысла, исключавшего ритмическое изменение мотива, Шопен широко проявил свое искусство мелодического варьирования.

Осталось рассмотреть трактовку Шопеном в этой прелюдии традиционной формы периода, некоторых традиционных приемов развития и других средств, прежде всего гармонических и мелодических. Приведенная только что мотивная формула прелюдии вполне согласуется с традицией ускорения развития в ответном предложении. Ее смысл очевиден: повторяемый, то есть уже знакомый слушателю материал легко усваивается даже при более быстром, менее обстоятельном изложении, а, с другой стороны, известное сжатие необходимо, чтобы «освободить место» для нового, завершающего элемента. (В данном случае буквенная формула делает наглядным также более активное варьирование оборота во втором предложении.) Аналогичным образом и уащение смен гармонии во втором предложении, особенно в кульминационной зоне периода, является вполне традиционным средством повышения напряжения. Суть состоит, однако, опять-таки в том, чтобы совместить такого рода общие, традиционные, исторически сложившиеся средства естественного развития музыкальной мысли с решением этими же средствами художественно выразительной и художественно-конструктивной задачи имен-

но данного произведения. Речь идет отнюдь не об «индивидуальном претворении» общих средств в элементарном смысле слова, не об их «индивидуальной конкретизации», которая выражается, например, в том, что в момент учащения смен гармонии применены вот такие-то, а не иные аккорды. Нет, как уже было подробно разъяснено выше, смены гармонии при повторении звука мелодии (сильные доли двенадцатого и четырнадцатого тактов) решают здесь существенно важную для данной прелюдии задачу более полного выявления черт аккордового склада, а это весьма далеко от простого наращивания напряжения посредством учащения смен гармонии. И чем дальше находится собственно художественная задача от элементарных семантических и синтаксических функций тех средств, которые ее решают, тем, при прочих равных условиях, выше художественный эффект совмещения. Индивидуальное же художественное претворение общих средств в глубоком и подлинном (а не только в поверхностно «конкретизирующем») понимании — это и есть их подчинение решению соответственной художественной задачи, то есть особого рода совмещение функций, причем осмысленное описание структуры всегда требует, конечно, их распознавания и ясного различения. И, например, тот аналитик, который увидит смысл учащения смен гармонии только в росте напряжения, в ускорении дыхания, пройдет мимо главной художественной задачи разбираемой прелюдии; а тот, кто заметит здесь только усиление черт аккордового склада, тоже не оценит подлинного художественного эффекта, ибо он не поймет, как и насколько естественно реализована художественная задача в условиях традиционной структуры и традиционного развития простого периода.

Укажу на некоторые другие традиционные, идущие от венских классиков, черты в трактовке простого периода из двух сходных предложений. Так, очень часто первое предложение ограничивается сопоставлениями тоники и доминанты, а второе развертывает все три функции. На этой основе иногда образуется гармоническая периодичность (например, TD, TD) в первом предложении и цельная неперIODичность во втором (TSDT). Иначе говоря, при мелодической сходности двух предложений периода (например, 4+4 или 1+1+2+1+1+2) в гармоническом отношении возникает суммирование (2+2+4), существенное для объединения периода в одно целое. Вот один из многих примеров такого строения (Моцарт, соната F-dur для скрипки с фортепиано, № 377 по Кёхелю, тема с вариациями, вариация D-dur).

The image shows a musical score for two staves. The first staff has two measures of music. The first measure is marked with 'T' and the second with 'D'. The second staff also has two measures. The first measure is marked with 'T' and the second with 'SII'. The music consists of eighth-note patterns with slurs and ties. The key signature is one sharp (F major) and the time signature is 2/4.

Если рассмотреть обобщенную схему последовательности гармонических функций в разбираемой прелюдии, обнаружится то же самое соотношение, лишь увеличенное вдвое: 4+4+8 (в схеме каждый такт соответствует двутакту прелюдии).



Здесь это соотношение имеет особенно большое объединяющее значение, так как налицо не только обычная сходность двух предложений периода, но и обладающее большим расчленяющим действием ритмическое тождество всех восьми мотивов, заканчивающихся к тому же ритмическими остановками.

Одна из особенностей гармонической схемы прелюдии — начало с доминантовой, а не с тонической гармонии. Такое начало гораздо более обычно для «продолжающих» или срединных построений, нежели для основной мысли. Впрочем, и у венских классиков можно иногда встретить начало экспозиционного танцевального периода с доминанты: см., например, менуэт из сонаты G-dur для скрипки с фортепиано Бетховена, op. 30 № 3. Для Шопена же подобное начало не редкость: см. мазурки g-moll и As-dur, op. 24 №№ 1, 3 и g-moll, op. 67 № 2, а также «Листок из альбома» E-dur¹. В прелюдии, как и в

¹ Последнюю пьесу сближает с разбираемой прелюдией многое: и само расположение начального доминантсептаккорда, его распределение между партиями правой и левой руки вплоть до характерного перекрещивания больших (первых, пальцев: и нонаккорд как гармоническая изюминка миниатюры (см. такт 12 «Листка из альбома»); и изящный пунктированный ритм; и роль восходящих хроматических задержаний; и общие контуры мелодии в начальных фразах:



Наконец, основой обеих пьес является лирическое смягчение широко распространенных «жанров движения»: танца (мазурки) в одном случае, марша — в другом. Художественный уровень пьес, конечно, различен. «Листок из альбома», созданный позднее прелюдии, не предназначался композитором для печати и вписан (без названия) в альбом графини Шереметьевой. В этой пьесе нет ни концентрированности изображения, ни отточенности, ни оригинальности общего замысла прелюдии. В целом она

«Листке из альбома», этот прием включается в число средств, сообщающих лирической пьесе характер интимного и непринужденного высказывания, подобно, например, высказыванию, начинающемуся как бы с «середины» речевой фразы. Одновременно создается нестандартная гармонизация типичной секстовой интонации: звук *cis* первого и девятого тактов оказывается задержанием (ср. с обычной гармонизацией таких начальных секст в ноктюрнах *Es-dur* op. 9, *E-dur* и *e-moll*, в вальсе *cis-moll*, в мазурке *C-dur* op. 67 № 3). Наконец, ново и оригинально дальнейшее появление доминантовых гармоний, как уже упомянуто, в виде нонаккордов: неполного (такты 5—6) и полного (такт 14). Все это легко связать как с оригинальностью шопеновской гармонии вообще, так и с особой ролью гармонии в данной прелюдии, где большую роль играют элементы аккордового склада, а ритмика единообразна. Между прочим, особенно сложных аккордов и гармонических оборотов, например, связанных с альтерациями, энгармоническими заменами, необычными модуляциями, в прелюдии нет. Гармонии прозрачны, и их эффект неотделим от их конкретного регистрового расположения на фортепиано, от фортепианной звучности. К прозрачности тут временами присоединяется звонкость (такты 3, 4, 11, 15, 16) вместе с ощущением простора. Характерны чистые квинты в партии левой руки (такты 3, 4, 5, 6, 15, 16), а также октава (такты 1, 2, 9, 10), связанная с уже упомянутым перекрещиванием больших пальцев. Эти простые, «натуральные» звучания вносят в изысканную миниатюру некоторый оттенок пасторальности, сельской наивности. Черты танца имеют здесь, таким образом, точки соприкосновения не только со светскими, но отчасти и с народно-деревенскими образцами шопеновских мазурок.

К сказанному о гармонии надо добавить еще следующую существенную деталь. В примере 6 из Моцарта один и тот же мелодический мотив был гармонизован в первом предложении доминантой, а во втором — субдоминантовой (II ступень: ср. такты 2 и 6 примера 6). Подобное гармоническое варьирование нередко встречается у Моцарта в тех случаях, когда опорными тонами мелодического оборота служат (как и в примере 6) вторая и четвертая ступени мажорной гаммы: образу-

ограничивается салонно-светским («галантным») вариантом только что упомянутого и весьма типичного для Шопена лирического смягчения марша, хотя и содержит интересные гармонические детали (уже названный нонаккорд, связанная с ним гармоническая перекраска одного и того же мелодического оборота, альтерированная гармония в 7 такте). Однако сравнение с этой пьесой проливает дополнительный свет на самый характер прелюдии: более простая и строгая, свободная от галантных украшений, она все-таки тоже могла бы называться «Листок из альбома», а не обязательно «Польская ганцовщица» (к этому вопросу я еще вернусь). С точки же зрения психологии творчества здесь интересно, что быстро сочиняя для альбома графини небольшую пьесу, композитор не только пользуется своими типичными стилизованными и музыкально-языковыми средствами в общем, но и более непосредственно исходит из тех своих ранее созданных произведений, которые решали сколько-нибудь родственную художественную задачу.

мая этими звуками малая терция входит и в состав доминант-аккорда, и в состав аккорда второй ступени. Но этот тип гармонического варьирования применяется и Шопеном (привожу пример из мазурки оп. 67 № 4):

8a [Moderato animato]

D

86

SII

Особенно интересно претворение описываемого приема в прелюдии. В тех мотивах первого предложения, где звучит доминантовая гармония (такты 1—2 и 5—6), аккордовыми тонами мелодии служат как раз вторая и четвертая ступени гаммы: *d—h* в первом такте и *h—d* в пятом такте (обращение является следствием уже упомянутого соотношения между мотивами *a* и *b*, см. выше). При этом в пятом такте и начале шестого дан, как упомянуто, нонаккорд без терции. Поскольку он, с одной стороны, лишен столь важного признака доминантовости, как вводный тон, а с другой стороны — содержит самый яркий субдоминантовый звук *fis* (терция обычной субдоминанты) и вместе с ним все трезвучие II ступени (*h—d—fis*), в нем ощущается некоторая примесь субдоминантовости. В тактах же 13—14 эта «смешанная» гармония как бы расщепляется, дифференцируется: сначала появляется аккорд второй ступени в чистом виде, а затем — полный (а потому уже явно доминантовый) нонаккорд. И опять-таки на первой доле тринадцатого такта звучат (одновременно — в терцию) аккордовые тоны *h* и *d*, предваряемые (как и в параллельных секстах пятого такта) неаккордовыми *ais* и *cis*. Отсюда видно, как интересно претворена Шопеном моцартовская традиция и как это претворение служит здесь цельности пьесы: гармонический оборот 13—14 тактов — центральный момент «развязки» — органично подготовлен «издалека», причем даже его новый мелодико-интонационный ход *cis—d—fis* предвосхищен (октавой ниже) во втором голосе 5—6 тактов.

Теперь несколько слов о применении Шопеном традиционных приемов, связанных с трактовкой мелодических вершин, прежде всего общей кульминации. Многие периоды из двух сходно начинающихся

предложений строятся так, что мелодическая вершина каждого из них находится в его первой половине, но при этом вершина второго предложения превосходит вершину первого (обычно на терцию или на секунду), оказываясь общей кульминацией всего периода и попадая в «третью четверть» его формы, то есть в зону золотого сечения. Наличие в периоде, несмотря на сходность двух его предложений, общей кульминации служит, наряду с соотношением кадансов и всей логики гармонического развития, важным объединяющим фактором. Естественно также, что подобное построение периода чаще можно встретить в музыке лирической, где выразительность именно мелодической кульминации играет большую роль. Вот примеры этого рода периодов у Бетховена (соната d-молл), Шуберта («Вечерняя серенада»), Шумана («Грезы»).

9 Adagio

p (simile)

sf *p* *cresc.* (*p*)

sf

f *p* *sf* *p*

10

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a similar melodic line, also with slurs and accents.

11

Piano accompaniment for measures 11-12. The top staff has a melodic line with slurs and a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff has a bass line with slurs.

Piano accompaniment for measures 12-13. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom staff has a bass line with slurs.

Piano accompaniment for measures 13-14. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom staff has a bass line with slurs.

Заметим, что в двух последних примерах вершиной начального предложения — независимо от гармонизации — служит первая ступень гаммы, взятая квартовым скачком, а вершиной ответного предложения — третья ступень, достигнутая ходом на сексту. Это соотношение встречается и у Шопена (привожу пример из мазурки оп. 59 № 2):

12 Allegretto такты 1-4

Piano accompaniment for measures 12-15. The top staff has a melodic line with a slur. The bottom staff has a bass line with chords and a *dolce* dynamic marking.

такты 9 - 12



Характерно, что Шопен применяет описанный прием даже в музыке моторного склада, которую он многообразно насыщает элементами лирики (примеры из пятого и шестого вальсов):



Очевидно, что в разбираемой прелюдии налицо это же самое соотношение мелодических вершин двух предложений. В чем же, однако, состоят особенности его трактовки?

На первый взгляд трактовка эта родственна шумановской (см. выше пример 11). И действительно, мелодической вершине в обоих случаях сопутствует новая выразительная гармония — доминанта к побочной ступени. Но у Шумана, в отличие от Шопена, самый факт смены гармонии в кульминации не представляет для слушателя неожиданности: смена гармонии была и в аналогичном месте первого предложения. Кроме того, новая гармония появляется у Шумана вместе с мелодической вершиной (если не считать короткого мелодического предъема), тогда как в прелюдии Шопена сначала берется и повторяется мелодическая вершина и лишь затем неожиданно всту-

пает — на том же звуке мелодии — кульминационная гармония. Шумановская кульминация носит в связи с этим более открыто эмоциональный, менее элегантно и светски сдержанный характер; она лишена того оттенка интеллектуализма и остроумия, какой присущ кульминации шопеновской прелюдии.

В некотором смысле промежуточный случай имеется в мазурке Шопена ор. 67 № 1:

15 [Vivace]

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Mazurka Op. 67 No. 1, measures 15-18. The first system is labeled '15 [Vivace]'. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows measures 15 and 16, starting with a piano (p) dynamic and a sforzando (sf) dynamic. The second system shows measures 17 and 18, continuing the piano (p) and sforzando (sf) dynamics. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece is marked 'Vivace'.

Тут смена гармонии в кульминации периода — на третьей доле шестого такта — тоже неожиданна, ибо во втором такте (аналогичном шестому) господствует одна гармония. К тому же здесь дана точно такая же кульминационная гармония, как в прелюдии. И все же выразительность этого момента совсем иная: кульминационная гармония совпадает со взятой скачком вершиной, звучит остро, подчеркнута акцентом (*sforzando*). В прелюдии же, с одной стороны, звучание мягче и тоньше, с другой же стороны — эффект неожиданности еще больше. Он как бы двойной: к неожиданной смене гармонии в четном такте присоединяется то обстоятельство, что яркая мелодическая кульминация уже была только что достигнута и слушатель не ждет — сразу же после этого — нового и столь же яркого «события». И действительно: мелодические кульминации описанного типа нередко воздействуют с достаточной силой сами по себе, сопровождаемые той же тонической гармонией, что и вершина первого предложения (см. выше пример 12). Само собой разумеется также, что ни в примере 15 из Шопена, ни в примере 11 из Шумана кульминационная смена гармонии не служит, как в прелюдии, усилению в кульминации черт аккордового склада, перелому в развитии пьесы в целом¹.

¹ Заметим, что периоды, приведенные в примерах 11 и 15, не представляют собой, в отличие от прелюдии, цельных пьес.

Сказанное имело целью показать, как композитор, применяя традиционный и широко распространенный прием естественного построения кульминации периода — прием, неоднократно использованный и самим Шопеном, — не только индивидуализирует его, но и подчиняет художественной задаче данного произведения. А вместе с изложенными выше соображениями о гармонии это еще раз демонстрирует совмещение более или менее общих закономерностей музыкальной формы со специфическими функциями элементов данной конкретной структуры, многообразно воплощающей определенную художественную идею, определенный выразительно-смысловой комплекс.

Другая существенная для данной прелюдии мелодическая вершина — последнее a^2 . Я называю подобный высокий звук, завершающий мелодию, — «вершина-горизонт» (по аналогии с линией горизонта, в которой как бы теряется видимый пейзаж)¹. Такое окончание, нередко встречающееся, в частности, в русских народных песнях, вместе с тем довольно типично и для романтических пьес. Оно создает впечатление «иставания» мелодии в высотной дали (см., например, конец второй части концерта *f-moll* Шопена), в противоположность обычному, более «земному» и обстоятельно досказанному завершению, связанному с мелодическим спадом. В прелюдии *A-dur* заключительная «вершина-горизонт» производит одновременно и романтический эффект парения, свободы, даже некоторой недосказанности и вместе с тем эффект высшей художественной законченности. Действительно, впервые a^2 появляется в третьем и четвертом тактах как тоническая прима начального автентического каданса. На этой ранней стадии каданс, конечно, не может восприниматься как завершение (Асафьев справедливо указывал на способность каданса служить и завершением, и начальным импульсом, толчком). В одиннадцатом такте звук a^2 мелодии ожидается вновь в силу инерции восприятия (по аналогии с первым предложением), но ожидание «приятно обманывается»: в мелодии дается превышение вершины (*cis*³). Однако даже приятный обман (а для более подготовленных слушателей или же слушателей, уже знающих данную пьесу, это — ожидаемый приятный обман) все-таки не вытесняет полностью из сознания или подсознания воспринимающего более элементарное ожидание вершины a^2 . Глубоко скрытое, это ожидание продолжает действовать и получает удовлетворение в момент окончания пьесы, когда возникает соответствие высокого a^2 «каданса-завершения» такому же a^2 «каданса-импульса», а также «несостоявшейся» вершине a^2 одиннадцатого такта, «обещанной», но как бы оттянутой превышением (*cis*). При этом, хотя заключительный звук мелодии ниже кульминационного, его «высотный эффект» очень велик, так как вершина-горизонт достигнута здесь самым широким во всей прелюдии — октавным — мелодическим ходом. Описанное нарушение и последующее оправдание ожидания, основанные на закономернос-

¹ См.: Л. Мазель. О мелодии стр. 130—131.

тях инерции восприятия, — последний штрих, указывающий на исключительную силу художественного претворения Шопеном даже таких традиционных средств, как обычные мелодические вершины.

Необходимы ли после проделанного анализа «выводы»? Они, конечно, возможны и притом самые разнообразные. Можно, например, дать еще одну итоговую характеристику пьесы: сказать, что она лирична и сдержанна; светла и спокойна; подвижна и размеренна; изящна, мягка и поэтически возвышенна; очень проста и необыкновенно тонка; что ее естественно сравнить с лирическим альбомным стихотворением, в котором за светской сдержанностью и учтивостью ощущается более значительное поэтическое содержание — тонкие психологические оттенки, скрытые душевные движения; что в прелюдии нет контрастов, нет интенсивного развития, но интерес при восприятии нигде не снижается, а в целом возрастает; что средства просты и скромны, но поставлены в такие сочетания и условия, при которых их выразительность проявляется с наибольшей полнотой; что форма произведения отточена и совершенна; что в результате всего перечисленного эта миниатюра, казалось бы столь неприятная, занимает достойное место в ряду гениальных прелюдий Шопена.

Возможны выводы и иного характера, выходящие за пределы данной пьесы. Ее легко, например, поставить в связь со многими другими миниатюрами композиторов-романтиков, воплощающими одно эмоционально-психологическое состояние и в своей совокупности утверждающими богатство и ценность душевного мира человека, ценность человеческой личности, а это утверждение имело огромное прогрессивное значение.

Дает пьеса поучительный материал и для дополнительного освещения ряда проблем шопеновского творчества, прежде всего проблемы соотношения «салонного» и народного. Ведь эта прелюдия совмещает в себе все черты изысканной светскости с предельной естественностью и простотой, прозрачностью и чистотой, свойственными лучшим образцам народного искусства. Благородство и особая простота подлинного аристократизма так или иначе соприкасается здесь с аналогичными чертами истинно народного, и, таким образом, противоречие между светским (светский комплимент, «Листок из Альбома», «Альбомное стихотворение») и национально-народным («Польская танцовщица») оказывается в значительной степени мнимым. Еще Л. Бронарский в известной статье «Шопен и «салонная музыка», несколько не умаляя элементов салонности в творчестве польского классика, подчеркивал что салон был для Шопена лишь «аэродромом» (я лично сказал бы — одной из «взлетных площадок»)¹. Не исключено, что ис-

¹ L. Bronarski. Chopin et la «musique de salon». Etudes sur Chopin. Lausanne, 1944.

торики и социологи объяснили бы характерное для Шопена слияние аристократического и народного неприятием буржуазной психологии как со стороны крестьянства, так и со стороны дворянства, не говоря уже о единой патриотической и национально-освободительной настроенности Польши в целом в эпоху, когда формировалось мироощущение Шопена.

Наконец, данные анализа могут быть использованы для сравнения и оценки — на основании имеющихся записей — различных исполнительских интерпретаций прелюдии, равно как и для разбора разночтений в различных ее изданиях. (Этого рода задач я себе здесь не ставил и основывался на последнем польском издании прелюдии; мой анализ опирался на то общее, что есть во всех редакциях, и лишь одна редакция Клиндворта, где, в частности, на второй доле тринадцатого такта в мелодии стоит *gis* вместо *fis*, мной вовсе не принималась во внимание.)

Однако все типы выводов, какие я здесь бегло и схематично наметил или только перечислил, — это всего лишь различные возможные выводы, для которых анализ прелюдии дает материал, а иногда даже не выводы, а только соображения, могущие возникнуть в связи с анализом прелюдии. Собственно же новых выводов — таких, которые были бы необходимы, вытекали бы из проделанного разбора с неизбежностью — анализ подобного типа, строго говоря, не предполагает. Он построен скорее дедуктивно — от основной идеи к ее многообразному воплощению во всех элементах структуры. Разъяснение новаторской сущности пьесы, содержащегося в ней художественного открытия, демонстрация художественной убедительности и совершенства воплощения идеи, основного выразительно-смыслового комплекса — это цель подобного анализа, которая должна, по возможности, пронизывать его от начала до конца. Но это не «вывод», стоящий как бы отдельно от анализа и всего лишь «вытекающий» из него: такой вывод, повторяю, для работы данного типа отнюдь не обязателен, хотя она, как и любая другая работа, допускает, конечно, сжатое резюме, то есть краткий пересказ своего основного содержания.

Заканчивая статью, я невольно задаю себе вопрос: следует ли писать так пространно о пьесе, которая длится меньше минуты? И не говорит ли вместе с тем пьеса о себе самой за этот краткий промежуток времени во многих отношениях больше, чем могут сообщить о ней любые исследования? И не являются ли в таком случае столь подробные анализы чем-то антиэстетичным?

Этого рода сомнения возникают естественно и правомерно. И все же они должны быть преодолены. Ведь поскольку искусство, как упомянуто в первой части статьи, воздействует на разные стороны психики, на эмоции и на интеллект, и поскольку эти стороны несомненно связаны между собой, более полное и глубокое научное познание произведения не только дает новую — интеллектуальную — радость, но

в принципе должно также активизировать (а не притуплять!) эмоциональное восприятие музыки. Что крупнейшие музыканты не противопоставляли анализ музыки ее живому восприятию, видно из следующих строк Г. Г. Нейгауза: «...мы ищем дедуктивно реального, обоснованного в самой материи музыки подтверждения и сильного объяснения нашего столь несомненного и сильного эстетического переживания. Это не может не подействовать на исполнение; когда углубляешься в свое ощущение прекрасного и пытаешься понять, откуда оно возникло, что было объективной его причиной, тогда только постигаешь бесконечные закономерности искусства и испытываешь новую радость оттого, что разум по-своему освещает то, что непосредственно переживаешь в чувстве»¹.

Напомню еще — и об этом тоже была речь в первой части статьи, — что подлинно художественное произведение представляет собой исключительный концентрат эмоциональной и интеллектуальной энергии, своего рода «магический кристалл». И разве не стоит для его лучшего понимания привлечь даже целый мир фактов, сравнений, соображений, если можно потом через этот кристалл и в его своеобразном преломлении вновь увидеть и острее воспринять целый мир?

¹ Г. Нейгауз. Об искусстве фортепьянной игры. М., Музгиз, 1958, стр. 199.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ШОПЕНА,
УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ КНИГИ

- Allegro de concert A-dur, op. 46—197, 200
- Баллада № 1 g-moll, op. 23—18, 32, 56, 99, 138, 170, 194, 204, 206
- Баллада № 2 F-dur, op. 38—29, 149, 175, 183, 187, 191, 205, 206
- Баллада № 3 As-dur, op. 47—18, 56, 162, 164, 176—187, 191, 195, 205, 206
- Баллада № 4 f-moll, op. 52—18, 56, 148, 164, 174, 175, 191, 205, 206, 208
- Баллады—16, 17, 26, 56, 119, 148, 161, 190, 191, 198, 208
- Баркарола Fis-dur, op. 60—149, 162, 164, 173, 174, 186, 204, 206
- Berceuse Des-dur, op. 57—137, 138
- Блестящий вальс As-dur, op. 34, № 1—152
- Вальс Ges-dur, op. 70, № 1—65, 231
- Вальс f-moll—As-dur, op. 70, № 2—29
- Вальс cis-moll, op. 64, № 2—236
- Вальс As-dur, op. 42, № 5—240
- Вальс № 6, Des-dur, op. 64, № 1—240
- Вальсы—215
- Концерт e-moll, op. 11—175, 176
- Концерт f-moll, op. 21—242
- Листок из альбома E-dur—235, 236
- Мазурка g-moll, op. 24, № 1—235
- Мазурка As-dur, op. 24, № 3—235
- Мазурка b-moll, op. 24, № 4—33
- Мазурка h—fis-moll, op. 30, № 2—29
- Мазурка Des-dur, op. 30, № 3—63—65
- Мазурка cis-moll, op. 30, № 4—137
- Мазурка e-moll, op. 41, № 2—179
- Мазурка As-dur, op. 59, № 2—239
- Мазурка fis-moll, op. 59, № 3—66, 231
- Мазурка G-dur, op. 67, № 1—241
- Мазурка g-moll, op. 67, № 2—235
- Мазурка C-dur, op. 67, № 3—236
- Мазурка a-moll, op. 67, № 4—237
- Мазурки—155, 162, 205, 236
- Ноктюрн Es-dur, op. 9, № 2—64, 153, 236
- Ноктюрн g-moll, op. 15, № 3—188, 196
- Ноктюрн H-dur, op. 32, № 1—86, 87, 89, 150
- Ноктюрн c-moll, op. 48, № 1—86, 87, 95, 149
- Ноктюрн f-moll, op. 55, № 1—40
- Ноктюрн E-dur op. 62, № 2—156, 157, 236
- Ноктюрн e-moll, op. 72—236
- Ноктюрны—147, 150, 205
- Полонез fis-moll, op. 44—106, 168
- Полонез As-dur, op. 53—168
- Полонез-фантазия As-dur, op. 61—161, 162, 164, 168—173, 185, 186, 204, 206
- Полонезы—16, 17, 82, 155, 198, 205
- Похоронный марш c-moll, op. 72—197
- Прелюдия F-dur, op. 28, № 23—45
- Прелюдия A-dur, op. 28, № 7—4, 209—245
- Прелюдии—150, 162, 230
- Скерцо № 1 h-moll, op. 20—193
- Скерцо № 2 b-moll, op. 31—18, 29, 45, 161, 193—197, 205, 206, 208
- Скерцо № 3 cis-moll, op. 39—162, 175, 176, 191, 193, 205, 206, 208
- Скерцо № 4 E-dur, op. 54—162, 192, 193, 205, 206
- Скерцо—17, 119, 198
- Соната b-moll, op. 35—15, 18, 99, 126—132, 134—136, 150, 151, 164, 176, 189
- Соната h-moll, op. 58—15, 18, 67, 79, 126, 131, 132, 134, 147, 150, 156, 157, 164, 176
- Сонаты—15—17, 19, 77, 119, 198, 205
- Фантазия f-moll, op. 49—3—142, 161, 162, 168, 169, 197—208
- Фантазия-экспромт cis-moll, op. 66—181
- Экспромт Fis-dur, op. 36—91
- Экспромты—205
- Этюд Es-moll, op. 10, № 6—154
- Этюд F-dur, op. 10, № 8—186
- Этюд Ges-dur, op. 25, № 9—63, 64
- Этюды—205

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Асафьев Б. В. —211, 216, 242
 Аренский А. С. —22
- Балакирев М. А. —164
 Бах И. С. —37, 40, 91, 122, 229, 230
 Берлиоз Г. —44
 Бетховен Л. —9, 10, 21—24, 27—29, 37, 45, 54, 74, 77—79, 83, 91—93, 102, 107, 112, 113, 120, 121, 123, 142, 163, 164, 186, 192, 193, 197, 235, 238
- Бородин А. П. —193
 Бродзинский К. —56
 Бронарский Л. —243
 Бусслер Л. —22
 Бэлза И. Ф. —211
- Вагнер Р. —74, 92, 117, 118, 124, 135, 136, 139—141, 145, 203, 206
 Вик Клара —189
 Войцеховский Т. —95
- Гайдн И. —28, 43, 163
 Гарбузов Н. А. —4
 Гейне Г. —184, 187
 Глазунов А. К. —167, 204
 Глинка М. И. —146, 147
 Глиэр Р. М. —215
 Гнесин М. Ф. —99
 Гольденвейзер А. А. —95
 Гольденвейзер А. Б. —95, 111
- Дебюсси К. —138
- Житомирский Д. В. —211
 Жолковский А. К. —221
- Катуар Г. Л. —13, 23, 24, 41, 74, 83
 Клиндворт К. —86, 244
 Конюс Г. Э. —14
 Крель С. —20
 Кремлев Ю. А. —17, 211
 Курт Э. —14, 40, 61, 64, 75, 116, 122, 138
- Лейхтентритт Г. —15—18, 20—22, 53, 58, 59, 89, 97, 98, 114, 116, 118, 121, 125—127, 131, 136
- Ленин В. И. —15
 Лисса З. —4
 Лист Ф. —9, 15, 24, 29, 40, 44, 47, 65, 74, 91—93, 96, 97, 116, 117, 120, 121, 124, 135, 136, 139—141, 145, 164, 167, 175, 186, 203—206
 Лоренц А. —41, 124
- Маркс К. —11
 Мейербер Дж. —94, 95
 Мендельсон-Бартольди Ф. —142, 145, 173
- Мерсманн Г. —42
 Мицкевич А. —56, 166, 181, 183, 186, 187, 190
 Моцарт В. А. —26, 37, 41, 43, 70, 74, 78, 120, 149, 163, 164, 174, 182, 193, 197, 199, 222, 223, 234, 236
- Нейгауз Г. Г. —183, 245
 Нижний В. —220
 Никс Ф. —16, 18, 20
- Пастернак Б. Л. —212, 215
 Пасхалов В. В. —32, 146, 211
 Попель Ежи —4
 Прокофьев С. С. —167, 204
 Протопопов В. В. —211
 Протопопов С. В. —30
 Пушкин А. С. —167
- Равель М. —138
 Рахманинов С. В. —154
 Риман Г. —13, 41, 108
 Римский-Корсаков Н. А. —138, 139, 161, 167, 204
- Словацкий Ю. —56
 Соловцов А. А. —211
 Стасов В. В. —190
- Томашевский М. —4
 Тюлин Ю. Н. —89, 211, 222
- Фишер В. —37, 40
 Фонтана Ю. —17
 Фридман И. —86
 Цуккерман В. А. —41, 211, 224
- Чайковский П. И. —9, 37, 40, 60, 85, 97, 146, 147, 154, 155, 188, 196, 216, 219, 231
- Шереметьева —235
 Шиллер Ф. —166
 Шольц Г. —86
 Шуберт Ф. —88, 133, 134, 141, 145, 167, 238
 Шуман Р. —15, 24, 44, 135, 147, 148, 188, 189, 194, 216, 229, 238, 240, 241
 Щеглов Ю. К. —221
- Эдельман Г. Я. —4
 Эйзенштейн С. М. —220, 221
- Яворский Б. Л. —30, 41
 Якубов М. —227
 Ярустовский Б. М. —214

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа	5
Введение	7
Глава I. Формальная схема, ладотональность и модуляционный план фантазии	
1. Схема фантазии	20
2. Ладотональность и модуляционный план фантазии	29
Глава II. Пролог и вступление	
1. Первый четырехтакт фантазии	38
2. Дальнейшее развитие пролога	46
3. Вступление (такты 43—67)	52
Глава III. Экспозиция фантазии	
1. Главная партия	57
2. Развитие от главной партии к собственно побочной партии	67
3. Собственно побочная партия	72
4. Заключительная партия и экспозиция в целом	78
Глава IV. «Разработочная часть», реприза и кода	
1. «Разработочная часть» до центрального эпизода	85
2. «Центральный эпизод»	94
3. Реприза	98
4. Кода	104
Глава V. Выводы и дополнения	
1. Некоторые выводы о структуре и содержании фантазии	110
2. Выводы о принципах тематического развития у Шопена	119
3. Некоторые сравнения с сонатами Шопена и произведениями других композиторов	126
4. Выводы об особенностях гармонического языка Шопена	136
О мелодике Шопена (к вопросу о синтетическом типе мелодии)	143
Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена	159
Прелюдия A-dur Шопена (к вопросу о методе анализа музыкальных произведений)	209
Указатель произведений Ф. Шопена, упомянутых в тексте книги	246
Указатель имен	247

9—1—2

Мазель Лео Абрамович

ИССЛЕДОВАНИЯ О ШОПЕНЕ

<p>Редактор <i>И. Прудникова</i> Худож. редактор <i>В. Антипов</i> Корректоры: <i>М. Кроль и Г. Кириченко</i> А 10613 Формат бумаги 70×90^{1/16} Уч.-изд. л. 17,0 Тираж 10 000 экз. Зак. 846 Цена 1 р. 47 к.</p>	<p>Художник <i>Е. Никитин</i> Техн. редактор <i>М. Корнеева</i> Подписано к печати 25/XI—70 г. Печ. л. 15,5 (Усл. п. л. 18,13) Изд. № 1534 Т. п. 71 г. № 416 Бумага № 1</p>
--	--

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
 Москва, набережная Морриса Тореза, 30

Моск. тип. № 6 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
 Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
47	2 снизу	Ges	Ces
52	22 снизу	фуга.	фигура.
106	4 сверху	трион	тритон
171	2 сверху	пример 94	пример 2а и 2б
172	21 сверху	в которой	в котором
173	14 сверху	написанную	написанному
215		сноска, помещенная на этой странице, относится к 6 строке снизу предыдущей страницы	
235	10 снизу	(первых, пальцев:	(первых) пальцев;