

В. Бобровский

**К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ**
(Теоретический этюд)

Понятие «музыкальная драматургия» в отношении нескенических — симфонических и камерных — жанров получило все права гражданства и широко применяется во всех музыкально-теоретических трудах. Вместе с тем до сих пор данный термин трактуется по-разному. Известна формулировка Т. Ливановой: «Под музыкальной драматургией мы будем понимать такой принцип темообразования и развития, который вырастает до степени большой эстетической закономерности контраста и единства, характерной для композиционной единицы и цикла в определенных стилях»¹. Это ценное и верное определение, однако, ставит проблему в самом широком обобщении и не может быть без дополнительных соображений применено при анализе конкретных музыкальных произведений. Кроме того, в нем не разделяются закономерности драматургического и композиционного порядков. Между тем такого рода разграничение чрезвычайно важно, что станет ясно из дальнейшего.

Предмет предлагаемой вниманию читателя статьи несколько иной — драматургия музыкальной формы как один из активных действующих факторов ее становления. Необходимо определить существо этого понятия, его связь с другими компонентами. Само собой разумеется, что решить данную область теории хоть сколько-нибудь широко можно лишь в развернутом ис-

¹ Т. Ливанова. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. М.—Л., 1948, стр. 5.

торико-стилистическом исследовании. В кратком же анализе существа сформулированного выше понятия возможно лишь его предварительное освещение.

В книге автора этого теоретического этюда — «О переменности функций музыкальной формы»¹ сформулирован ряд понятий: «музыкальная форма как принцип», «музыкальная форма как данность», система функций — от «общих логических» до «специальных композиционных». При этом было затронуто понятие «драматургические функции». Теперь при рассмотрении более фундаментальной проблемы о драматургии музыкальной формы в целом необходимо напомнить о высказанных ранее положениях и от них перейти к теоретическому обоснованию основной идеи данной статьи. Согласно ее плану, после вводного раздела освещается само понятие драматургических функций, разбираются формы их действия и взаимоотношения с композиционными функциями. В заключительном разделе дана попытка строгой систематизации разобранных явлений, и, наконец, в качестве рабочей гипотезы дано определение самого понятия «драматургия музыкальной формы»².

* *
*

Музыкальная форма и ее компоненты обладают двумя неразрывно связанными друг с другом сторонами — функциональной и структурной. Под функциональной стороной надо понимать все то, что касается смысла, роли, значения данного компонента. Под структурной — то, что касается его строения, внешних черт.

Функциональная сторона музыкальной формы — ведущее, основное выразительное начало; структурная — подчиненное. Соотношение функции и структуры близко соотношению смысла высказываемого и его грам-

¹ «О переменности функций музыкальной формы». М., 1970. Некоторые идеи частично освещены в статье этого же названия («Советская музыка», 1966, № 9).

² В нижеследующем вводном разделе использован материал книги автора данной статьи.

матического выражения, паре понятий: содержание и форма.

И подобно тому как, формулируя принцип примата содержания, мы добавляем тезис об относительной самостоятельности закономерностей формы, также и в данном случае необходимо указать на относительную самостоятельность структурных закономерностей. Последние могут выступать иногда в очень обнаженной форме, независимой от функционального значения воплощаемого ими компонента.

Функциональная и структурная основы формы могут быть отделимы друг от друга лишь путем теоретического абстрагирования — они, подобно понятиям содержания и формы, выступают перед нами всегда в единстве. Функция всегда выступает в «одеянии» структуры.

В наше время в науке усилились поиски функционального объяснения многих явлений. Так, например, в книге И. Шкловского «Вселенная. Жизнь. Разум» подробно рассказывается о поисках функционального определения жизни. При этом имеется в виду не только наша земная жизнь как форма существования белковых тел, а жизнь как общий принцип, принимающий иные структурные формы существования на самых различных планетах, в других физических и химических условиях¹.

Ставится также вопрос о функциональном понимании процесса мышления как такового, не связанного с деятельностью человеческого мозга².

При таком широком радиусе действия разбираемого соотношения можно прийти к следующей формулировке: функция — принцип связи элементов целого, обеспечивающий их единство; структуры — способ связи этих элементов³.

В соотношении функция — структура возникает непрерывная «лестница» взаимобратимых связей. Структура как способ связи становится функцией, то

есть принципом связи для явлений более частных. Так, например, по отношению к классической ладотональной системе в целом функция — принцип общей ее организации, сведение к логическому единству звуковысотных интонационных различий⁴. Структура — конкретные формы ладовых сопряжений мажора и минора; в их же пределах то, что было структурой, становится функцией — принципом интонационных связей устоя и неустоя, а структурой — конкретный способ их оформления в виде трех групп (Т, S, D), в свою очередь выступающих в роли трех гармонических функций. Структура же при этом — конкретный вид аккорда (IV, II₆, II_н и т. д.). Аналогичные «лестницы» возникают и в других выразительных компонентах формы.

Но при всей соотносительной условности понятий *функция* и *структура*, — все же в решающих узловых определениях их существенное отличие и взаимоподчинение играет важнейшую роль.

Очень важно функциональное понимание композиционной формы. Ее структурные нормы, ее внешние очертания складываются как итог функционального соотношения тем. Поэтому композиционная форма — ритмически и тонально организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития. Тип формы в значительной степени зависит от типа тем, лежащих в ее основе. Помня об относительной самостоятельности структуры, о существовании ее имманентных законов, мы должны тезис: «тип темы воздействует на тип формы» — понимать не догматично, а диалектически — лишь как результат взаимодействия функциональной и структурной стороны процесса формообразования. Сквозь сложное многообразие структурных вариантов ясно обнаруживается простота и единообразие функций. Пользуясь ключом функционального понимания

¹ См.: И. Шкловский. Вселенная. Жизнь. Разум. Изд. 2. М., «Наука», 1965, стр. 127.

² И. Шкловский. Цит. соч. стр. 276.

³ «По способу элементов в данном предмете мы узнаем его структуру» (А. Спиркин. Курс марксистской философии. М., 1964, стр. 196).

⁴ Функция метра — сведение к единству временного различия интонируемых звуко сочетаний. При функциональном единстве возникает бесчисленное множество структурно-функциональных форм метра. Подобно тому, как трезвучная тоника есть лишь один из возможных структурных и функциональных центров лада, так и сильная доля — это лишь одна из возможных структурных и функциональных метрических опор.

формы, мы можем раскрывать замки самых сложных и запутанных структур.

Существо процессуальной стороны функциональности сформулировано Б. Асафьевым в книге «Музыкальная форма как процесс», часть I, и передано посредством формулы: $i:m:t$, где i — импульс, m — движение, t — завершение¹. Их последовательность порождает три этапа развития как внутри темы, так и за ее пределами: толчок, движение и заключение.

«Жизнь» этой формулы заключается в том, что, как пишет Б. Асафьев, «в процессе развертывания цепи интонаций происходит постоянное переключение функций сочленов данной формулы»² (разрядка моя. — В. Б.).

Разберем это на примере главной партии Девятой симфонии Бетховена. Начальный импульс (i) — квинта. Далее начинается этап ее развития (m). Завершение (t) — начальный пятитакт собственно темы. Он же, в свою очередь, становится импульсом для всей темы главной партии ($t=i$). То, что этот пятитакт выполняет функцию завершения, доказывает конец первой части симфонии, где данная тематическая формула воспроизводится в несколько расширенном виде.

Переключение функций возникает в процессе рождения простых двух- и трехчастной форм, когда первая часть — импульс (i), за которым следует стадия развития (m) и завершения (t). Последнее происходит посредством репризы начального импульса или посредством кадансового обобщающего оборота. Но все это вместе взятое — простая форма — является, в свою очередь, импульсом для дальнейшего развития ($i:m:t$) = i более высокого ранга.

Наконец, существует еще один возможный вид переключения функций по формуле: $i:m=(a+b...)\dots t$. Часто бывает, что в процессе развития возникает новый импульс, новая тема. В скерцо из Второй сонаты Бетховена она появляется в середине развивающейся части формы. Но это может произойти и с самого ее начала. Например, закончился период как импульс для

развития. Но само развитие это новый импульс — новая тема. В случае контрастной трехчастной формы это тема середины. Но именно данный раздел формы обычно бывает неустойчив в структурном отношении благодаря совмещению функций: перед нами, с одной стороны, — изложение новой темы, с другой стороны — момент развития. Совмещение функций и делает вторую тему более неустойчивой¹.

Но существует и другой вид тематического сопоставления (например, при появлении трио в сложной трехчастной форме). В этом случае возникает не переключение функций, а отключение функций первой темы. Благодаря этому новый импульс — вторая тема — развивается, как бы создавая самостоятельный, независимый музыкальный организм. Отключение функций лежит в основе и циклической формы, когда каждая из частей самостоятельна, но связана с остальными общей драматургией произведения.

В учебнике «Музыкальная форма» (под редакцией Ю. Н. Тюлина) сформулированы термины «тематическое сопоставление» и «динамическое сопряжение»². «Динамическое сопряжение» — это тот вид развития, при котором новая тема возникает на основе переключения функций. А «сопоставление» — появление новой темы на основе описанного отключения функций.

Момент переключения функций присутствует в каждой теме, потому что ей присуще внутритематическое развитие, образующее формулу $i:m:t=1$ (тема в целом).

Сформулированные Б. Асафьевым понятия импульса, движения и завершения обладают всеобщим зна-

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, стр. 129.

² Там же.

¹ Эта тенденция проявляется с наибольшей яркостью в сонатной форме, где побочная партия возникает в результате предшествующего развития, благодаря чему этот новый импульс испытывает на себе его воздействие. Так создается функциональное противоречие. Побочная партия — это тема, которая как бы хочет жить собственной жизнью, она равноправный с главной партией участник действия, но она — вторая тема. В результате совмещения противоположных функций этот раздел сонатной экспозиции — очаг всякого рода неустойчивости, переломов, прорыва интонаций главной или связующей партий.

² Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник, А. Пэн, Т. Тер-Мартиросян, А. Шнитке. Музыкальная форма. М., 1965, стр. 31.

чением. Это — три основных вида функций всеобщего музыкального развития, проявляющихся на всех его уровнях — от самого широкого и обобщенного до самого узкого и конкретного. С этой, наиболее широкой точки зрения все, что ни происходит в музыке — это та или иная форма развития, в которой существуют три основных функции: начальный импульс, дальнейшее движение, завершение. Однако данное наиболее широкое понимание асафьевской триады требует конкретизации, которая приводит к системе функций, основанной на разных взаимоотношениях функций и структуры. Наиболее широкое претворение асафьевская триада принимает в общих логических функциях. В них начальный импульс — *i* — имеет два значения: изложение темы и изложение вступления к теме.

Это отличие коренится уже в логических функциях речи — очень часто перед изложением основной мысли собеседнику (или аудитории) сообщают ряд вводных положений, необходимых для лучшего уразумения смысла основного начального тезиса. Очевидно, что вступительная функция возможна, но не обязательна, функция же изложения темы обязательна и неизбежна.

Движение — *m* — принимает два равно возможных значения — срединной и связующей функции.

Срединная функция воплощается в моментах, соединяющих начальное и повторное изложение темы или этапов ее становления. В речи — это развитие изложенного тезиса для более основательного его утверждения и доказательства.

Связующая функция воплощается в моментах, соединяющих изложение двух различных тем. В речи — это моменты перехода от одного тезиса к другому, если такой переход бывает необходим.

Завершение — *t* — воплощается в моментах заключений — кадансовых оборотах, дополнениях, кодах. Как будет видно из дальнейшего, функцию завершения может выполнять реприза либо начального оборота, либо темы, ее части. В речи — это подведение итогов, резюме, заключительное обобщение, а иногда и повторение начального тезиса.

Итак, существуют пять общих логических функций: вступление, изложение темы (ее экспози-

ция), срединно-развивающая, связующая и заключительная. Они известны в теоретическом музыкознании и впервые изложены в учебнике И. Способина¹. Однако к ним добавлена функция репризы, что нельзя считать правильным, так как реприза, как это будет видно из дальнейшего, принадлежит к разряду композиционных функций².

Общие логические функции музыки — это тот уровень реализации асафьевской триады, который объединяет музыку не только с речью, но и с другими искусствами, основанными на процессуальном раскрытии содержания. Нетрудно найти аналогии между сформулированными выше пятью общими логическими функциями и соответствующими им логическими функциями в развитии сюжета литературного, драматургического произведения, кинофильма.

Общие логические функции — основа для программных связей между музыкой и другими искусствами, между музыкой и сюжетом, заимствованным из самой жизни, а как будет видно из дальнейшего — одна из основ драматургических функций. Этот уровень функций создает лишь самые общие основы музыкальной композиционной формы и не связан с какой-либо структурой. Конкретные ее виды создаются на иных уровнях — на уровнях общих и специальных композиционных функций, где функциональные основы действуют в определенных структурных условиях. Так возникает следующий уровень реализации асафьевской триады — общие композиционные функции.

Здесь начальный импульс — *i* — принимает несколько значений — изложение вступления и изложение первой и последующих тем. Существует принципиальное различие между функциями первой и последующих тем. Первая тема имеет ясно выраженную тенденцию выполнять роль главной темы. Такое ее положение может быть нарушено, но каждое исключение

¹ И. В. Способин. Музыкальная форма. М.—Л., 1947, стр. 26.

² В книге Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений» (М., 1960) дана та же классификация функций частей и связанных с ними типов изложения, что и в учебнике И. Способина, стр. 158—159. Л. Мазель называет функции частей музыкально-логическими (отсюда заимствовано и данное нами название).

из общего правила бывает вызвано особыми причинами и возникает как следствие общей драматургии музыкального произведения, результатом функциональной подвижности музыкальной формы.

Движение — *m* — на уровне общих композиционных функций, сохраняя роль и значение срединного и связующих моментов, выделяет как важное действующее начало общий для них, а также для вступлений момент — предыкт либо к новой теме, либо к репризе.

Завершение — *t* — на уровне общих композиционных функций воплощается в трех моментах — дополнении, коде и репризе.

Дополнение — построение заключительного характера, следующее вслед за каденционным оборотом, завершающим отдельные этапы развития формы. Кода же — дополнение к целому музыкальному произведению. Частные значения этих разделов формы возникают на уровне специальных композиционных функций (кода в сложной трехчастной, в рондо, в сонатной форме).

Реприза — явление сложное по своему существу. С одной стороны — это повторное изложение темы. Поэтому на уровне общих логических функций реприза — один из видов изложения темы, т. е. проявление функции импульса. Но на уровне общих, а далее и специальных композиционных функций реприза выполняет одну из возможных функций завершения. Последнее может быть оформлено либо в виде завершающего (кадансового) оборота, либо в форме репризы начального импульса. Это принципиальное положение, реализованное на уровне общих и специальных композиционных функций, и создает две формы завершения — дополнение и коду, с одной стороны, и репризу — с другой стороны. Последняя отвечает и функциональным и структурным закономерностям музыкальной формы.

Отсюда ясно и различие двух уровней реализации асафьевской триады: общие логические функции проявляют ее вне действия структурных закономерностей, общие и специальные же композиционные функции реализуют триаду в условиях действия структурных закономерностей. Это совершенно естественно, ибо композиционная форма, организуя ритмически и

тонально процесс тематических сопоставлений и ритмического развития, не может выполнять эту задачу без привлечения тех или иных структурных закономерностей.

Уровень специальных композиционных функций возникает при образовании конкретных композиционных форм.

Начальный импульс — *i* — принимает виды:

Вступления, первой и второй тем в трехчастных формах, рефрена и эпизодов в рондо, главной, побочной партии сонатной экспозиции, одной или двух тем вариационной формы.

Движение — *m* — принимает виды: связок и предыктов в трехчастной форме и рондо, связующей партии и разработки в сонатной форме.

Завершение — *t* — принимает виды: дополнения, коды во всех формах и репризы, функции которой весьма различны в каждой из форм. Однократной репризе одной темы в трехчастной форме противостоит неоднократная реприза в рондо. Реприза одной темы в этих двух формах противостоит репризе группы тем в сонатной форме. В последней возникает специальная композиционная функция заключительной партии.

Рассмотрим некоторые специальные композиционные функции.

Функции главной партии в сонатах и симфониях Бетховена таковы: а) начальная тема, определяющая общий характер первой части, а иногда и всего цикла; б) активный энергичный импульс и источник дальнейшего развития; в) тема, вполне определенная, устойчивая и обычно не допускающая существования другой темы той же функции.

Функции побочной партии иные: а) тема, включающая в себя и контраст и черты общности с темой главной партии; б) тема, возникающая как результат предшествующего развития; в) тема, неустойчивая по содержанию, допускающая сдвиги, смены характера; г) тема, допускающая существование других тем той же функции.

Специальные композиционные функции рефрена вытекают из двух основ формы рондо — сочетания неизменного возвращения к одной теме с контрастными сменами. При этом рефрен, выполняя функцию главной темы, является одновременно и началом развития и его окончанием. Таким образом в рефрене совмещаются функции изложения и завершения. Кроме того, общие контуры рондо, как формы многорепризной, уравновешенной, округленной, сказываются и на характере его главной темы, заключающей в себе черты, свойственные форме в целом. (Речь идет в данном случае о типичном рондо как форме подвижного финала сонатного цикла, сложившейся в стиле венских классиков.)

Итак, функции рефрена:

а) тема, сочетающая в себе признаки главной начальной темы и темы завершающей, обобщающей. Б. Асафьев называет рефрен «руководящим напевом», темой, «являющейся вместе с тем и припевом — функцией, унаследованной от народной хороводной песни»¹; б) тема, заключающая в себе признаки, характерные для формы в целом — плавность, уравновешенность и закругленность; в) тема, полностью завершенная и замкнутая.

На основе переключения и совмещения специальных композиционных функций возникают как виды их движения — композиционные отклонения, модуляция и эллипсис, так и проявление принципов много-, чаще, двухплановости формы, соотношения типа: а) основная-добавочная функция (например совмещение репризы и коды — или наоборот, предыкта и репризы), б) общая-местная функция (например финал симфонии выполняет функцию разработки в цикле — как это происходит в Седьмой симфонии Шостаковича).

Закономерности любой композиционной формы реализуются при создании конкретного музыкального произведения, где они приобретают неповторимо индивидуальный облик. Здесь уместно вспомнить афоризм Б. Асафьева: «Схема сонатного аллегро, конечно, одна, но форм ее проявления столь же, сколько есть сонат»². Сказанное о сонатной форме может быть применимо к любой форме.

Так возникает последний, самый конкретный, индивидуализированный уровень функциональных и структурных закономерностей — уровень композиционной формы как данности, как формы конкретного музыкального произведения.

Поэтому следует различать два понятия — композиционная форма как общий руководящий принцип тематических сопоставлений и тематического развития и композиционная форма данного конкретного музыкального произведения как результат действия этого общего принципа ради воплощения художественной идеи. Обозначим эти два понимания терминами: композиционная форма как принцип и композиционная форма как данность.

В приведенном выше афористическом высказыва-

нии Б. Асафьев, говоря о «схеме сонатного аллегро», имел в виду сонатную форму как принцип, а под формой ее (то есть схемы) проявления — форму как данность.

Выразительность композиционных функций возрастает с возрастанием уровня конкретности их действия.

Форма как данность максимально выразительна. Кривая ее развития — итог действия специальных композиционных функций и всех видов их движения — одно из существенных средств, воплощающих художественную идею.

На этом уровне выразительные возможности элементов музыкального языка реализуются и становятся действительностью, здесь возникают выразительные и драматургические функции — благодаря им художественная идея воплощается посредством комплекса художественных средств, к числу которых принадлежит и вся сеть формообразующих функций (общее название для логических и композиционных функций).

Итак, драматургические функции — производное основной художественной идеи данного музыкального произведения. В непрерывной лестнице взаимосвязей функция — структура драматургические функции по отношению к основной художественной идее — это ее структура, по отношению к форме как данности — функция, одна из определяющих структуру основ конкретного музыкального произведения.

В чем же существо драматургических функций, каковы формы соотношения их с разобранной выше системой функций композиционной формы как общего принципа? Для этого необходимы историческое отступление и существенное дополнение к сформулированной выше системе функций.

Дело в том, что специальные композиционные функции — исторически отобранные функциональные соотношения. Так, например, в XVIII веке происходил процесс становления гомофонных композиционных форм. Но прежде чем их нормы откristаллизовывались в виде системы специальных композиционных функций, создавалось большое количество отдельных музыкальных произведений (то есть музыкальных форм как данности), в которых указанные нормы лишь

¹ Б. В. Асафьев. Цит. соч., стр. 62.

² Там же, стр. 52.

просвечивали. Естественный художественный исторический отбор «отверг» все формы как данности, не обладавшие ясным композиционным планом, четким структурным решением. Но в других произведениях (формах как данности) такие решения были найдены и складывались в определенные, разобранные выше специальные композиционные функции.

Этот исторический процесс можно наблюдать, например, в клавирных сонатах Д. Скарлатти¹. В некоторых из них композиционная форма не урегулирована, в методах развития тематического материала заметны следы случайных решений (см. Первую и Двухнадцатую сонаты под редакцией А. Гольденвейзера). Но в целом ряде сонат возникала стройная форма как данность. Теперь, после того как сложилась сонатная форма, к которой было устремлено историческое развитие, ясно, что в этих последних сонатах Скарлатти интуицией гения находил очищенные от случайности строгие композиционные решения, создавал старинную сонатную форму (см. Сороковую и Сорок третью сонаты).

Иногда Д. Скарлатти был совсем близок к нормам сонатной формы, открystalлизовавшимся в творчестве венских классиков. В Тридцать второй сонате реприза начинается с главной партии, а не с побочной, как в старинных образцах. В Пятьдесят пятой сонате тип тематического контраста приближается к моцартовскому.

Таким образом, форма как данность возникает сначала непосредственно из общих композиционных функций, а эти последние — как результат действия выразительных функций в данных исторически-стилистических условиях. На самом деле, наличие или отсутствие в упомянутых сонатах Д. Скарлатти тематического контраста (проявление выразительных функций) — результат той или иной художественной идеи, руководившей процессом создания каждой сонаты. В первой половине XVIII века, однако, решающим формообразующим фактором было подчинение тематического развития тональному — T—D и D—T. Все воз-

никавшие конкретные виды композиционной формы, порождаясь данными тематическими соотношениями (выразительными функциями), регулировались при этом общими композиционными функциями изложения, развития, репризы и приводили в результате вышеописанного художественного отбора к закреплению на уровне специальных композиционных функций. Но как только эти последние кристаллизуются, творческая фантазия композиторов начинает исходить именно из указанного уровня, запасов возможностей которого хватает на многие десятилетия. Структурные решения этих завоеванных ходом исторического развития специальных композиционных функций множественны и различны в каждом отдельном произведении.

Но в ряде случаев композитор создает конкретное произведение (форму как данность), минуя специальные композиционные функции или свободно смешивая разные виды последних. Так формируются особые типы композиционных форм, которые в учебниках именуются свободными, или смешанными, формами. Одна часть этих новых для своего времени решений тоже кристаллизуется и принимает вид соответствующих композиционных функций¹; другая часть их остается индивидуальной, не повторяемой далее (Вторая баллада и Третье скерцо Шопена; первая часть Шестой симфонии Шостаковича и т. д.). Совершенно очевидно, что все эти различия связаны, как было сказано, с действием основной художественной идеи, требующей тех или иных выразительных соотношений между темами и крупными разделами формы.

На уровне формы как данности эти простейшие выразительные соотношения (выразительные функции) в единстве с использованными специальными композиционными функциями создают свою собственную систему драматургических функций.

Так например, композиционное соотношение главной и побочной партии сонатной экспозиции порождает одновременно аналогичные драматургические функции. Их отличие от композиционных — в несвязанности

¹ Об этом см.: А. Климовицкий. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти. Сб. «Вопросы музыкальной формы». М., 1966, стр. 3—61.

¹ Например, определенные виды сочетания сонатной и вариационной форм и т. п.

с конкретными структурными условиями¹. Драматургическая функция побочной партии — выразительно четкое противопоставление главной. В большинстве случаев оба вида функций совпадают, но иногда возникает и противоречие.

Наиболее известный случай несовпадения специальных композиционных и драматургических функций, могущий служить превосходным примером — предыктовая тема в первой части «Героической симфонии» Бетховена (перекличка деревянных духовых и скрипок на органном пункте доминанты си-бемоль мажора). По своему композиционному значению это еще не побочная партия, а лишь предыкт к ней. Но по драматургической функции это уже побочная партия, т. к. именно в этой теме возникает основной контраст с главной. Всем известные бесплодные терминологические споры о данной теме легко разрешаются признанием простого факта несовпадения двух видов функций (о природе этого явления будет сказано дальше).

То же относится и к вопросу о месте заключительной партии в первой части Пятой симфонии Бетховена: драматургически — с квинтсектаккорда доминанты, начинающего новое тематическое построение, композиционно — после окончания последнего (которое в этом случае трактуется как энергичный сдвиг в побочной партии) и полного завершающего каданса. Возникающий здесь мажорный, героический вариант начальной темы — композиционно — заключительная партия, по драматургическим функциям — ее вторая тема. В этом случае план экспозиции таков: драматическая сфера — главная и связующая партия как единое драматургическое целое — (драматургическая главная партия), лирическая сфера (драматургическая побочная партия) и героическая сфера (драматургическая заключительная партия). Возникающее совмещение функций можно изобразить в схеме:

| Драматургические функции | Г. П. драматическая зона | П. П. лирическая зона | З. П. героическая зона |
|------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|---------------------------|
| Специальные композиционные функции | Г. П. С. П. | П. П. | Перелом З. П. |

¹ Этим они сближаются с общими логическими функциями.

Точно так же во многих случаях, когда связующая партия начинается как второе предложение, тот ее раздел, где господствует еще и тема, и выразительный характер главной партии, драматургически относится к сфере последней. Лучший пример — первая часть «Аппассионаты» Бетховена, в которой драматургические сферы экспозиции таковы: главная партия (драматическая действительность), предыкт (сфера ожидания контраста), побочная партия (сфера мужественной лирики — «мотив мужественного утешения» по Р. Роллану), заключительная партия (совмещение нового этапа драматизма с временным подведением итогов, временной передышкой).

Композиционным партия, в размещении которых играют роль и тематизм и структурное расположение опорных точек тонально-гармонического развития, противостоят, частично согласуясь, частично не согласуясь с ними, драматургические сферы, получающие наименование, сходное с композиционными функциями.

В данных выше примерах отмечались случаи несовпадения композиционных и драматургических функций. Интересен и поучителен пример их полного совпадения, заставляющего несколько отступить от строгих критериев структурных граней главной, связующей и побочной партий. Речь идет об экспозиции первой части сонаты Шопена си-бемоль минор, где драматургическая грань между драматической и лирической сферами столь ярка, что приводит к необходимости и композиционно счесть модулирующий период за цельную главную партию и отказаться от того, чтобы принять его вторым предложением (соответственно композиционным нормам)¹ за связующую партию. Она в данном случае отсутствует. Разобранный образец — пример активного воздействия драматургии формы на ее композицию. К нему еще вернемся в дальнейшем.

Размещение драматургических сфер и образует драматургический план экспозиции. Переноса этот принцип на форму в целом, можно сказать: сопоставление драматургических сфер произведения (как цикла, так и его частей по отдельности) образует драматургический

¹ Шопен, как правило, широко использует классические композиционные нормы.

план формы или, короче, — ее драматургию. Основной компонент последней — тот или иной тип идейно-художественного контраста, выступающего, однако, в форме соответствующих ему психологических состояний, выраженных в музыке. Здесь значительную формообразующую роль играют, например, запечатление ожидания наступающего контраста, или, наоборот, осмысление происшедшего; или же воспроизведение психологической волны эмоциональных подъема и спада, а также только подъема, устремленного к завершению кульминации. Краткая формулировка — систематизация возникающих явлений — будет дана в конце данной статьи после разбора нескольких аспектов действия драматургических функций.

Начнем с разобранных случаев несовпадения драматургических и специально композиционных функций. Примеры этого рода можно приумножить — читатель легко сам их найдет и разберет.

Гораздо важнее понять причину такого несовпадения.

Специальные композиционные функции (что было отмечено выше) складывались путем художественного исторического отбора как наиболее экономная, своего рода музыкально-драматическая форма высказывания. Воплощаемая художественная идея при этом свободно «укладывалась» в нормы откristаллизовавшихся композиционных форм — сонатной, трехчастной, рондо и других. Она представляет собой обычно некое среднестатистическое из возможных вариантов. Выразительные возможности возникших разделов форм, соответственно их специальным композиционным функциям, были широки и способны удовлетворить многим частным решениям. Соотношение, например, главной и побочной партий в сонатной форме раннего и среднего стилей фортепианных сонат Бетховена не предполагало существенного образно-идейного контраста тем, важно было сопоставление в чем-то различных тем. Это «что-то» не выходит за рамки противопоставления разных сторон единой сущности¹. Развитие идет определенным, логически наиболее естественным и экономным, путем.

¹ Одно из внешних проявлений — единство ритмической пульсации и темпа на протяжении экспозиции.

Все это и нашло отражение в определенных композиционных принципах (функциях), решенных в каждом отдельном произведении различным структурным приемом, соответствующим требованиям выразительности, вытекавшим из данной главной художественной идеи.

Обычно путь развития выразительного начала шел параллельно композиционному. Так дело обстоит в большинстве сонат Бетховена отмеченных периодов творчества.

Но в «Крейцеровой» сонате возникает необычное соотношение выразительности главной и побочной партий — последняя образует по отношению к первой контраст много более значительный — сопоставляются противоположные по выразительности сущности — тревожному и «ищущему» драматизму противопоставлен короткий миг лирического идеала¹. В связи с этим драматургия экспозиции начинает не совпадать с ее композиционным планом. Совмещение этих функций можно выразить в схеме:

| | | | | |
|------------------------------------|------------------------------|---------------------------|---------------------|-------------------------------------|
| Драматургические функции | Г. П. драматическая сфера | П. П. лирическая сфера | драматическая сфера | З. П. героико-патетическая сфера |
| Специальные композиционные функции | Г. П. / С. П. | П. П. | перелом | З. П. |

Как видно из схемы, в этом индивидуальном варианте лирическая сфера (композиционно — начало побочной партии) — оазис посреди бушующего океана драматизма. Результат воздействия побочной партии — возникновение нового контраста синтезирующего типа — героико-патетическая сфера заключительной партии.

Необычность, индивидуальность в сопоставлении выразительных компонентов экспозиции создает индивидуализированное соотношение композиционных и драматургических функций — их противоречие. Зона перелома в побочной партии столь активна, что драматургически отпадает от темы и образует собственную сферу, собственный этап. Ее функция уже не исчерпывает сути своего композиционного термина. Между тем

¹ Внешнее выражение этого типа контраста, использованного в «Крейцеровой» сонате — смена ритмической пульсации.

с точки зрения композиционных функций — перелом со вторжением интонаций предшествовавших разделов — «законная» часть побочной партии, завершаемая полной совершенной каденцией в доминантовой тональности. Если бы план экспозиции «Крейцеровой» сонаты стал типовым, а образные соотношения внутри нее — некими «среднестатистическими», то возник бы новый вариант композиционных функций, которому полностью соответствовали драматургические функции. В этом композиционном варианте область перелома была бы отделена от побочной партии как самостоятельный и необходимый раздел экспозиции, был бы «узаконен» прием гармонического вторжения и т. д. и т. п. Но этого не произошло, и вся избыточность выразительности по сравнению со среднестатистической и вызывает несоответствие драматургических и композиционных функций. Не трудно убедиться в том же происхождении частичных противоречий между двумя видами функций в трех приведенных выше образцах бетховенских экспозиций первых частей Аппассионаты, Героической и Пятой симфоний¹.

Итак избыточность выразительных функций, избыточность контрастных противопоставлений по отношению к исторически отобранному среднестатистическому варианту, закрепленному в закономерностях специальных композиционных функций формы данного стиля — главная причина индивидуально выраженного частичного противоречия между двумя видами функций.

Оставляя окончательные выводы из данного тезиса на долю заключительного раздела статьи, обратимся к роли возникающего противоречия между двумя видами функций.

Если в творчестве Бетховена среднего периода разобранное выше несоответствие всегда индивидуально, то в творчестве романтиков возникает и такая си-

¹ Именно в среднем периоде бетховенского творчества возникает указанный выше избыток выразительности, как результат возрастающего воздействия основной художественной идеи, все более и более насыщающейся драматизмом, духом протеста.

туация, при которой создается определенный типовой драматургический план, влияющий на композиционные функции разных композиционных форм, но в одном направлении.

Л. Мазель в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» сформулировал особый тип формы у Шопена и романтиков, названный им «новой одночастной формой». Итог описания ее характерных черт резюмирован в целом абзаце. Приводим его целиком:

«... 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, с 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»¹.

К перечисленному можно добавить Вторую балладу Шопена, его Третье скерцо. В данном типе форм (где большую роль играют разные виды переменности ее функций) основная причина всех происходящих событий, возникающих под эгидой разных форм (в одних случаях сонатной, в других трехчастной и т. д.) — это определенный драматургический план, как раз и описанный Л. Мазелем в упомянутой статье и, в частности, процитированном абзаце.

Таким образом, речь должна идти не столько о композиционных, сколько о драматургических особенностях формы, выраженных уже не в частичном противоречии,

¹ Сб. «Фридерик Шопен». М., 1960, стр. 182—231.

а в частичном подчинении композиции требованиям драматургии. Ведь данная «новая одночастная (т. е. нециклическая) форма» — возможна, как было сказано, на базе разных композиционных форм. Именно это обстоятельство — лучшее доказательство тезиса об едином драматургическом плане, преобразующем различные композиционные формы.

Воздействие драматургии музыкального произведения на его композицию — одна из важнейших причин движения ее функций, то есть, композиционных отклонений, модуляций, эллипсисов, образования индивидуализированных форм. Таким образом, действуя в пределах определенного стиля, драматургия создает соответствующие варианты «чистых» композиционных форм, является главной причиной их непрерывной эволюции. Так, например, сонатный принцип действует по-разному в стилях зрелого творчества Бетховена, Чайковского, Шостаковича. Возникающие в пределах каждого из них специальные композиционные функции отдельных разделов сонатной формы своими специфическими особенностями обязаны именно устойчивому воздействию типичной для каждого из трех стилей драматургии. Типовое отсутствие антагонистического контраста внутри бетховенских экспозиций среднего периода сменяется возникновением такового в столь характерных для стиля Чайковского сочинениях как «Ромео и Джульетта», первая часть «Патетической» симфонии. В «больших» симфониях Шостаковича¹ антагонистический контраст переносится на сопоставление двух крупных разделов — экспозиции и разработки, в пределах же первого возникает, как и у Бетховена, контраст двух сторон единой сущности, однако совершенно иной и по содержанию и по художественному решению.

Таково соотношение драматургических и композиционных функций формы.

Музыкальная драматургия крупных сочинений, возникающих на основе широко развернутой идейно-художественной концепции, часто образует определенный

диалектический комплекс, претворяющий в той или иной форме существо триады: тезис, антитезис, синтез. Последнее ее звено принимает самые различные значения, и именно в нем проявляются наиболее специфические черты драматургического плана, свойственного данному исторически и жанрово обусловленному стилю. Разберем это на примерах сочинений зрелых стилей Бетховена и Шостаковича.

Один из излюбленных вариантов трактовки Бетховеном драматургической триады заключается во взрыве — резком качественном изменении при переходе к третьему звену с мгновенным выделением мощной духовной энергии. Сам же драматургический комплекс в этих случаях таков: движение, возникновение препятствия (торможение), мгновенное преодоление последнего. Сформулированная триада воплощается на самых разных «радиусах действия»: от функционального плана темы до построения целого произведения.

Главная партия сонаты «Аппассионаты» — пример, в котором первые восемь тактов (первые два элемента, данные в малосекундовом тональном сопоставлении) — действие; появление третьего элемента и возникающее дробление, борьба второго и третьего элементов — торможение; а завершающий пассаж — взрыв.

Сходное функциональное соотношение встречается и в главной партии первой части «Героической». Начальное фанфарное тематическое зерно — действие. Появление звука *до-диез* в басу, синкоп в верхнем голосе, отклонение в соль минор — препятствие, а завершающий предложение расходящийся гаммообразный ход с возвратом в основную тональность — преодоление. Эта триада управляет развитием всей экспозиции. Во втором предложении главной партии преодоление препятствия — мощных синкоп, также происходит посредством аналогичной расходящейся гаммы. Третье предложение этим же путем приводит к выходу к доминанте си-бемоль мажора. Предыктовая тема, о которой шла речь выше — препятствие, возникающее на более широком радиусе действия, при котором первый член триады — вся главная партия. Внимательный анализ может обнаружить данный метод на протяжении не только экспозиции, но и всей первой части.

¹ Термин Л. Мазеля (см. его статью «О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Д. Шостаковича». Сб. «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки». М., 1963.)

Порой при непрерывном последовании соприкасающихся звеньев может возникнуть своего рода драматургический эллипсис — как, например, в центре разработки, когда развитие ритмофигуры $\text{J. } \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ предыктовой темы приводит к вздыбленным диссонантным синкопам — реальному воплощению идеи преодоления препятствия. Оба члена триады сливаются в одно целое, а возникающий далее эпизод в ми миноре создает резкий контраст — лирика в плане всей части — препятствие на пути героического (в плане экспозиции это воплощалось в соответствующих лирических затишьях).

В «Тридцати двух вариациях» возникает, как пишет Л. Мазель¹, «характерный ряд» — группа вариаций, осуществляющих данный принцип в особой форме: вариации с оживленным движением, лирическая, «тихая» вариация и группа громких, динамически активных вариаций — например, VII—VIII, IX, X—XI вариации.

Различные варианты «триады» существуют и в плане цикла. Наиболее уникально по своеобразию решения сочинение третьей и четвертой частей Пятой симфонии. Возвращаясь в первом разделе «скерцо» (Бетховен не дает этого названия и вряд ли справедливо называть третью часть без оговорок этим именем!) к идее первой части — идее борьбы, Бетховен осуществляет первый член триады — действие. Поразительным художественным открытием было то, что «антитезис» — препятствие — воплощен композитором не контрастным тематическим построением, а вариантом начального: «приглушенная» реприза и становится выражением второго сочлена триады. «Знаменитый переход к финалу, — пишет С. Павчинский, — нечто абсолютно новое. ...Бетховен здесь достиг исчерпывающей полноты и больше не повторял в этом самого себя (концепция Девятой симфонии отнюдь не тождественна Пятой)»².

С. Павчинский справедливо указывает на «полноту» выражения бетховенского приема. Но «исчерпывающий» ее можно считать лишь в аспекте данного решения про-

блемы. Здесь идея взрыва воплощена действительно уникально — посредством стремительного доминантового нарастания и его итога — громового звучания тонического аккорда.

В Девятой симфонии Бетховен находит иное решение, но на основе той же триады, когда третья часть — лирическое отступление — сменяется ударным началом финала. Драматический пассаж, возвещающий о преодолении лирики, становится в порядке драматургического эллипсиса началом новой стадии движения, речитативы — тормозом, момент преодоления растягивается — зарождение в тихих базах темы радости (уникальный случай: вместо взрыва — отход в область самого затаенного, отдаленного — антивзрыв). Драматургическая функция взрыва осуществляется в развитии вариаций. Все дальнейшее движение музыки финала проходит целый ряд триадных звеньев.

Своеобразно претворение идеи взрыва в цикле Седьмой симфонии. Радостному утверждению полноценной жизненной силы (тезис), выраженному в первой части, противопоставлен антитезис — вторая часть — воплощение сдержанной, благородной, мужественной печали. Третье звено триады — бурный взрыв неудержимого веселья скерцо и вакхической танцевальности финала. Здесь не возникает синтеза в подлинном смысле этого слова — антитезис лишь утвердил с новой силой существо тезиса.

Такого рода драматургия тоже типична для Бетховена. Во многих случаях третье ее звено (как в Седьмой сонате для фортепиано) возникает без взрыва (менуэт), но моменты бурных прорывов радости словно рассередоточены в двух последних частях (трио в менуэте, отдельные вспышки в финале).

В сонате до-диез минор — одном из сравнительно ранних творений Бетховена, диалектическая триада выражена в совершенно неповторимом варианте, что явилось результатом как специфичности замысла, так и еще не вполне сложившейся «триадной» драматургии композитора. «Триада» — не прокрустово ложе, а общий принцип, решаемый в каждом случае различно. Но самое специфичное из «триад» уже выражено в «Лунной». Основное в драматургии сонаты вытекает из того, что музыка финала — инобытие музыки *Adagio*.

¹ Л. А. Мазель. Строеие музыкальных произведений. М., 1960, стр. 271.

² С. Павчинский. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М. 1967, стр. 9.

Что в первой части было сковано, раскрывается в последней в остродинамической форме. В первой части передано внутреннее сосредоточенное скорбное углубление в одну идею. В финале же эта последняя воплощена в бурно-действенном аспекте. То, что в *Adagio* было сосредоточенным в себе, направленным внутрь, в финале становится раскрытым, направленным вовне. Скорбное осознание жизненной трагедии переходит во взрыв яростного протеста и кипящей действительности. Скульптурную статику сменяет бурное движение эмоций. Причина произошедшего перелома воплощена во второй части. Вспомним слова Листа о ней — «цветок меж двух бездн». Вся музыка этого *quasi* скерцо передает нечто весьма далекое от углубленной философичности первой части, напротив, в ней раскрывается что-то непосредственное, простое и доверчивое — как луч солнца, улыбка ребенка, щебет птиц — то, что противопоставляет мраку трагизма *Adagio* идею «жизнь сама по себе прекрасна». Сопоставление первых двух частей порождает психологическую реакцию — надо жить, действовать, бороться.

Герой Бетховена, точно очнувшись от скорбного самоуглубления под влиянием улыбки простой радости, мелькнувшей перед его взором, мгновенно воспламеняется — гнев, ярость, негодование, радость предстоящей борьбы сменяют прежнюю рефлексю.

О внутренней связи трех частей сонаты писал Р. Роллан: «... эта улыбающаяся грация должна вызвать — и действительно вызывает — увеличение скорби, ее появление обращает душу, вначале плачущую и подавленную, в фурию страстей»¹.

Кроме того, в разбираемом сочинении отражен и другой психологический комплекс. Вспомним стихи Данте — «нет муки большей, чем в дни скорби вспоминать о днях былой радости» («Ад»). Высказанное в краткой фразе для своего воплощения требует также триады: сдержанная печаль — образ былой радости — бурная вспышка горя. Этот комплекс в самых разных вариантах нередко встречается в драматургии трехчаст-

ных форм. Воплощен он в индивидуализированном варианте и в разбираемой сонате.

От всех остальных фортепианных сонат «Лунная» решительно отличается тем, что центр драматизма в ней — последняя часть¹. Композитор как бы раскрывает один из возможных путей рождения драматически действенной музыки, тогда как в остальных случаях он исходит из нее как из отправной точки.

В сонате ор. 31 № 2 ре минор диалектическая драматургическая триада получает вновь новое решение. В пределах каждой из трех частей не возникает существенного образного контраста, но сами части образуют триадный комплекс с возникновением контраста сущностей между первым и вторым звеньями.

Первая часть погружает нас в психологическое состояние острейшей внутренней борьбы. Строки, посвященные этому Р. Ролланом, хорошо поясняют суть совершающихся в нем событий. Примечательно, что при внутренней накаливаемости главной, связующей и побочных партий заключительная (соответственно драматургическим функциям возникающая на гармонии кадансового квартсекстаккорда) переводит нас к моменту успокоения, растворения острейших мелодических линий в спокойно-равномерном общем движении. В нем выделяются ходы по минорному трезвучию с подчеркиванием его терции. Примечательно, что в разработке Бетховен использовал материал связующей — это создает впечатление безвыходности, вращения в заколдованном круге. Вновь с еще большей силой ввергаемся мы в начальное состояние внутренней схватки. Когда все доводы исчерпаны, возникает единственный в истории музыки момент — человек более не может противиться — не одолев преград, он обращается непосредственно к самому источнику его борьбы и страданий. Так рождается речитатив. Возобновляемая схватка ведет к успокоению (заклучительная партия репризы). Оно продолжено в мрачной и краткой коде, где выделено движение по звукам тоники с подчеркиванием ее терции.

¹ В этом существенные черты новаторства Бетховена. Известно, что впоследствии — особенно в симфониях Малера — перенесение центра тяжести цикла в финал стало одной из форм его драматургии.

¹ Р. Роллан. Собрание музыкально-исторических сочинений в 9-ти томах, т. 7. М., 1938, стр. 125.

Антитеза (вторая часть) превращает исходный импульс первой — арпеджио — в его противоположность, что определяет переход к абсолютно контрастному психологическому состоянию: безмятежный покой, полнота душевной гармонии — существо второй части. Финал — подлинный синтез. Если две первых части полностью отрицают друг друга, то финал уводит нас от полярных противоположностей тезиса и антитезиса в область, родственную тому, что выражено в заключительной партии и коде *allegro* — к ровному обьективизирующему движению. Оно снимает как остроту внутренней борьбы, так и временное блаженство душевного покоя. Возникающее лирическое «*motu regretto*» своим безостановочным бегом, в котором отражена всеуравняющая внеличная сила непреложного хода событий, завершает гениальное создание Бетховена и венчает триаду. Основной вращательный мотив, расположенный по контуру минорного квартсектаккорда с проходящим звуком и терцовой вершиной — своего рода инобытие мелодизма заключительной партии *allegro*. В финале бесчисленные варианты начального мотива создают нечто подобное пробегающей по безбрежной водной глади зыби. Вспоминаются стихи Гете:

Я в буре деяний, в житейских волнах.
В огне, в воде,
Всегда, везде
В извечной смене
Смертей и рождений.
Я — океан
И зыбь развития,
И ткацкий стан
С волшебной нитью,
Где времени скинув сквозную канву,
Живую одежду я тку божеству.

(«Фауст». Перевод Б. Пастернака).

Из этого краткого обзора ясно, как многогранны создаваемые Бетховеном виды драматургических комплексов. На изучении лишь одного его творчества можно обосновать теорию о драматургии музыкальной формы.

В зрелом симфонизме Шостаковича сложился определенный драматургический комплекс — активное созерцание, углубление в богатейший внутренний мир человека, как начала, творящего добро в разных, а порой и

противоположных его проявлениях (тезис) — действительность антагонистических сил зла (антитезис)¹. Синтез состоит из сочленения двух моментов — кульминационного провозглашения одного из тезисов первого звена (или нового, но аналогичного), как выражение активного противления злу, и послекульминационного осмысления происшедшего — чаще всего посредством тихой лирико-философской музыки, катарсиса. Здесь возможны и иные варианты.

Описанная триада была в несколько иной формулировке раскрыта ранее Л. Мазелем в ряде его трудов. Так, например, соотнося первое звено триады с экспозицией, а второе с разработкой, он пишет о двух моментах синтеза: «...в рассматриваемых симфониях Шостаковича реприза противостоит разработке. Если уже само экспонирование образов злых сил содержит элемент разоблачения, поскольку выявляется отношение художника к отражаемому явлению, то в главной партии репризы трагический пафос обличения выражен прямо и непосредственно. Тема экспозиции предстает в новом облике, она как бы мужает и ожесточается, приобретает характер героико-трагический, иногда напоминает полную гнева ораторскую речь... Однако новизна трактовки репризы не ограничивается особым преобразованием главной партии. За сжатой, концентрированной патетической кульминацией следует лирическая — предельное выражение лирического начала. Это дает новый яркий контраст... В чем же смысл сопоставления в репризе патетической и лирической кульминаций? В самой общей форме можно ответить, что гневный протест против зла психологически естественно вызывает напоминание о ценности и красоте жизни. Напоминание это несет на себе отпечаток только что отзвучавших образов зла и его патетического обличения. Лирическая кульминация говорит о том, какой могла бы быть жизнь, если бы не существовало то, что избоб-

¹ Не следует упрощенно трактовать этот момент лишь как наглядное, музыкально-характеристичное изображение сил зла. Последнее можно усмотреть лишь в эпизоде нашествия Седьмой симфонии и некоторых других моментах (например в токкате Восьмой) и то лишь частично. В остальных случаях речь может идти скорее о чисто внутреннем, психологическом отклике на соответствующие явления действительности.

личается. Здесь нет прямого и развернутого утверждения положительного идеала. Центр тяжести концепции — в изобличении зла, но изобличение было бы неполным без последнего напоминания о положительном идеале, который, следовательно, утверждается неразвернуто и косвенно (но все-таки утверждается!). Естественно, что лирическая музыка, идущая после патетической кульминации, в значительной мере (а иногда почти целиком) относится к сфере скорбной лирики, лирически же просветленные эпизоды приобретают слегка грустный, «прощальный» характер»¹.

Отличие двух формулировок несущественно. В предложенном нами варианте лишь отражена триада, как общая основа для многих стилей.

Этой драматургической «формуле» подчиняются как сонатное *moderato*, некоторые рондовые и рондо-сонатные композиции, так и циклическая и контрастно-составная формы. Как и в отношении «новой одночастной формы», распространенность данного комплекса на разные композиционные формы говорит о чисто драматургической его природе.

В сонатных первых частях Пятой, Восьмой и Десятой симфоний воздействие драматургии на композиционные функции приводит к новому виду этих последних. Здесь и возникает то среднестатистическое типовое содержание для сонатной формы в больших симфониях Шостаковича, которое и определяет действие композиционных функций.

Наряду с описанным драматургическим комплексом, у Шостаковича существует его «облегченный» вариант, особенно распространенный в камерных сочинениях, с преимущественным использованием двух последних звеньев. Так как второе звено оформляется либо в сонатной разработке, либо в циклическом скерцо, то разбираемый вариант заключается в разработочном или скерцозном «кресчендо», ведущем к кульминационному провозглашению одной из ранее звучавших тем, быстрому спаду напряжения — возникновению тихой послекульминационной зоны, где звучит особенно проникновенная и лирически-сокровенная музыка, обычно реп-

¹ Л. Мазель. О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича, стр. 72—74.

риза одной из тем. Место осуществления данного комплекса — чаще всего финалы квартетов. С особой ясностью говорит об этом пятая часть Третьего квартета. Здесь вслед за пятичастным рондо¹ начинается драматическая разработка (104). Ее нельзя считать воплощением образов торжествующего зла — как в основном варианте данного комплекса. Это сильно выраженное, все возрастающее драматическое напряжение. В кульминации начинает звучать патетическая тема пассакальи — четвертой части (104). После спада и проникновенного речитатива виолончели (110) и небольшой паузы звучит реприза второго эпизода — лирической польки (111).

В своем первом мажорном проведении она жила богатством частых смен разных оттенков взволнованности. Теперь — это трогательно нежная, по-детски чисто-сердечная минорная музыка. Так начинается зеркальная реприза-кода — все три темы начального рондо следуют друг за другом в обратном порядке (С — 111, В — 115, А — после 116), катарсис выступает в собственно коде (113), озаренной сиянием тихих хоральных звучаний.

Создав два основных варианта своего драматургического комплекса — их можно назвать условно «симфоническим и камерным», — Шостакович на этом не останавливается и в каждом отдельном случае творит новые разновидности двух основных типов триады.

Наряду с описанной драматургической закономерностью, Шостакович нашел особый род драматургии, проявляемый как в малом радиусе действия (внутри темы), так и распространяемый на более широкий (в плане цикла или его части). Речь идет об особом принципе композиторского мышления, тесно связанном с типичной для нашей эпохи чрезвычайной интенсивностью жизни.

На глазах одного поколения разворачивается большое количество значительных событий, происходит коренная ломка форм жизни. В итоге человек нашего времени с реально ощутимой непосредственностью воспринимает процесс становления жизни. Шостакович с большой тонкостью передал это свойство нашего времени. Воплощение изменчивости, подвижности окружающего

¹ Его схема: А (цифра 87), В (91), А (95), С (97) А (102).

человека внешнего мира и его собственной внутренней жизни в значительной степени определяет характер творческого «угла зрения» Шостаковича. С особым мастерством он передает текучесть явлений жизни, их постепенный разворот. В этом заключается одна из главных особенностей творческого метода (описываемого типа драматургии) Шостаковича, определяющая главные принципы тематического развития и формы его произведений.

Вместе с тем свойственная нашей эпохе насыщенность событиями делает отдельные моменты жизни особенно значительными. Шостакович чутко реагирует и на эту сторону, умея, как бы вооружаясь «лупой времени», чрезвычайно долго удерживать внимание слушателя на воплощении одной идеи, на переживании одного эмоционального состояния.

Шостаковичу свойственны также и неожиданные повороты в музыкальном развитии, ярчайшие контрастные противопоставления, что также в художественно обобщенной форме отображает существенно важные стороны нашей действительности.

Таким образом, творческий метод Шостаковича включает в себе контрастные по своей направленности приемы: отображению непрерывной изменчивости противостоит, с одной стороны, запечатление одного неизменного состояния, а с другой — воплощение резких поворотов и сдвигов (сочетание противоположных по своей направленности методов вообще является одной из характернейших особенностей творчества Шостаковича).

Первая особенность творческого мышления (описываемой драматургии) отражается в типичном для композитора тематически-концентрированном развертывании с появлением тем-эмбрионов¹. Рондообразная по форме главная партия первой части Пятой симфонии включает в себе три «эпизода», обрамленной и короткими проведениями устойчивой, как бы незыблемой и короткой (четыре такта) темой-императивом вступительного характера. В эпизодах возникает непрерывное тематическое развертывание с рождением все новых и новых тем-эмбрионов, соответствующих разным этапам разви-

¹ См.: В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1960, стр. 26—27.

тия единой и цельной музыкальной идеи, музыкального образа. Все дело именно в этой непрерывности, существующей вопреки вторжению темы-императива; эстафета развития передается как бы «через голову» последнего. В итоге создается совершенно особый композиционный прием объединения двух противоположных по характеру тем, незнакомый в музыке до 1937 года, — года рождения Пятой симфонии. Бывшая композиционная разнovidность контрастных главных партий классиков под воздействием драматургии преобразуется в нечто новое. Для двух симфоний — Пятой и Восьмой — этот план становится типовым.

Противоположный метод контрастных вторжений создает особую композицию периода, заключающего в себе «тематический калейдоскоп» с введением контрастных элементов — жанра, фактуры, тональности в последней теме. Примером может послужить начальный период второй части той же Пятой симфонии. В нем три незавершенные темы в жанре обобщенной трехдольной танцевальности (цифры партитуры: 48 — смычковые, 49 — малый кларнет, 50 — фагот). Их объединяет единая тональность ля минор, полифоничность фактуры, неполное звучание оркестра, общий характер оживленного юмористического обмена репликами нескольких участников некоего карнавального события. В цифре 53 эту беседу нарушает вторжение мощной группы танцующих — начинает звучать новая по виду до-минорная тема, излагаемая *tutti* в жанре «испанской мазурки»¹ в чисто танцевальной гомофонной фактуре (бас-аккорд). Хотя данное контрастное вторжение не создает конфликта, тем не менее драматургическая его основа типична для Шостаковича.

В плане формы в целом оба описанных драматургических принципа осуществляются следующим образом.

Непрерывное тематическое развертывание с возникающими темами-эмбрионами влечет Шостаковича к контрастно-составной форме, в которой циклические части перерастают друг в друга подобно темам-эмбрионам. До Одиннадцатой симфонии в камерных произведениях это приводило к слиянию двух соседних частей.

¹ Близкая по жанровым признакам тема звучит в скерцо из Третьего квинтета (у скрипки — цифра 53, такт пятый).

В симфонии же возникла целостная контрастно-составная форма как итог объединения описанной выше тенденции с мощно проявленной эпической драматургией, насыщенной элементами киноискусства. И подобно тому как кинофильм в едином, идущем без перерыва повествовании объединяет контрастные сцены, так и композиция симфонии объединяет в единое целое следующие без перерыва музыкально-драматургические «сцены» — части цикла. Возникшая на основе синтеза двух драматургических принципов целостная контрастно-составная форма была далее использована композитором и в его камерных сочинениях — Восьмом, Одиннадцатом, Двенадцатом квартетах.

Метод неожиданных контрастных вторжений в плане цикла — элемент драматургической триады, описанной выше. Момент «кульминационного провозглашения» всегда создает резко контрастное вторжение в предшествующее развитие.

Для большей полноты обзора богатства драматургических принципов в творчестве Шостаковича (и то только в сфере чистой инструментальной музыки!) отметим, что в его квартетах сонатная драматургия и связанные с ней композиционные функции отдельных разделов формы не столь специфичны и ближе классическим.

С другой стороны, у современников Шостаковича имеются принципиально иные (например, у Прокофьева) драматургические и композиционные основы симфонического творчества. Это, в свою очередь, говорит о том, что в XX веке существует гораздо большая, чем в XIX веке, идейно-художественная стилистическая драматургическая множественность¹.

Переходя к заключительному, резюмирующему и обобщающему разделу статьи, необходимо отметить чрезвычайно существенную форму взаимосвязи между драматургией и композицией музыкального произведения. Речь идет о драматургической перспективе формы. Это понятие разъясним на двух примерах.

¹ А в XIX веке — большая, чем в XVIII. Видимо существует исторический закон постепенного расширения идейно-художественной сферы, все более полно и многогранно отражающей самую жизненную действительность, которая в свою очередь становится все более множественной и противоречивой.

Largo из Четвертой фортепианной сонаты Бетховена воплощает торжественно-величавый образ. Две темы передают разные его стороны — в первой больше философской собранности, во второй — эмоциональной устремленности. Тематическое развитие углубляет создаваемое обеими темами душевное состояние.

Но в некоторых симметрично расположенных моментах текучей формы возникают интонационно сходные наплывы драматизма. Это секвентное расширение в репризе простой трехчастной формы до-мажорной темы и местных кульминациях двух завершающих оборотов секвенций эпизода (их крайние точки — тоника фа минора и доминанта до минора). Им отвечает противоположное состояние, воплощенное в ложной репризе — светлом, но таинственном моменте.

В итоге возникает расположенная как бы на дальнем плане формы, в ее «глубине» — если позволить себе пространственные аналогии — пунктирная, прерывистая линия, экспонирующая оттеняющий контраст. Благодаря этому более явственно, свободно и широко утверждается основной образ Largo.

Так в этом произведении и возникает драматургическая перспектива формы, не создающая, однако, формы второго плана.

Лучший пример драматургической перспективы, ведущей к возникновению последней, — этюд Шопена до-диез минор, оп. 25 № 7.

Ход тематического развития в этом скорбно-лирическом дуэте усложняется воздействием драматургической перспективы. В конце начального периода после модуляции в параллельный ми мажор в четырех последних тактах появляется весьма существенная тема-эмбрион контрастного характера. Назовем ее «темой упования». Она функционально подобна сонатной побочной партии.

В середине простой трехчастной формы (в которой написан этюд) возникают три восьмитакта. Первый — функционально подобен сонатной разработке, приводящей к героическому завершению; второй — эпизоду чистой лирики, выражающей полное забвение (ощущается также функциональное подобие медленной части цикла). Третий восьмитакт — момент перехода к действительности — не имеет функционально подобного сонат-

ного раздела. Важно, что «мотив упования» вновь завершает и данный восьмитакт. Тем трагичней звучит начало репризы. А ее конец — своего рода проведение «побочной партии», смещенной в главную тональность. «Мотив упования» превратился в «мотив несбывшихся надежд», слился воедино с «главной партией». Мрачная, почти погребальная по колориту кода венчает этюд.

Так возникает форма второго плана — сонатная — и форма третьего плана — рондообразная («побочная партия» как припев завершает все три части формы этюда).

Сопоставляя экспозицию и репризу, мы обнаружим два момента, две «развилки» путей драматургического развития, осуществляемые первым аккордом третьего такта второго предложения. В первом случае это доминантноаккорд ми мажора. Он не только функционально, но и фониически радостен, звончат — от него идет путь к «теме упования». Во втором случае — это двойное задержание к обращению уменьшенного вводного септаккорда в пределах главной тональности. От него путь ведет к «мотиву несбывшихся надежд».

Так композиция простой трехчастной формы благодаря драматургической перспективе насыщается сонатностью. Более того — разобранный этюд Шопена в своем «подтексте» включает некий обобщенный «алгебраический драматургический сюжет». Его «частные», «арифметические» значения могут быть зафиксированы в ряде литературных новелл, повестей, романсов.

* *

*

Драматургические функции — обобщение бесчисленного многообразия не поддающихся учету видов выразительности, их эстетический отбор и систематизация. Это обобщение возникает в каждом отдельном случае на основе воплощаемой в данном музыкальном произведении художественной идеи. Основные параметры в процессе обобщения драматургических функций проходят параллельно основным параметрам типов психологических состояний. Последние же соответствуют системе обобщенных типов образной выразительности.

Так возникает многообразие драматургических функций. Перечислим некоторые из них — сферы драматизма, лирики, эпоса, героики, трагического, иронического, гротескового и т. д., с самыми разнообразными взаимосвязями — лирико-драматическая, лирико-эпическая сферы и т. д. и т. п. Далее — это различные виды контраста — от контраста сущностей до контраста разных сторон единой сущности, от дополняющего до оттеняющего контраста. Любой из перечисленных выше типов проявляется в соответствующих психологических состояниях, связанных как с проявлением тех или иных эмоций и движения мыслей, так и со сменой: созерцания — действия, ожидания — совершения — завершения, переживания и его осмысления.

Большую роль играют драматургические функции, соотносимые с этапом в развитии эмоциональной волны, — исходное состояние, рост напряжения, кульминация, спад, затухание¹ — или с бескульминационным, рассредоточенным типом движения чувств. Противопоставляются друг другу состояния эмоциональной и интеллектуальной концентрированности и рассеянности, частичной нейтрализации.

В данной статье нет возможности не только создать необходимую систему драматургических функций, но и даже перечислить самые распространенные их типы и варианты. Это дело специального исследования.

Драматургические функции — категории исторически и стилистически подвижные, под их «руководством» в процессе описанного в начале статьи художественного исторического отбора возникли композиционные функции, число которых много более ограничено, а их система проще и строже.

Так, например, многочисленным и бесконечно разнообразным драматургическим функциям, существовавшим в музыке XVIII века, соответствует выработанная в эту

¹ Некоторые прелюдии Шопена и Скрябина основаны на единой эмоционально-динамической волне. Кульминация в этом случае обычно падает на точку (или зону) золотого сечения. При этом вопрос о композиционной форме становится менее существенным. Период или одна из простых форм в одинаковой степени способны подчиниться драматургическому принципу. Примеры — Шопен прелюдия № 1, Скрябин прелюдия ор. 11 № 10 и ор. 27 № 1, этюд ор. 8 № 2.

эпоху система композиционных функций форм — простых, сложных, рондо, сонатной и т. д.¹

Совершенно очевидно, что эта экономно отобранная система рождает лишь самые общие композиционные принципы. В процессе создания каждого отдельного произведения на уровне формы как данности возникают индивидуальные выразительные соотношения между разделами форм. Обобщенная норма взаимосвязи между драматургическими и композиционными функциями допускает «наполнение» разделов композиционных форм самыми разными конкретными соотношениями выразительности. Так получается средне-статистическое соответствие двух видов функций — драматургических и композиционных, при котором последние обладают достаточной емкостью. О том, что при избытке выразительности соответствие нарушается, было сказано выше. Теперь необходимо, обобщая отдельные разобранные случаи, систематизировать итоги разного рода несовпадений. В возникающих при этом ситуациях драматургические функции, наподобие выходящей в разливе из берегов реки, движутся как бы поверх композиционных граней, подчиняя себе наше непосредственное художественное восприятие. Поэтому драматургические грани в конечном счете важнее композиционных. При этом эти последние могут все же выдерживать их натиск. В этом случае создается параллельно действующая система частично не совпадающих композиционных и драматургических граней формы, как в примерах из Пятой и Третьей симфоний Бетховена.

В других случаях возникает противоречие между действующими в данном стиле композиционными нормами и мощным воздействием драматургических функций. Тогда первые рушатся под воздействием вторых. Так создаются (при меньшей силе противоречия) индивидуальные варианты устойчивых композиционных форм или их разделов (как в «Крейцеровой» сонате), либо (при большей силе противоречия) индивидуализированные композиционные формы. В стиле венских классиков это возникает обычно в жанре фантазии (например, в до-минорной фантазии Моцарта перед сонатой).

¹ Речь идет только об инструментальной — симфонической и камерной — музыке.

В определенных историко-стилистических условиях возникшие нарушения ранее выработанных соответствий ведут к рождению новых типов композиционных форм или их драматургических вариантов — «новая одночастная форма» по Л. Мазелю в музыке XIX века.

Из постоянного нарушения равновесия композиционных и драматургических функций и его восстановления на новой основе с дальнейшим нарушением — и т. д. — и создается исторически обусловленный процесс развития композиционных форм. Руководит этим процессом постоянное развитие художественных идей, отражающее движение социальной художественной идеологии.

Воздействие драматургических функций совершается на трех основных уровнях:

- 1) на уровне отдельной темы или объединенного целостного комплекса,
- 2) на уровне композиционной нециклической формы,
- 3) на уровне циклической формы.

На каждом из этих уровней создаются свои связи драматургических и композиционных принципов. На уровне темы возможные варианты можно бегло показать на различии контрастной и неконтрастной главной партии венских классиков, а в исторической перспективе — на различии этих же двух вариантов с темами главных партий в симфониях Шостаковича (на примере хотя бы Пятой симфонии).

На уровне нециклической формы — на различии сонатной формы в симфониях Бетховена и Шостаковича. То же сопоставление в масштабе цикла в целом продемонстрирует разбираемое отличие на третьем, высшем уровне.

Совершенно очевидно, что и этой стороной эволюции взаимоотношений между двумя типами функций также руководит движение художественных, социально обусловленных идей.

Обобщая все вышеизложенное, можно дать в порядке предлагаемой рабочей гипотезы следующее определение понятия «драматургия музыкальной формы».

Оно формулируется соответственно приведенному в начале статьи определению композиционной формы. Драматургия музыкальной формы также есть план распределения основных, участвующих в создании данного музыкального произведения драматургических функций. Иными словами, это организованный на основе диалектической триады или иного принципа процесс сопоставления и развития контрастов, типов выразительности и воплощенных в музыке психологических состояний (совместно, попарно или хотя бы одного из перечисленных компонентов)¹.

Драматургия музыкальной формы — производное от основной художественной идеи музыкального произведения. Последняя руководит всеми процессами формообразования как в композиционном, так и в драматургическом планах.

¹ Данная формулировка находится в соответствии с процитированным в начале статьи определением Т. Ливановой. В ней дана попытка расшифровать понятие «эстетическая закономерность». Кроме того, при предлагаемой дефиниции возникает соподчинение двух понятий: «композиция» и «драматургия» музыкальной формы.

Ю. Холопов

ПРИНЦИП КЛАССИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ¹

Распространенные у нас учения и учебники музыкальных форм за исходный пункт классификации гомофонной формы принимают период².

Л. А. Мазель, посвящающий специальный раздел своего учебника анализа музыкальных произведений принципам классификации музыкальных форм, пишет: «В основу систематики небольших (от периода до сложной трехчастной формы включительно) гомофонных форм (а также форм, сочетающих элементы гомофонии

¹ Автор выражает благодарность В. А. Цуккерману, прочитавшему эту статью в рукописи и высказавшему ряд ценных замечаний.

² Под периодом подразумевается «форма, в которой излагается одна относительно развитая и законченная музыкальная мысль» (Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, стр. 498). Тем самым к понятию периода относится и то, что является традиционным периодом в собственном смысле слова (единство двух предложений) и так называемый период неповторного (или единого) строения, имеющий совершенно иную форму. В зарубежной литературе (и в старой русской) принято различать die Periode (из двух предложений) и der Satz (что обычно понимают как «предложение» — А. Маркс, Лобе, Бусслер, Ляйхтентритт, Штёр, Шенк, в Англии Праут; в России Саккетти, Аренский). Но Шенберг и Веберн (о Веберне сообщено автору Ф. М. Гершковичем) проводят тонкое различие между Satz как частью периода (то есть собственно предложением: Vordersatz, Nachsatz) и между Satz на месте периода. В «Структурных функциях гармонии» («Structural functions of harmony». New-York, 1954) Шенберг говорит о конкретном строении такого Satz в функции самостоятельной части формы (2+2+1+1+2 — «дробление с замыканием» по принятой у нас терминологии), то есть как о форме, равноправной с периодом.