

В. Фобровский

О ПЕРЕМЕННОСТИ
ФУНКЦИЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ФОРМЫ



В. Бобровский

О ПЕРЕМЕННОСТИ
ФУНКЦИЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ФОРМЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва-1970

В основе этого научного исследования лежит функционально-динамический подход к музыкальной форме. Автор рассматривает проблему функций частей в музыкальной форме и проблему переходящих переменных музыкальных форм. Книга предназначена для музыкантов — профессионалов, студентов консерваторий; может быть использована в качестве учебного пособия в курсе анализа музыкальных произведений.

Функциональное понимание всех процессов становления музыкальной формы давно получило признание в советском теоретическом музыкознании.

В работе «Музыкальная форма» Г. Катуара* период определяется как форма изложения музыкальной мысли. «О различных функциях музыкальных построений» (разрядка моя.— В. Б.) автор пишет в пятой главе этой же книги.

Вышедший в 1930 году труд Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» положил начало процессуальному пониманию музыкальной формы. Кроме того, в этом выдающемся исследовании была заложена основа функционального понимания музыкальной формы, переменности ее функций**.

Идея об единстве формы и содержания и примате последнего — руководящий принцип советской эстетики — в сочетании с функциональным и процессуальным подходами ко всем явлениям музыкального искусства постоянно давали вперед наше учение о форме. *Большие успехи в этом отношении связаны с именами Л. Мазеля, И. Рыжкина и В. Цуккермана: в результате их деятельности в Московской консерватории в тридцатые годы вместо курса анализа форм был создан принципиально новый курс — анализ музыкальных произведений. Основой его послужили: изучение музыкальной формы в единстве с содержанием; детальное освоение процессов формообразования как процессов содержательных; углубленное исследование выразительных средств музыки и их художественного воздействия; анализ музыкального произведения как целостного художественного организма, возникшего в определенную историческую эпоху.

Изучение композиционных структур в их историческом развитии было основано в значительной мере на функциональном понимании процессов становления музыкальной формы. Идея о переменности и

* Г. Катуар. Музыкальная форма, ч. I. М., Музгиз, 1934.

** Большую роль в утверждении идеи о процессуальности музыкальной формы сыграли, конечно, труды Э. Курта.

сочетании функций формы также оплодотворила те разделы курса анализа музыкальных произведений, в которых излагались вопросы о связях форм друг с другом, о соединении их между собой, и особенно в учении о свободных (смешанных) формах.

В неопубликованных рукописях «Рондо в его историческом развитии» и «Динамический принцип в музыкальной форме» В. Цуккермана*, в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» Л. Мазеля**, в ряде других работ этих исследователей ясно обрисовывались черты учения о переменности функций формы.

В последующие годы труды Вл. Протопопова также внесли свой значительный вклад в понимание переменности и совмещения функций музыкальной формы: в них впервые были введены идеи о «рассредоточенном вариационном цикле», о «форме второго плана», предложены категории «большой полифонической формы» и «контрастно-составной формы».

Книга «О мелодике Римского-Корсакова» С. Григорьева*** основана на последовательно проводимом функциональном понимании мелодических процессов.

Д. Житомирский в монографии «Роберт Шуман»**** очень близко подошел к этой теории. В шестой главе его исследования имеются в высшей степени меткие определения, вплотную приближающиеся к формулировкам, предлагаемым в настоящей книге.

А. Шинтке в статье «Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича»***** применил метод функционального анализа в области оркестровой фактуры.

В двух коротких абзацах учебника «Музыкальная форма»***** коллектива ленинградских теоретиков под общей редакцией профессора Ю. Тюлина также говорится о переменности и совмещении функций формы.

Весь процесс накопления данных о подвижности и совместимости функций музыкальной формы требует, чтобы указанной проблеме было посвящено специальное исследование, были рассмотрены

* Последняя опубликована лишь в 1970 году (В. Цуккерман. Сб. статей «Музыкально-теоретические очерки и этюды». М., 1970, стр. 19).

** Сб. «Фридрих Шопен». М., Музгиз, 1960.

*** С. Григорьев. О мелодике Римского-Корсакова. М., Музгиз, 1961.

**** Д. Житомирский. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., «Музыка», 1964.

***** «Дмитрий Шостакович». М., 1967, стр. 499.

V Ю. Н. Тюлина. М., «Музыка», 1965, стр. 30.

как уже знакомые явления, освещенные по-новому, так и еще неизученные стороны процесса формообразования.

Совершенно очевидно, что это покое можно познать, только твердо опираясь на уже известное, однако приобретающее в настоящей трактовке новые оттенки. Поэтому автор предлагаемой книги и ставит целью осветить, с одной стороны, уже известное, с другой стороны — мало изученное в области теории форм с единой позиции, на основе теоретической систематизации композиционных процессов как результатов переменности и совмещения функций музыкальной формы.

Сформулированные идеи Б. Асафьева нуждаются в тщательной разработке. В первой части упомянутого труда Б. Асафьева содержатся основы процессуального и функционального понимания композиционной формы. Поэтому в данной книге уделяется должное внимание многим положениям названного выше уникального, основополагающего исследования. Опираясь на общую идею Б. Асафьева и на ее претворение в отмеченных выше трудах советских теоретиков, автор предлагаемой вниманию читателя книги сделал попытку систематизировать и развить далее все эти положения, исходя из строгих историко-стилистических ограничений. Здесь разбираются преимущественно процессы формообразования, типичные для развития гомофонно-гармонического стиля инструментальной музыки в условиях классического тонально-гармонического и ясного тематического мышления.

Основные идеи настоящего труда были изложены его автором в статье «О переменности функций музыкальной формы»*, явившейся в свою очередь переработкой сценария доклада на эту тему, сделанного в апреле 1964 года на заседании комиссии музыковедения и критики московского отделения Союза советских композиторов. В данной же книге более точно и широко рассматриваются понятия, сформулированные в упомянутой выше статье: «Существование... явлений... (связанных с переменностью и совмещением функций. — В. Б.) можно определить как принцип подвижности музыкальной формы, а моменты его реализации как движение формы, при котором в процессе развертывания музыкального произведения, «на ходу», меняется первоначальный композиционный принцип или образуется сочетание, слияние разных принципов, сосуществование признаков различных структур»**.

Предлагаемая книга состоит из восьми глав и «Заключения». Первые две главы носят характер теоретического введения, в котором в порядке дедукции изложены все основные теоретические фор-

* «Советская музыка», 1965, № 9.

** Там же, стр. 45.

мулировки; подробнее они раскрываются в шести остальных главах. В «Заключении» даются более широкие обобщения, выясняются соотношения новых понятий и терминов с уже существующими. Наконец, цель этого последнего раздела — постановка ряда новых проблем, освоение которых стоит «на повестке дня» учения о музыкальной форме.

При разработке многих проблем автор использовал материал имеющихся учебников и учебных пособий по анализу*. Ссылки на эти книги и цитаты из них приводятся в тех случаях, когда подразумеваются идеи, определения, характеристики, встречающиеся лишь в одном из шести учебников, или при наличии разногласий, различных формулировок. Если же какие-либо проблемы освещаются во всех указанных пособиях с общих позиций, то ссылки на них не даются.

Значительное количество ссылок на пособие «Строение музыкальных произведений» Л. Мазеля объясняется не только полнотой его содержания, но и тем, что позиции автора названной работы близки идеям, положенным в основу настоящей книги.

Ссылки на труд «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьева и цитаты из него указываются по последнему изданию**.

Некоторые развернутые сноски, уводящие от изучаемой в данный момент проблемы, вынесены в «Примечания», помещенные после «Заключения» (сноски отмечаются звездочками, примечания — цифрами). Среди анализов отдельных произведений, приводимых в книге, имеется несколько приближающихся к целостным, назначение которых — объяснить движущие формы движения содержания. Ряд анализов находится как бы на полпути между чисто структурными и целостными. Выбранный аспект изучения формы требует большого количества анализов с акцентом на раскрытии существа самих процессов формообразования. Но и в этих случаях последние не понимаются как нечто самодовольное.

* И. Спосибин. Музыкальная форма. М., Музгиз, 1947; С. Скребков. Анализ музыкальных произведений. М., Музгиз, 1958; Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., Музгиз, 1960; П. Козлов, А. Степанов. Анализ музыкального произведения. М., «Советская Россия», 1960; «Музыкальная форма», В дальнейшем этот учебник будет именоваться «Музыкальная форма» Ю. Тюлина; Л. Мазель, В. Цукерман. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967.

** Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз, 1963.

Благодаря тому, что одна из целей всех анализов — показ процессуальной стороны музыки, во многих из них преобладает последовательное описание этапов становления формы с объяснением их роли в общем развитии.

Нотные примеры, помещенные в книге, служат в основном для ориентировки, поэтому по возможности даются в наиболее сжатом виде — иногда приводятся лишь начальные такты.

Часто ориентиры ограничиваются ссылкой на цифры вартитуры (указанные в скобках) или на иные обозначения, точно зафиксированные в нотном тексте. В случае необходимости примеры излагаются более подробно.

Предлагаемая книга рассчитана на музыкантов-профессионалов — педагогов, музыковедов, студентов музыкальных вузов и отчасти училищ.

Автор выражает глубокую благодарность Л. Мазелю, Вл. Протопопову и В. Цуккерману, своими замечаниями и советами содействовавшим написанию данной книги; с чувством признательности он также отмечает помощь С. Скрёбова.

О ФУНКЦИОНАЛЬНО-ДИНАМИЧЕСКОМ ПОНИМАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

I.

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 музыкальной формы. Под структурной — то, что касается его строения, внешних черт.

Функциональная сторона музыкальной формы — ведущее, основное выразительное начало; структурная — подчиненное начало. Соотношение функции и структуры близко соотношению смысла высказываемого и его грамматическому выражению, паре понятий: содержание и форма*.

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

Функциональную и структурную стороны формы можно отделить друг от друга лишь путем теоретического абстрагирования — они, так же, как понятия содержания и формы, выступают перед нами всегда в единстве. Функция всегда выступает в «одевании» структуры.

В настоящее время в науке наблюдается стремление функционально объяснить многие явления. Так, напри-

* Эта проблема будет еще раз освещена в «Заключении».

мер, во второй части книги «Вселенная. Жизнь. Разум» И. Шкловского* подробно рассказывается о поисках функционального определения жизни. При этом имеется в виду не только земная жизнь как форма существования белковых тел, но и жизнь как общий принцип, принимающий иные структурные формы существования, в других физических и химических условиях¹.

Ставится также вопрос о функциональном понимании процесса мышления как такового².

Обратимся к примерам функционального понимания некоторых выразительных средств музыки.

Понятие лада, если его рассматривать лишь со структурной точки зрения, становится в нашу эпоху очень текучим, изменчивым и трудно определяемым. Для понимания существа лада следует установить его функцию. Функция лада — сведение к логическому единству звуковысотных различий интонируемых звуко сочетаний. При таком общем функциональном понимании лада его конкретные структуры являются уже производными, исторически изменчивыми. Пользуясь этим соотношением единства функции и множественностью ее структурных форм, можно объяснить эволюцию ладовых форм мышления начиная с самых примитивных, например, от грегорианского хорала через мажорную и минорную систему классической музыки до многообразия ладовых форм наших дней. И, как это доказывает в своих работах Ю. Холопов, так называемая «атональная» музыка — в принципе лишь продукт особого рода тональной организации**.

То же самое можно сказать и о метре, его функция — сведение к единству временного различия интонируемых звуко сочетаний. При функциональном единстве возникает бесчисленное множество структурных форм метра. Подобно тому, как тоника-трезвучие есть только один из возможных структурных центров лада, так и сильная доля — это лишь одна из существующих структурных метрических опор.

* И. Шкловский. Вселенная. Жизнь. Разум. М., «Наука», 1965.

** См. его статью «Формообразующая роль современной гармонии» («Советская музыка», 1965, № II, стр. 47—57) и книгу «Современные черты гармонии Прокофьева» (М., «Музыка», 1967, стр. 325—352). Более подробно об этом см. в «Заключении».

Композиционная форма — функция тематизма. Ее структурные нормы, 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, на которых она основана. Помня об относительной самостоятельности структуры, о существовании ее имманентных законов, мы должны тезис: *тип темы воздействует на тип формы и на процесс ее становления* — понимать не догматично, а диалектически — только как результат взаимодействия двух сторон процесса формообразования. Сквозь сложное многообразие структурных вариантов ясно проступают простота и единообразие функций. Пользуясь «ключом» функционального понимания формы, мы сможем открывать «замки» самых трудных и запутанных структур.

Рассмотрим соотношение функции и структуры на примере столь важной и почти всеобщей закономерности — принципа репризы, в действии которого сочетаются структурные и функциональные закономерности.

С одной стороны, реприза соответствует чисто структурной норме, создающей архитектурное скрепление формы. Но, с другой стороны, реприза обладает и функциональным значением. Смысл репризы — утверждение основной музыкальной мысли. Таким образом, реприза, скрепляя целое, одновременно утверждает основную идею, выраженную в первой теме. Эти функции репризы необходимы для единства музыкального произведения — как структурного, так и смыслового.

Однако во второй половине XIX века значение репризы начинает отступать перед натиском сквозного развития. С большой силой это получает отражение в Шестой симфонии Чайковского. Но все-таки в ее первой части есть ясный по структуре репризно-кодовый раздел, который и выполняет нужные функции. В финале же Пятой симфонии Онеггера реприза исчезает — функция утверждения основной идеи связана не с репризой, а с принципом сквозного преобразующего развития.

Соотношение функции и структуры сказывается и на двуплановости существующей классификации гомо-

фонных музыкальных форм: период, простые и сложные формы — первая группа форм; вариации, рондо, соната, цикл — вторая группа.

В основе классификации первой группы лежит структурный принцип, функциональные же соотношения вносят детализацию в определение формы. Так, например, мы различаем простую трехчастную форму с серединой контрастирующего или развивающего типа. Эти две разновидности отличаются друг от друга по функциональным признакам.

Начиная же с вариаций и рондо структурный принцип отходит на второй план и лишь детализирует формы, объединенные функциональным принципом. Все попытки создать единую классификацию музыкальных форм на практике не приводят к удовлетворительным результатам именно в силу самой двусторонности музыкальной формы.

Очень важно функциональное понимание темы. В существующих определениях темы на первый план выдвигаются ее структурные компоненты — структурная оформленность, интонационная индивидуализированность. Встречается тезис о кристаллизации тематизма, появившегося только в эпоху созревания гомофонной музыки — классических мажора и минора. Согласно ему, тема возникла лишь на определенном этапе развития музыки.

Если же подойти к понятию темы функционально, то ее следует считать формой воплощения существенной стороны музыкального образа. В этом случае понятие темы в широком смысле слова может быть распространено и на произведения доклассической эпохи, где темы только структурно оформлены иначе, чем в последующие периоды. «Тематические осколки» (термин Ю. Кремлева*) в современной музыке также могут быть темой в ее функциональном понимании в тех случаях, когда эти структурные «осколки» обладают функциональным значением в качестве носителей какой-то важной стороны музыкального образа**.

Наряду с этим и в классической музыке встречаются

* Ю. Кремлев. Что такое музыкальная тема? Л., «Музыка», 1964. Проблема «распада темы» посвящены стр. 39—43.

** Эта проблема более подробно освещена в «Заключении», стр. 246—247.

мелодические и гармонические обороты — выразители новой стороны музыкального образа или даже нового образа, воплощаемых не посредством структурно оформленной темы, а организованным комплексом общих форм движения. Так, например, в Этюде *E-dur* (ор. 10 № 3) Шопена кульминация значительно контрастирует по образу с начальной темой. Если в этом случае не появляется тема в собственном структурном смысле слова, то наличие тематической функции в данном комплексе интонаций нельзя отрицать. Такое понимание тематической функции особенно необходимо в наши дни. Подходить со структурной меркой, возникшей в процессе развития классической музыки, к явлениям современной музыки далеко не всегда возможно. Часто бывает нужно отказаться от классического структурного понимания темы и перейти к более широкому, функциональному. Проблема темы будет рассмотрена во второй главе книги.

Суть динамической стороны функциональности сформулирована Б. Асафьевым в труде «Музыкальная форма как процесс» и выражена формулой $i : m : t$, где i — импульс, m — движение, t — заключение*. Их последовательность порождает три этапа развития как внутри темы, так и за ее пределами: толчок (импульс), движение и заключение.

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

Проанализируем сказанное на примере главной партии первой части Девятой симфонии Бетховена. Начальный импульс — квинта (i); далее наступает этап ее развития (m); завершение (t) — первый 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:

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 129.
** Там же, стр. 129.



Переключение функций возникает в процессе рождения простой формы, когда первая часть — импульс (i), за которым расположены стадия развития (m) и завершение (t). Последнее происходит посредством репризы начального импульса или введением обобщенного завершающего оборота. Но все вместе взятое — простая форма — служит, в свою очередь, импульсом для дальнейшего развития, следовательно, — $(i : m : t) = I$ — более высокого ранга.

Многоступенчатость переключения функций легко проследить в главной партии первой части Первой симфонии Бетховена. Затакт и сильная доля — звук c — начальный импульс. Если по отношению к вступлению он является завершающим построением, то для главной партии — толчком, импульсом ($t = i$). Повторение его интонаций — развитие (m). Оборот тактов 4 и 5 — завершение. Образуется $(i : m : t) = I$ более высокого ранга. Повторение этого оборота в d -moll и дальнейшая мотивная разработка — в свою очередь развитие, то есть M еще более высокого ранга. Завершение периода (T — также более высокого ранга) приводит к завершению темы, которая для сонатной экспозиции служит импульсом к последующему развитию, то есть I для данного примера наиболее высокого ранга:

1 более высокого ранга
тематическое ядро главной партии



Наконец, имеется еще один возможный вид переключения функций. У Б. Асафьева есть формула — $l:m = (a + b...) \cdot t^*$. Часто бывает, что в процессе развития возникают новый импульс, новая тема. В скерцо из Второй сонаты Бетховена новая тема появляется в середине развивающей части формы. Но это может произойти и с самого ее начала. Например: закончился период как импульс для развития, однако само развитие (m) — новый импульс, другая тема. В контрастной трехчастной форме — это тема середины. Но именно указанный раздел формы обычно неустойчив в структурном отношении. Причина этого в совмещении функций: с одной стороны — изложение новой темы, с другой стороны — момент развития. Совмещение названных функций и делает вторую тему более неустойчивой.

Можно сформулировать общий функциональный закон: вторая тема при переключении функций бывает менее устойчива, чем первая. Данная тенденция проявляется с наибольшей яркостью в сонатной форме — побочная партия наступает в результате предшествующего развития, благодаря чему новый импульс испытывает на себе его воздействие. В связи с этим создается функциональное противоречие. Побочная партия — равноправный с главной партией участник действия, но она — вторая тема. В результате совмещения противоположных функций этот раздел сонатной экспозиции — очаж всякого рода неустойчивости, переломов, прорыва интонаций главной или связующей партии.

Но встречается и другой вид тематического сопоставления, как, например, при появлении трио в сложной трехчастной форме. В данном случае возникает не переключение функций, а временное отключение

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 134

функций первой темы. Благодаря этому новый импульс — вторая тема — развивается, как бы создавая самостоятельный, независимый музыкальный организм — трио. Отключение функций лежит в основе циклической формы, когда каждая часть самостоятельна, но связана с остальными общей драматургией произведения.

В учебнике «Музыкальная форма» Ю. Тюлина сформулированы новые термины — «динамическое сопряжение» и «сопоставление»*. «Динамическое сопряжение» — такой вид развития, при котором новая тема вступает на основе переключения функций; «тематическое сопоставление» — появление новой темы на основе отключения функций.

Момент переключения функций присутствует в любой теме благодаря внутритематическому развитию по формуле — $(i : m : t) = I$.

II.

Сформулированные Б. Асафьевым понятия импульса (i), движения (m) и завершения (t) обладают всеобщим значением. Это три основных вида сверхфункции всеобщего музыкального развития, проявляющиеся на всех его уровнях. На основе реализации формулы — $i : m : t$ — возникает строгая система функций.

1. ОБЩИЕ ЛОГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

Начальный импульс — i — принимает 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 начального тезиса. Очевидно, что вступительная функция возможна, но не обязательна; функция же изложения темы обязательна и неизбежна.

Движение — m — принимает два равно возможных значения: серединной и связующей функций. Серединная функция воплощается в моментах, соединяющих на-

* «Музыкальная форма» Ю. Тюлина, стр. 31.

начальное и повторное изложение темы или этапы ее становления. В речи — это развитие изложенного тезиса для более основательного его утверждения или доказательства. Связующая функция воплощается в моментах, соединяющих изложение двух различных тем. В речи — это переход от одного тезиса к другому, если таковой бывает необходим.

Завершение — t — вводится в заключениях: 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 тезиса³.

Итак, существуют пять общих логических функций: вступление, изложение темы (ее экспозиция), серединно-развивающая, связующая и заключительная. Они известны в теоретическом музыкознании и впервые были названы в учебнике «Музыкальная форма» И. Способина^{*}. Однако к ним добавлена функция репризы, что нельзя считать правильным, поскольку последняя, как будет сказано далее, принадлежит к разряду композиционных функций^{**}.

Общие логические функции — это тот уровень реализации асафьевской триады: $i : m : t$, который объединяет музыку не только с речью, но и с другими видами искусства, связанными с процессуальным раскрытием содержания. Нетрудно найти аналогии между сформулированными выше пятью общими логическими функциями и соответствующими им логическими функциями в развитии сюжета литературного, драматургического произведения или кинофильма.

* И. Способин. Музыкальная форма, стр. 26.

** В труде «Строение музыкальных произведений» Л. Мазеля (см. стр. 158—159) дана та же классификация функций частей и связанных с ними типов изложения, что и в учебнике И. Способина. Л. Мазель называет функции частей музыкально-логическими (отсюда заимствовано и наименование, приведенное в настоящей книге).

В учебнике «Музыкальная форма» Ю. Тюлина сказано о трех психологических функциях — основной, подготовляющей и завершающей (стр. 29—30). Подготовляющая функция в данном случае объединяет черты вступительной, связующей и развивающей функций, то есть тех функций, в которых преобладают центробежные силы.

Общие логические функции — основа для программных связей между музыкой и другими видами искусства, между музыкой и сюжетом, заимствованным из действительности⁴. Этот уровень функций создает лишь самые общие основы музыкальной композиционной формы и не связан с какой-либо структурой. Ее конкретные виды образуются на уровнях общих и специальных композиционных функций, где функциональные основы действуют в определенных структурных условиях.

2. ОБЩИЕ И СПЕЦИАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ

Начальный импульс — i — принимает несколько значений: изложение вступления и изложение первой и последующих тем. Выше уже было сказано о двух видах сопоставления тем — на основе переключения и отключения функций. Это различие будет подробно рассмотрено в главе о специальных композиционных функциях. Здесь же надо установить принципиальное отличие ~~между функциями~~ первой и последующих тем. Первая тема имеет ясно выраженную тенденцию выполнения роль главной темы. Такое ее положение может быть нарушено, но каждое исключение из общего правила вызывается особыми причинами и возникает как следствие драматургии музыкального произведения, результат функциональной подвижности музыкальной формы.

Движение — m — на уровне общих формообразующих функций воплощается в середино-разработочных или связующих построениях. В конце каждого из них (а также и вступлениях) возможен предыкт либо к новой теме, либо к репризе.

Завершение — t — на уровне общих формообразующих функций воплощается в трех заключительных моментах: дополнении, коде и репризе.

Дополнение — построение заключительного характера, расположенное после каденционного оборота, завершающего 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 представляет собой какой-нибудь вид изложения темы, то есть проявление функции импульса (i). С другой стороны, на уровне общих, а далее и специальных композиционных функций реприза выполняет одну из возможных функций завершения. Выше было сказано, что завершение оформляется либо в виде заключительного (кадайсового) оборота, либо в форме репризы начального импульса. Это принципиальное положение, реализованное на уровне общих и специальных композиционных функций, и создает две формы завершения (t): 1) дополнение и коду; 2) репризу. Реприза, как указывалось выше, отвечает и функциональным, и структурным закономерностям музыкальной формы. Отсюда ясно и различие двух уровней действия функций: $i : m : t$ — общие логические функции воплощают их вне действия структурных закономерностей; общие и специальные композиционные функции — в условиях действия структурных закономерностей. Это совершенно естественно, ибо композиционная форма, организует ритмический и тональный процесс тематических сопоставлений и ритмического развития, не может выполнять эту задачу без привлечения структурных закономерностей.

Уровень специальных композиционных функций возникает при образовании конкретных композиционных форм.

Начальный импульс — i — принимает виды: вступление; первой и второй тем в трехчастных формах; рефрена и эпизодов в рондо; главной и побочной партий в сонатной экспозиции; одной или двух тем в вариационной форме.

Движение — m — принимает виды: середины, связок и предыхтов в трехчастной форме и рондо; связующей партии, разработки и предыхтов в сонатной форме.

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

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 столько же, сколько есть сонат»*. Сказанное о сонатной форме может быть применимо к любой форме.

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

На этом самом высоком уровне проявления композиционных функций их действие облекается в «плоть» найденных для передачи художественной идеи выразительных интонационных комплексов, как тематических, так и нетематических — фоновых, промежуточных.

Общие закономерности всех композиционных форм реализуются либо путем контрастного противопоставления различных видов психологических состояний, воплощаемых посредством тех или иных типов музыкальной выразительности, либо путем раскрытия художественной идеи в пределах одного из их видов.

Наличие или отсутствие таких противопоставлений, сила и степень имеющегося контраста, пути его реализации — весь этот комплекс образует драматургию музыкального произведения, целиком подчиненную художественной идее последнего. Связь отдельных разделов композиционной формы на основе драматургических соотношений создает драматургические функции**, которые, возникая лишь на уровне музыкальной формы как данности, обретают силу только при весомых контрастах типов выразительности. Их самое мощное воздействие наблюдается в циклической и контрастно-составной*** формах, в малых нециклических формах оно обычно меньше, может быть даже весьма незначительным или сводиться к нулю.

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 52.

** О драматургических функциях см.: П. Козлов, А. Степанов. Анализ музыкального произведения, стр. 85.

*** Понятие и термины, введенные и разработанные Вл. Протопоповым. См. стр. 107 данной книги.

В силу сказанного 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. Далее для обозначения этих двух понятий будем пользоваться терминами: «композиционная форма как принцип» и «композиционная форма как данность».

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

Предлагаемая же книга в основном посвящена закономерностям формы как принципа; форма как данность затрагивается лишь частично. Полное рассмотрение ее закономерностей — задача специального исследования.

Выше было сказано, что выразительность композиционных функций увеличивается с возрастанием уровня конкретности их действия.

На уровне отдельного музыкального произведения форма как данность становится максимально выразительной. Кривая ее развития — итог действия специальных композиционных функций и всех видов их движения — одно из выразительных средств, раскрывающих художественную идею.

В результате проведенного анализа установлено существование четырех уровней действия функций музыкальной формы.

Первый уровень — общие логические функции наиболее устойчивы в историческом и стилистическом отношениях, они действуют во все эпохи и во всех стилях, так как отражают самые общие логические основы музыкального мышления. Второй — общие композиционные функции также относительно устойчивы и охватывают эпоху развития европейской музыки с начала ее возникновения до наших дней. Третий и четвертый уровни, напротив, исторически и стилистически более подвижны. Закономерности «поведения» главной партии в симфониях Бетховена не воспроизводятся полностью в главной партии симфоний Чайковского, а приобретают новые свойства. Нормы главной партии в симфониях Шос-

таковича отличаются от таковых в аналогичных темах его же квартетов.

Тем более подвижны и гибки закономерности формы как данности, например, у Бетховена: при общности композиционных законов сонатной формы зрелого периода его творчества, ее конкретные проявления в Семнадцатой сонате и в «Appassionat'e» различны.

Причины такого распределения историко-стилистической подвижности и устойчивости заключаются именно в том, что уровень общих логических формообразующих функций не связан со структурной стороной формы. Отсюда его устойчивость. Общие композиционные функции действуют, уже реализуясь в тех или иных структурных условиях, влияние которых по мере восхождения уровней усиливается и достигает максимума на уровне композиционной формы определенного музыкального произведения.

Участие же структурных закономерностей делает общий итог действия формообразующих сил более условным. Однако чем выше уровень действия функций, тем полнее проявляется их выразительная роль. Как было отмечено, лишь в конкретном музыкальном произведении воплощается художественная идея.

Структурные закономерности в своем действии на уровне композиционных функций приобретают также функциональное значение. Поэтому их следует называть структурными функциями. Функции же в собственном смысле слова нужно называть в таком случае смысловыми функциями.

Это различие наименования функций встречается в учебном пособии «Строение музыкальных произведений» Л. Мазеля*. Оно позволяет отделять функциональную сторону формы от структурной.

В дальнейшем будем употреблять две пары понятий: более общие — функциональные и структурные закономерности — и более конкретные, узкие по значению — смысловые и структурные функции**.

Для уяснения соотношения уровней функциональных закономерностей, как видов действия $i : m : f$, приводим таблицу «Система функций»:

* Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 159.

** Подробнее об этом см. в «Заключении». Там же даны необходимые комментарии к прилагаемой ниже таблице «Система функций».

СИСТЕМА ФУНКЦИЙ

Всобщие функции развития	Общие логические функции	Общие композиционные функции	Специальные композиционные функции		
			простая трехчастная форма	рондо	сонатная форма
Импульс (<i>i</i>)	Вступление Изложение мысли	Вступление Изложение первой темы Изложение последующих тем	Вступление Тема	Рефрен Эпизоды	Вступление Главная партия Побочная партия
Движение (<i>m</i>)	Развитие мысли Переход	Середина Разработка Связка Предыкт	Середина Предыкт	Связка Предыкт	Разработка Связующая партия Предыкт
Завершение (<i>f</i>)	Заключение	Реприза Дополнение Кода	Реприза Кода	Репризы Кода	Реприза в целом Закл. партия Кода

III.

Тезис Асафьевского о переключении функций, разъясненный выше на ряде примеров (главные партии первых частей Девятой и Первой симфоний Бетховена), также имеет всеобщее значение.

Если триада — $i:m:t$ — порождает на разных уровнях различные виды функций, то понятие переключения и тесно связанное с ним, сформулированное в данной книге понятие отключения функций — строгую систему совмещения и переменности функций. Обратимся к переключению функций. Оно бывает двух видов. Первый вид, создающий двух- и многоступенчатость:

$(i:m:t) = I$ более высокого ранга (см. пример 1).

Второй вид, создающий расширение масштабов:

$i:m = \text{новое } i:m:t \text{ или } i:m:t = i.$

В обоих случаях процесс переключения функций включает в себе момент их совмещения. Формулы могут быть изображены следующим образом.

Первый вид:

$$\frac{I}{i:m:t} : M:T$$

Второй вид:

$$\frac{i:m:t}{i:m} \text{ или } \frac{i:m:t}{i:m:t}$$

Совмещение функций показано в схемах двухъярусным сочетанием буквенных символов. Этим способом будем пользоваться на протяжении всей книги.

Совмещение функций и их смену следует считать основой всех видов движения (переменности) функций музыкальной формы. Конкретные же виды этих процессов надо рассматривать как с точки зрения природы самих совмещаемых функций, так и с точки зрения их временного соотношения. Разъясним это положение.

Существенно важно — совмещаются ли функции одного корня (i, m, t) или разных. В первом случае совмещение функций действует в одном направлении и не создает внутреннего противоречия. Во втором случае — когда совмещаются функции, имеющие два разных корня: i и m или m и t , — возникает внутреннее противоречие, своего рода «борьба функций», что неминуемо сказывается на характере данного музыкального построения.

Совмещение функций по их временному соотношению также может быть различным: постоянным и переменным (подвижным). Наконец, смена функций не заключает в себе момента их совмещения.

Действие указанных принципов создаст определенные формы совмещения и смен, связанных с различием функциональных уровней.

А. На уровне общих композиционных функций возникает постоянное совмещение функций, при котором одна из них выступает в роли основной, а другая — в роли добавочной. Во всех последующих схемах их соотношение отмечаем так:

добавочная
основная

то есть основную функцию помещаем внизу, добавочную функцию — сверху.

Совмещение функций одного корня (рода).

Наиболее общий вид:

кода
реприза

Пример: Ф. Шопен. Прелюдия *As-dur*.

Противоположное соотношение:

реприза
кода

Пример: Ф. Шопен. Прелюдия *h-moll* *.

Совмещение функций разных корней (родов).

Совмещение предыкта и репризы:

предыкт
реприза

Примеры: А. Скрябин. Этюд *fis-moll* (ор. 8 № 2; см. далее, пятую главу).

Д. Шостакович. Шестой квартет, ч. I, реприза, главная партия (такт 5 после цифры 21).

Совмещение предыкта с изложением новой темы:

новая тема
предыкт

Примеры: Л. Бетховен. Вторая симфония, ч. I, предыктовая тема (см. пример 31).

* О «кодообразной репризе» и «репризоподобной коде» пишет в статье «Динамический принцип в музыкальной форме» В. Цукерман (см. упомянутый на стр. 4 данной книги сборник, стр. 85).

Ф. Лист. «Забывтый вальс», тема, изложенная октавами (см. пример 36).

Ф. Шопен. Баркарола, тема перед общей репризой.

Совмещение репризы с разработкой:

разработка
реприза

В этом случае соотношение совмещаемых функций бывает очень сложным и данная схема не может отразить все богатство их конфликтного противопоставления. Такое соотношение можно выразить следующим образом:

реприза \rightleftharpoons разработка.

Пример: П. Чайковский. Шестая симфония, ч. I.
[Б] На уровне специальных композиционных функций их постоянное совмещение приводит к двух- или многоплановой композиционной форме, когда какой-нибудь раздел одной из композиционных форм (как основной) выполняет функции и иного раздела другой композиционной формы (как добавочной).

Наиболее известные примеры этого связаны с проникновением сонатности в трехчастную форму:

П. Чайковский. Шестая симфония, финал:

Сонатная форма	Экспозиция	П. п.	Реприза	П. п.
	Г. п.		Г. п.	
Простая трехчастная	I-я часть А	Середина В	Реприза А ₁	Кода В ₁

В. А. Моцарт. Четвертая соната. Menuetto II (под редакцией А. Гольденвейзера: Köchel, № 282):





Сонатная форма	Экспозиция			Реприза	
	Г. п.	П. п.	Разраб.	Г. п.	П. п.
Простая трехчастная	1-е предл.	2-е предл.	Середина	1-е предл.	2-е предл.

Так возникает форма второго плана — в данном случае сонатная форма. Форма второго плана может входить в разные виды соотношений с формой первого плана — ее активность бывает самой различной, но всегда важной. В одном примере (П. Чайковский. Шестая симфония, финал) сонатная форма столь активна, что некоторые теоретики ошибочно считают ее основной и не признают двуплановости композиционной формы.

В другом примере (В. А. Моцарт. Четвертая соната, Menuetto II) активность сонатной формы относительно слабее.

Совмещение функций на уровне специальных композиционных функций создает двух- и многоплановые формы. Они будут рассмотрены в пятой главе книги.

В. На уровне композиционной формы конкретного музыкального произведения (композиционной формы как данности) совмещение функций может принимать оба основных вида.

Постоянное совмещение функций образует соотношение общих и местных функций композиционной формы. Оно возникает в крупных разделах формы, связанных друг с другом на основе отключения функций, — преимущественно в сложной трехчастной и циклической формах. В этом случае отдельный компонент формы, выполняя местную функцию (скажем, трио или части цикла), одновременно осуществляет и общую функцию — чаще всего сонатной экспозиции, разработки или коды. Общая функция вытекает из драматургии произведения, из его художественной идеи.

Подвижное совмещение функций на уровне композиционной формы как данности приводит к трем разновидностям. Первые две, основанные на переключении функций, — это композиционные отклонение и модуляция.

Композиционное отклонение — временное переключение функций из одного раздела данной композиционной формы в другой раздел иной композиционной формы — чаще всего в середину или разработку.

Пример: Л. Бетховен. Третья симфония, ч. II — в общей репризе возникает разработочный раздел (начиная с фугато), но после его завершения музыкальное развитие возвращается в русло сложной трехчастной формы.

Композиционная модуляция — окончательное переключение функций на уровне композиционной формы музыкального произведения: переход от функций данного раздела определенной композиционной формы к функциям другого раздела иной композиционной формы (на том же тематизме), в которой музыкальное произведение и заканчивается.

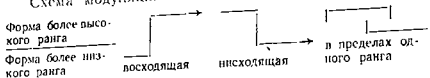
Для детализации типов композиционной модуляции необходимо учитывать «ранг» композиционной формы, имея в виду степень ее возможной сложности*.

Композиционная модуляция, соответственно рангам музыкальных форм, может быть трех видов: восхо-

* О понятии «ранг музыкальной формы» см. в седьмой главе и в «Заключении».

дящая (в форму более высокого ранга), нисходящая (в форму более низкого ранга) и в пределах одного ранга форм.

Схема модуляции:



Примеры: восходящая модуляция из сложной трехчастной формы в сонатную — Ф. Шопен. Третье скерцо; нисходящая модуляция из сонатной формы в трехчастную — Д. Шостакович. Шестая симфония, ч. I; в пределах одного ранга — Ф. Шопен. Вторая баллада. (Эти образцы, отмеченные в вышеупомянутой статье, будут разобраны в седьмой главе данной книги.)

В итоге постоянного и переменного совмещения функций (на основе их переключения) возникают смешанные формы. В соответствии с их генезисом они бывают двух видов: постоянно-совмещенные и переменно (подвижно)-совмещенные смешанные формы. В некоторых случаях они могут быть названы модулирующими формами.

Сам термин «смешанная форма» указывает лишь на результат процесса, но ничего не говорит ни о сущности последнего, ни о путях его движения*.

3

Подвижное совмещение функций на основе их отключения приводит к третьей разновидности — композиционному эллипсису, при котором музыкальное произведение, построенное вначале на определенном тематизме данной формы, не завершаясь в ней, переходит к иной форме на новом тематическом материале.

Пример: С. Прокофьев. Первая соната для скрипки и фортепиано, финал (анализ см. на стр. 187—189).

Композиционный эллипсис часто ведет к образованию контрастно-составной формы (это одна из ее основ), что и будет показано в восьмой главе.

Итак, переключение и отключение функций — два главных метода движения музыкальной формы — приводят на разных функциональных уровнях к строго организованной системе совмещения функций двух типов:

* Подробнее об этом см. в «Заключении», стр. 208—210.

постоянного и подвижного, со всеми их разновидностями, соответствующими данному функциональному уровню.

Наиболее значительные результаты появляются на уровне композиционной формы конкретного музыкального произведения — постоянное совмещение общих, местных функций и подвижное совмещение: композиционные отклонение, модуляция и эллипсис.

IV.

Для лучшего понимания существа сформулированных выше понятий вернемся к нашему определению композиционной формы — ритмически и тонально организованному процессу тематических сопоставлений и тематического развития.

Руководят названным процессом два противоположных начала, две противоположные силы: центробежная, нарушающая устойчивость возникающих по ходу музыкального движения композиционных моментов, и центростремительная, восстанавливающая эту устойчивость.

Диалектическое единство этих двух сил и создает композиционную форму любого произведения, обладающую как внутренней динамичностью, так и внутренней целостностью*.

Понятие «силы», конечно, метафорично, но выразительно и поэтому приемлемо. Под ним мы понимаем то единое организующее начало, которое, на основе открытого Л. Мазелем «принципа множественного и концентрированного воздействия**», собирает в одно целое комплекс различных выразительных средств и концентрирует их действие в определенном направлении — в сторону создания либо устойчивости, либо неустойчивости.

* Б. Асафьев пишет: «...изучение проявления стимулов музыкального движения... в истории развития музыки указывает на необходимость рассматривать это движение как диалектический процесс, в котором тенденция к равновесию одновременно оспаривается не менее сильным стремлением к отдалению момента наступления равновесия, а с ним и полной кристаллизацией данных соотношений. Такая полная кристаллизация оказывается никогда не осуществимой» (Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 58).

** Л. Мазель. О двух важных принципах художественного воздействия. «Советская музыка», 1964, № 3.

Первый комплекс характеризуется сочетанием следующих явлений: в радиусе действия целостных образно-тематических компонентов — утверждением бесконтактности, закреплением одной темы; в радиусе действия отдельных элементов — стремлением к основной тональности, тонике, метроритмической устойчивости (согласованию метра и ритма).

Второй комплекс — соответственно, демонстрацией тематической контрастности, стремлением к отходу от главной тональности, к гармонической неустойчивости, к метроритмической противоречивости*.

Оба вида формообразующих сил связаны с тремя функциями всеобщего развития. Функция импульса на всех уровнях его действия основана на борьбе центробежных и центростремительных сил; функция движения — соответственно, на явном преобладании центробежных тенденций; функция завершения, наоборот, — на преобладании центростремительных сил.

Смены этапов их воздействия создают некую вообразаемую волнообразную кривую типа синусовды (которая также лежит и в основе многих явлений человеческой жизни).

Если форма как процесс есть движение по кривой, то форма как откристаллизовавшийся результат процесса — сама вычерченная кривая. Участки действия тематической наполненности (изложения тем) и участки действия тематической разреженности (моменты, связанные с общими формами движения, переходные этапы тематического развития)** образуют определенные типы вы-

* М. Гнесин в «Начальном курсе практической композиции» различает построения: «а) структурно-устойчивые, или сомкнутые, и б) структурно-неустойчивые, или разомкнутые; в смысле их роли в динамическом плане целого, как: а) статизированные... б) динамизированные». И далее: «Мелким формообразовательным единицам (как каденции и секвенции в связи с особенностями их формообразовательного воздействия) присвоены наименования: а) статизаторов и б) динамизаторов музыкального формообразования» (М. Гнесин. Начальный курс практической композиции. М., Музгиз, 1962, стр. 91).

Несомненно, что статизаторы — оружие центростремительных сил, динамизаторы — центробежных.

** В учебнике «Музыкальная форма» Ю. Тюлина разграничиваются «рельефный» и «фоновый» материалы (стр. 25). Это противопоставление по сути дела очень близко вышесказанному.

черченных фигур, в каждом конкретном музыкальном произведении выступающие в индивидуально неповторимом варианте.

Найти лучший вариант этой кривой, способной удовлетворить требованиям музыкальной природы человека (соответственно данному этапу развития истории музыки), — значит найти наилучший вариант композиционной формы. В ее хорошо организованных решениях любое музыкальное событие совершается в нужный момент: один такт в ту или иную сторону дает отрицательный результат — появляется либо еще рано, либо уже поздно. Не следует, однако, думать, что этот процесс происходит независимо от художественной идеи, воплощаемой композитором. Сама форма кривой, степень кривизны ее отдельных участков, скорость смен волн, соотношений «рельефа» и «фона», словом, конкретные ее очертания всегда содержательны и зависят от художественной идеи. Типы композиционных форм и связанные с ним типы структур (трехчастной, рондо, сонатной), то есть уровень действия специальных композиционных функций (форма как принцип), будучи отшлифованы и отобраны всем историческим опытом развития музыкального искусства, относительно нейтральны по своей семантике. Конкретная же, индивидуально найденная композиционная форма, сами очерчиваемые фигуры (форма как данность), всегда индивидуально выразительны и отражают движение содержания. Таким образом понимаемая форма — содержательная форма.

Итак, становление формы данного музыкального произведения — движение по кривой.

Но существует движение формы другого масштаба. Вычерчиваемые, описанные выше кривые соответствуют индивидуальным вариантам форм какой-либо композиционной формы. Ее можно трактовать как своего рода проекцию художественной идеи на интонационную музыкальную «плоть». В пределах одного сочинения возможны не только движение формы по кривой, но и движение самих кривых, в итоге которого образуется движение функций музыкальной формы.

Изучение данной проблемы особенно важно для исследования и анализа музыки современной эпохи, в которой происходит индивидуализация всех средств выра-

зительности. Этот процесс начался в области гармонии, далее он стал захватывать остальные выразительные средства и композиционные формы.

Индивидуальное, изменчивое в музыке всегда связано с ее структурной стороной. Индивидуализируются именно структуры, функциональные основы компонентов музыкальной формы более устойчивы и не подвергаются столь существенным изменениям.

В этих условиях, для того чтобы не потерять связь времен — настоящего, прошлого и будущего, видеть единую нить исторического процесса, быть лучше вооруженным, нужно встать на широкую функционально-динамическую точку зрения, ибо функциональная сторона музыки, являясь исторически устойчивой, отвечает самым основным, неизблемым законам искусства.

Сложна музыкальная ткань, сложны ее структуры, но их функциональные основы много проще и яснее. И при функционально-динамическом подходе за сложностью и неумолимой изменчивостью структур можно находить простые и вечные функциональные основы.

Глава вторая

ТЕМА И ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ

I.

Музыкальная тема — комплекс интонаций, концентрированно воплощающий существенные черты музыкального образа. Функциональное содержание этого комплекса бывает различным. Он может состоять из трех этапов движения — $i : m : l$ — и, следовательно, быть отнюдь не завершенным; охватывать этапы — $i : m$ — с последующим переходом в новое i ; служить лишь импульсом — i .

С точки зрения структуры самих интонаций, они могут быть индивидуализированными, четко очерченными, но могут представлять собой и общие формы движения. Интонационный комплекс подчас не является темой по структуре, но может выполнять ее функцию — таковы от-

дельные моменты в развитии, обладающие образным значением, многочисленные формы нетематического контраста. Например, в Этюде *E-dur* (оп. 10 № 3) Шопена — кульминация, о которой было сказано выше.

В классической музыке в начале произведения или после вступления всегда излагается структурно оформленная тема. В дальнейшем развитии могут появиться как новые темы, так и построения, играющие сходную роль.

Будем их называть «построениями тематической функции», или проще — «тематическими построениями».

При анализе понятия «тема» имеется несколько аспектов его рассмотрения. Для наиболее экономного и полного изложения следует начать с анализа индивидуализированной классической темы, то есть построенной на мажоре или миноре — ладах, вполне освоенных музыкальной теорией. Но так как в теме заключаются все три функции — $i:m:t$ (которые принимают здесь форму внутритематического развития), то первый шаг к ее изучению — анализ видов развития.

II.

Будем различать музыкально-тематическое развитие в широком и тесном смыслах.

В широком смысле под музыкальным развитием понимается все, что происходит в пределах музыкального произведения и имеет значение той или иной фазы всеобщего развития. В тесном же смысле термин «развитие» отделяет фазу собственно развития от повторности и контраста.

Отправная точка всякого развития — начальный импульс.

Этапы развития: точное повторение начального импульса; измененное (варьированное) повторение начального импульса. Собственно развитие бывает трех видов: вариантное развитие — возникновение нового как варианта предыдущего; продолжающее развитие — возникновение нового как естественного продолжения предыдущего; разработочное развитие — возникновение нового из вычлененных интонационных элементов предыдущего⁵.

Три вида собственно развития в структурном отношении могут быть двух родов: расчлененным и непрерывным. Расчлененное развитие всех трех видов свойственно в основном гомофонному типу музыкального мышления; непрерывное — полифоническому типу музыкального мышления. Все виды непрерывного развития можно назвать непрерывным развертыванием (вариантным развертыванием, продолжающим развертыванием и разработочным развертыванием).

Совершенно очевидно, что предлагаемая классификация видов собственно развития, как и почти всякая, касающаяся широких обобщений, условна и относительна. Между отдельными видами и формами всегда существуют взаимовлияния, образуются промежуточные случаи. Опыт анализа убеждает в частом соединении признаков продолжающего и вариантного развития, иногда не легко бывает провести четкую грань между разработочным и вариантным развитием.

Однако данная классификация все же необходима, поскольку она указывает на основные тенденции, на те чистые виды и формы, без знания которых нельзя установить их сочетания.

Развитие в любой форме обязательно включает в себе элемент контраста, так как оно немыслимо без обновления, а то новое, что вносит каждый последовательный возникающий момент, неминуемо чем-нибудь отличается от предшествовавшего. Различие же — зерно контраста, усиление различия двух сравниваемых компонентов увеличивает возможность перехода в контраст, то есть «противоположение одного другому» (термин Ю. Тюлина) *.

Момент появления контраста и его степень зависят от общих условий. Определенное сочетание, например двух гармоний, в одних случаях можно назвать слабым отличием, в других — существенным отличием, в третьих — слабым контрастом и т. д. В Прелюдии *A-dur* Шопена, в такте 12, доминантсептаккорд к II ступени звучит очень ярко и образует тот контраст, который выражает сущность внутритематического развития произведения. Но в рамках баллады или сонаты Шопена такое же отличие было бы минимальным.

* См.: «Музыкальная форма», стр. 26.

Различие, тяготеющее к контрасту, может быть воплощено в радиусе действия отдельных выразительных средств: мелодической линии, гармонии, ритма, громкостной динамики, фактуры, инструментовки и пр. Такое отличие и обуславливаемый им контраст (при самой разной его силе) можно назвать контрастом выразительных средств, частичным, или не-тематическим, контрастом.

Различие, тяготеющее к контрасту, может быть воплощено в радиусе действия тематических сопоставлений. Такое отличие и обуславливаемый им контраст можно назвать тематическим, или целостным, контрастом.

Оба вида контраста, но особенно тематический, представляют собой контраст как существенно отличных друг от друга явлений, так и разных сторон одного явления.

Например, обе темы Увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки раскрывают две контрастные стороны (динамически-действенную и лирически-созерцательную) единой сущности — образа народа как целостной «личности». Главная и побочная партии в первой части Шестой симфонии Чайковского выражают контраст самих сущностей — противоположных душевных состояний.

Контраст различных сторон единой сущности во многих случаях можно назвать дополняющим контрастом. При этом обе темы или оба ее тематических элемента (либо интонационные построения тематической функции), воплощая разные стороны единой сущности, естественно дополняют друг друга, одинаковы по функциональному значению. Дополняющий контраст не следует отождествлять с оттеняющим контрастом, при котором оба элемента (темы, построения) различны по функциональному значению — таковы соотношения фоновых и рельефных элементов, промежуточных и основных.

В качестве примера укажем на типичную форму оттеняющего контраста — контраст связующей партии при жанровой и образной близости главной и побочной партий: В. А. Моцарт. Двенадцатая соната, ч. I (под редакцией А. Гольденвейзера; Köchel, № 332; см. пример 28 данной книги).

Приведенная выше условная классификация совпадает с классификацией, предлагаемой И. Рыжковым в

статье «Образная композиция музыкального произведения»*. В соответствии с ней образные сопоставления бывают следующих видов:

1) «дополняющее сопоставление внутренних близких образов»; 2) «сопоставление оттеняюще-контрастирующих образов» и 3) «конфликтное противопоставление образов».

Первые две формы — две степени контраста разных сторон единой сущности.

Для определения видов контраста необходимо знать его радиус действия. Так, например, контраст двух сторон единой сущности, воплощенный в темах медленной части Семнадцатой сонаты Бетховена, взятой вне цикла (радиус действия — вторая часть сонаты), становится слабым отличием в плане существенного контраста трех частей цикла (радиус действия — соната в целом).

Виды контрастных смен создают две известные формы: коренной и производный контрасты, иначе — контрасты сопоставления и развития («сопряженный контраст» — термин Ю. Тюлина **). На уровне общих и специфических композиционных функций контраст представляет собой общее понятие, он рассматривается как одна из форм всеобщего развития. Контрастная тема или ее элемент могут возникать в порядке и переключения, и отключения функций, принимать различные нетематические формы.

Выразительная роль контраста, его идейно-образное значение определяются на уровне формы как данности. То или иное соотношение типов выразительности и связанных с ними контрастов создает основу драматургии музыкального произведения, существенно влияя на трактовку любой композиционной формы. Укажем на два варианта сонатной формы. В одном случае контраст между двумя ее темами достигает уровня контраста сущностей (Л. Бетховен. «Крейцера соната», ч. I), в другом — небольшого отличия разных сторон единой сущности (Л. Бетховен. Шестая соната, ч. I).

Изучение драматургии контрастов не входит в содержание настоящей книги.

* См. сб. «Интонация и музыкальный образ». М., «Музыка», 1965, стр. 187—224.

** «Музыкальная форма», стр. 26.

III.

После установления видов развития в целом можно перейти к анализу процессов внутритематического развития. Оно в общих чертах рассматривалось на примере главной партии первой части Первой симфонии Бетховена, где был указан принцип многоступенчатости в переключении функций. Его можно выразить в схеме:

$$\begin{array}{c} \hline I \\ \hline i : m : t \\ \hline i : m : t \end{array}$$

Триада — $i : m : t$, однако, не должна стать «прокрустовым ложем» для анализа. В музыке грани между тремя фазами могут быть стертыми, кроме того, благодаря переключению функций после i непосредственно может следовать t , то есть $m = t$. Ряд импульсов иногда возникает и друг за другом ($i : i : i$). Очень часто вступительное построение не является начальным импульсом. Оно может выполнять функцию создания фона, начального ладогармонического «сигнала» и т. д. Но и завершающий оборот также бывает слит с этапом развития в одно нерасторжимое целое.

Вводимые в данной работе термины Асафьева — условные знаки, своего рода рабочее оружие, ориентир. В музыкальной действительности, как было сказано, подчас не легко и не просто отделить один этап от другого, но не всегда это и нужно. Важно уяснить направление развития и учитывать моменты переключения и отключения функций, понимать композиционную форму как результат постоянного движения функций.

Хотя виды тем очень разнообразны, однако одни из них, свойственный венскому классицизму, а также многим другим стилям XIX века, исходя из аспекта предлагаемой книги, можно считать типичным. Его разбор дает ряд обобщенных норм, терминов, применение которых возможно при анализе и иных вариантов тематических структур.

Существуют два этапа изложения темы и связанные с ними два функционально подобных этапа ее развития.

Первый этап — и а ч а л ь н ы й — охватывает начальный период или предложение. Здесь возникает тематическая основа — ядро, мотив или фраза. Очень часто

само ядро состоит из *i:m:t*. В этом случае необходимо отличать начальный импульс от ядра. Примером может служить разобранный в главе I главная партия первой части Первой симфонии Бетховена, где импульс — первый мотив, а ядро в целом — начальный пятитакт. В других случаях ядро и импульс совпадают, как, например, в первой части Восемнадцатой сонаты Бетховена.

Ядро может быть повторено или точно, или варьированно, далее обычно возникает собственно развитие, завершенное заключительным оборотом. Все эти три формы развития могут быть четко расчленены, но могут образовывать и единую, бесцезурную линию. Во всех случаях такой вид развития следует называть *внутритематическим**. Он и создает начальный этап изложения темы (по структуре период или предложение)**.

Внутритематическое развитие бывает всех трех видов.

Пример вариантного развития — русская народная песня «Лучина» из сборника «Песни Подмосковья» П. Яркова:

4 Умеренно $\text{♩} = 66$

Одка

Лу - чи - на, ас-я лу - чи - муш - ка,

Все

бе - ре... бе - ре - зо - ва - я,

что же пьмо-я лу - чи - муш-ка, не-яс-но го - рить?

* Подробный анализ этапов внутритематического развития имеется в учебнике «Анализ музыкальных произведений» С. Скребкова (стр. 21—24).

** В том случае, когда возникает период повторного стрессия, каждое предложение может быть названо полутаном, если такая дифференциация терминологии окажется необходимой.

Пример продолжающего развития — Д. Шостакович. Квintет, ч. IV — Интермеццо:

5 Lento $\text{♩} = 72$ ядро продолжение

Viol. I 68 *p*
Cello *pizz.* *p*

Пример разработочного развития — Л. Бетховен. Первая соната, ч. I, главная партия:

6 Allegro $\text{♩} = 120$ т. ядро т. развитие (вариантное)

sf *sf* *ff* *p*

Пример непрерывного развертывания, образующего пчеленное построение. — Д. Шостакович. Первый квартет, ч. I, главная партия:

7 Moderato $\text{♩} = 80$

p tenuto *espr*



Существенно важный вариант внутритематического развития появляется в контрастной теме. Здесь тоже имеются свои субварианты.

1. Тематическое ядро внутренне контрастно на основе переключения функций. В этом случае возникает:

$$\overbrace{i_1}^i$$

$$i_1 : m = i_2$$

то есть развитие начального импульса становится изложением нового импульса, связанного с ним единством дополняющего контраста между i_1 и i_2 . Повторение ядра — первый момент развития. Далее, как, например, в главной партии первой части Пятой сонаты Бетховена, наступает собственно разработочное развитие, завершаемое репризным воспроизведением первого импульса:





В главной партии первой части «Appassionat'ы» в тематическом ядре роль контрастного второго элемента выполняет заключительный кадансовый оборот:



В этапе собственно развития на основе переключения функций появляется третий контрастный тематический элемент («мотив судьбы»).

Завершающий тему оборот (пассажи шестнадцатыми) на основе переключения функций представляет собой четвертый контрастный элемент.

2. Контрастная тема образуется из противопоставления двух тематических ядер на основе дополняющего контраста. Пример: Л. Бетховен. Вторая соната, ч. I. главная партия. В ней каждый контрастирующий элемент — самостоятельное тематическое построение, обладающее всеми тремя видами развития. Они противопоставляются друг другу на основе отключения функций, при этом первый из них изложен как вступительный, второй — как основной.

Степень контраста между тематическими элементами может доходить до контраста разных сущностей, как, например, в сонате *b-moll* Листа.

В некоторых стилях XX века или на грани XIX и XX веков, например в симфониях Малера, возникает особое явление — тематический комплекс. Он функционально подобен контрастной теме: если в последней содержится ряд тематических элементов, то тематический комплекс состоит из ряда тем.

✓ Тематические комплексы бывают двух видов: горизонтальные (они образуются в результате последовательного проведения тем) и вертикальные (они образуются в результате одновременного проведения тем).

Примеры тематических комплексов рассмотрены в книге «Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича»*: горизонтальный — главная партия первой части Пятого квартета; вертикальный — скерцо из квинтета.

Существует особый тип тематического комплекса — объединение нескольких очень коротких микротем, своего рода «тематический калейдоскоп». Пример — скерцо из Пятой симфонии Шостаковича — будет разобран дальше.

✓ Совсем иное явление, часто встречающееся в некоторых стилях музыки нашего века, но известное и в более ранние эпохи, — это тема-эмбрион. Так можно назвать появляющиеся по ходу развертывания — вариантного или продолжающего — как бы сгустки тематизма, тематически яркие ядра, которые представляют собой либо только импульс, либо импульс с последующим развитием. Далее они включаются в общее развертывание, нередко сменяются новой темой-эмбрионом. В упомянутой выше книге темы-эмбрионы описаны в связи со спецификой стиля Шостаковича**. Но они возникали и в XIX веке как важный момент в середине трехчастной формы, например в Этюде (ор. 10 № 12; «революционным») Шопена (кульминация *f-moll* перед репризой) или в ариозо Ленского (на словах: «Я, отрок был, тобой плененный») из оперы «Евгений Онегин» Чайковского.

* См.: В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., «Советский композитор», 1961, стр. 67

** См. там же, стр. 27.

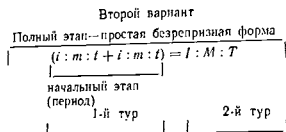
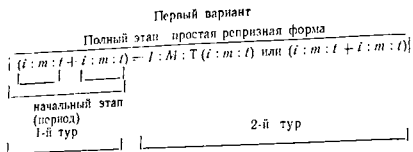
IV.

Однако становление темы далеко не всегда ограничивается начальным этапом. Момент развития может быть введен вторично во втором туре, в разделе действия $i : m : t$ более высокого ранга, что образует развитие и завершение в масштабе простых двух- и трехчастных форм. Два их варианта — простая репризная двухчастная и простая трехчастная формы — функционально подобны друг другу. Первый период в простой форме — это начальное изложение темы ($i : m : t$) = I . Дальнейшее развитие (M) и завершение (T) создают единое функциональное соотношение. Возникает ли здесь вторая и третья части трехчастной формы или же только вторая часть двухчастной формы — это зависит от структуры. Если этапы развития и завершения — $M : T$ — распадаются на два раздела, то образуется трехчастная форма; если же они составляют один раздел, то — двухчастная форма. В последней завершение может быть оформлено как с помощью репризы, так и без нее; но безрепризная трехчастная форма встречается редко, потому что в трехчастной форме, как структурном явлении, нужна реприза. И наоборот, в третьей четверти двухчастной репризной формы контрастная тема невозможна, потому что в этом случае также появляется противоречие между структурой и функцией. И при наличии тематического контраста в третьей четверти формы общий итог — не репризная двухчастная форма, а трехчастная с сокращенной репризой. Пример: Ф. Шопен. Прелюдия *Fis-dur*, где после начального периода звучит новая тема, равная по величине половине периода, и реприза такого же размера. Хотя структура и соответствует нормам двухчастной репризной формы, тематический контраст, входя в функциональное противоречие со структурой, образует трехчастную форму.

В результате второго тура развития и завершения создается этап полного изложения темы в рамках простой формы.

Показываем схему двух туров полного изложения темы*:

* В схеме воспроизводится структура периода повторного строения ($i : m : t + i : m : t$) = I . Возможна, конечно, структура периода неповторного строения ($i : m : t$) = I .



Повторение начального этапа (обычно повторение начального периода) — явление типичное, но оно может и отсутствовать, так же, как и повторение ядра.

О первом туре С. Скребков пишет: «Таким образом, в пределах данной... темы мы наблюдаем первоначальное изложение тематического материала, затем его измененное повторение, появление нового... и общее завершение темы — таков в общих чертах процесс развития, происходящий внутри темы»^{*}.

Первый тур развития назван нами внутритематическим развитием (Ю. Тюлин именует его «экспозиционным»)**; второй тур, соответственно, назовем первичным тематическим развитием («продолженным» — термин Ю. Тюлина)***.

Полный этап изложения темы с двумя турами развития — внутритематическим и первичным тематическим — в принципе завершает ее становление. Так процесс воплощения музыкального образа создает тему-процесс.

Дальнейшее развитие темы в пределах музыкального произведения создает новые этапы собственно те-

^{*} С. Скребков. Анализ музыкальных произведений, стр. 24.

^{**} «Музыкальная форма», стр. 27—28.

^{***} Там же.

матического развития (в связках, серединах, разработках, репризе). Результатом всех этапов развития темы является ее исчерпывающее изложение, соответствующее полному воплощению музыкального образа (или одной стороны многосоставного образа).

Разумеется, указанная структура становления темы не охватывает встречающихся вариантов. В рамках данной книги невозможно разобрать все имеющиеся типы.

Большую роль, например, в русской музыке — у Мусоргского, Рахманинова, в советской музыке — у Шостаковича играют разные виды непрерывного внутритематического развертывания, процессы непрерывного обновления, вариантного развития. Специфичны и методы конструирования темы в позднем периоде творчества Бетховена, во многих произведениях Шопена, Брамса. Некоторые из них будут рассмотрены ниже.

Вернемся, однако, к описанной структуре тематического становления.

Полное представление о его процессе нельзя получить только из приведенных выше положений. Для окончательного решения необходимо учитывать общий тематический профиль музыкального произведения. Надо различать три возможных случая:

Музыкальное произведение написано в одночастной форме периода.

Музыкальное произведение не содержит тематического контраста и написано в простой двух- или трехчастной форме.

Музыкальное произведение двух- или многотемно.

В первом случае понятие «тема» делается несколько условным, так как оно может иметь смысл лишь тогда, когда, помимо темы, в музыкальном материале есть и «не тема». Функцию темы здесь выполняет или ядро, или начальный полуэтап (первое предложение).

Во втором случае темой в собственном смысле слова следует называть начальный этап ее становления (период)*. Полное же раскрытие темы создает целостное музыкальное произведение.

В третьем случае исчерпывающее развитие полностью раскрывает музыкальный образ, а начальный этап становления темы — лишь отправная точка.

* Или полуэтап (первое предложение).

Какова бы ни была структура темы, она является, по выражению Б. Асафьева, «действующей силой» только в процессе становления композиционной формы, которую мы и определили как ритмически организованный процесс тематических сопоставлений и тематических развитий. Поэтому внутритематическое развитие, образующее тему, и дальнейшее развитие за ее пределами — процесс функционально подобные, по радиус их действия различен. Процесс становления темы (микромир) воспроизводится в процессе воплощения музыкального произведения (макромир), тип темы воздействует на тип формы. Поэтому особенно интересен и поучителен анализ тематического развития на уровне его полного становления в рамках простой формы — независимо от того, рассматривается ли при этом все произведение или его начальная часть.

V.

Остановимся на некоторых образцах, отличных от типичного классического, анализ которых позволит расширить наши представления о тематическом развитии.

Д. Шостакович. Четвертый квартет. Andantino

Прекрасна музыка Andantino. В ней воплощен процесс движения мысли и чувства в их гармоническом единстве. Два начальных вступительных такта создают выразительный фон с чертами сарабанды. В непрерывном мелодическом развертывании сочетаются черты русской подголосочной и баховской полифонии. Так, например, тематическое ядро (такты 3—6) сменяется его продолженным развитием (такты 7—9). Соотношение ядра и его продолжения воссоздает строение баховской темы, но трихордные попевки в ядре напоминают о русском начале. Кроме того, здесь имеется функциональное подобие первого предложения, ибо такты 10—15 представляют собой вариантное, расширенное повторение ядра с последующим, также вариантным, продолжением; итог — функциональное подобие периода повторного строения. Завершение в тактах 2—3 перед цифрой 19 очень непрочное, энергия мелодического движения легко проходит через эту грань, и развитие продолжается, не прерываясь ни на миг. Начало раздела, функционально

подобного середине (цифра 19), — новое тематическое ядро, «тема-эмбрион» (такты 1–4 после цифры 19). Продолжающееся развитие ведет к новой теме-эмбриону (такты 5–9):

10 **17** Andantino $\text{♩} = 108$

mp *p* *посл*

18 **19** тема-эмбрион *mf* *cresc*



Процесс непрерывного развертывания продолжается на протяжении всего Andantino. Как структурные вехи, скрепляющие этот музыкальный поток, возникают отдельные вариантные проведения ядра. Они образуют функциональное подобие двойной трехчастной формы (первая реприза — цифра 21, вторая — цифра 30) с прогрессивно возрастающими двумя серединами. Во второй середине развитие приходит к кульминации, отмеченной одной из самых запоминающихся тем-эмбрионов (такт 4 перед цифрой 27 и далее):



При этом сам процесс развертывания с появляющимися проведениями темы функционально подобен фуге. Так сплавляются в единое органическое целое полифонический и гомофонный принципы. Но первый все же преобладает, так как метод развития — тематически-концентрированное развертывание — типичен для стиля Шостаковича. Корни его находятся как в русской народной песне, так и в баховской полифонии. Кратко метод тематически-концентрированного развертывания можно охарактеризовать так: в музыке лирико-созерцательной,

углубленно психологической после изложения основного тематического построения — ядра — начинается его медлительное развертывание, все этапы которого тематически значительны, концентрированы, в них и рождаются темы-эмбрионы. В данном случае наблюдается сочетание развертывания продолжающего и вариантного типов, ибо отдельные интонации, возникшие в предшествующем этапе, используются вариантно в последующем. Сравнения тактов 8—9 с тактами 5—7 после цифры 18, а далее тактов 5—7 с тактами 7—9 после цифры 19 убеждают в этом. Также сходны интонации в темах-эмбрионах: такты 2—3 после цифры 19 и такты 1—2 после цифры 20. Но интонационная основа данных тем-эмбрионов близка начальному ядру (нисходящие ходы на широкие интервалы). Внимательно анализируя, можно обнаружить и другие аналогичные интонационные варианты.

А. Веберн. Пять пьес для струнного квартета, оп. 5. Пьеса № 4

Цикл «Fünf Sätze für Streichquartett», оп. 5, создан Веберном в 1909 году. Общий характер тематизма четвертой пьесы, избранной для анализа, отличается особой нежностью и хрупкостью. Репарка «so zart als möglich» (такт 7) лучше всего определяет эмоциональный тонус сочинения. Мотивы, возникающие в тактах 8 и 9, внутренне близки музыке Скрябина позднего периода, например второй теме вступления Пятой сонаты (1907):

А. Веберн. Пять пьес для струнного квартета, оп. 5 № 4
Sehr langsam (♩ = 63)

12 *mit Dämpfer* *am Steg* *ppp* *zögernd pizz.* *im tempo am Steg* *pp* *ppp*

mit Dämpfer am Steg *ppp* *arco*

mit Dämpfer *ppp* *ppp*

Handwritten musical score for "Der Schmetterling" by Franz Schubert, measures 10-13. The score is for voice and piano. Measure 10: Voice part starts with "äußerst ruhig" (ppp), piano part with "am Stes" (ppp). Measure 11: Voice part continues "äußerst ruhig" (ppp), piano part with "am Stes" (ppp). Measure 12: Voice part continues "äußerst ruhig" (ppp), piano part with "am Stes" (ppp). Measure 13: Voice part continues "äußerst ruhig" (ppp), piano part with "am Stes" (ppp). The score includes dynamic markings (ppp, pp), articulation (accents), and performance instructions (tempo, am Stes, flüchtig, hahe).

tempo

so zart als möglich

rit. verklingend

ppp

am Steg

pizz

ppp

ppp

ppp

5 am Steg rit. *arco* äußerst *sart* äußerst *ruhig*
pp *ppp*

А. Веберн. Пять пьес для струнного квартета, оп. 5 № 4

[Sehr langsam]
13 so hart als möglich

ppp

А. Скрябин. Пятая соната

b) Languido

pp dolcissimo

una corda

pochti

pochti

Совершенно очевидно, что взаимовлияния этих двух композиторов не могло быть — они не знали друг друга; точки их соприкосновения в творчестве являются результатом воздействия духа времени, воплощением одной из контрастных сфер характерного для предвоенных лет типа художественного мышления — стремления к духовной утонченности (на другом полюсе — стремление к варваризму, культу первобытной силы).

Миниатюризм, открытый ранними романтиками — Шопеном, Шуманом, в творчестве Веберна доходит до своего возможного предела. Музыкальное развитие уходит вглубь, распыляется, функции тематических построений начинают выполнять короткие сцепления мотивов. То, что в музыке XIX века по структуре могло быть тематическим ядром, становится в данном случае темой в ее начальном изложении. Так создается функциональное подобие периода, а далее простой репризой формы. Принципы формообразования, функции и виды развития проявляются в микромасштабах: микротемы, микроформы и т. д.

Кроме того, коренным образом меняется структурная сторона гармоний. В качестве функциональной основы

действует центральный элемент системы (понятие, введенное в музыковедение Ю. Холоповым) *. В анализируемой четвертой пьесе таковым оказывается аккорд такта 2.

Первые два такта вступления — установление гармонической основы.

Развитие темы наступает в такте 3. Четырехзвучный мотив — разложенный по горизонтали вертикальный комплекс центрального элемента — начальный импульс (*i*), развитие которого (*m*) состоит из его варьированных повторений по плану экспозиции фуги (с постепенным уменьшением временного интервала между вступлениями голосов). Завершение (*t*) — канон со свободным голосом у альты в тактах 5—6.

Если импульс и его варьированные повторения (создающие в целом микроэкспозицию фуги) были основаны на прямолинейно-нисходящем движении от *fis* третьей октавы до *c* большой октавы, то заключительный оборот — вращательное движение с окружением звука *cis*. В этом линейном торможении и сказывается функция завершения. Пассаж шестнадцатыми у второй скрипки — второе звено завершения — дополнение с элементами оттеняющего контраста.

В результате такты 3—6 образуют тему (*i:m:t*), структура которой функционально подобна периоду. Форма же всей пьесы по аналогии функционально подобна репризной двухчастной форме. Такты 7—10 — ее контрастирующая середина. Новый гармонический комплекс (с выделенным звучанием увеличенного трезвучия), другая фактура, а главное, иной мелодический оборот в партии первой скрипки — вот компоненты тематически незаконченного построения (*m = i*); оборот дополнения, изложенный в увеличении у альты, отделяет середину от репризного проведения сжатого завершающего оборота. Последний аккорд, транспонированный на увеличенную кварту вниз, — центральный элемент системы. Во взлете (*flüchtig*) второй скрипки вновь растворяются все перелеты развития в границах того краткого момента, который отведен Веберном на жизнь этого ультраминиатюрного высказывания **.

* См. его труды, отмеченные в списке на стр. 9.

** См. гармонический анализ пьесы в примечании 6.

Концентрация, уплотнение музыкального времени почти достигли здесь возможных пределов — каждая секунда отражает богатый мир эмоций, отзвуки таинственных процессов внутреннего мира человека.

Этой задаче подчинены и комплекс выразительных средств, и процесс становления формы.

VI.

Рассмотрение как самого понятия «тема», так и конкретных ее образцов подчеркивает роль и значение функционального анализа.

Структурное оформление всех этапов становления темы зависит от эпохи, стиля, жанра. Если основой анализа темы послужит структурный принцип, то он окажет плохую услугу при выходе за рамки изученных типов тематического строения музыки XVIII—XIX веков. Как, например, анализировать пьесу Веберна, подходя к ней с меркой классических норм?

Однако соотношение структуры и функции может вызвать затруднения и при анализе произведений XIX века. Речь в данном случае идет о несовпадении структурных и логических (смысловых) функций.

Л. Мазель после перечисления функций частей музыкальной формы в книге «Строение музыкальных произведений» пишет: «Для перечисленных функций частей характерны определенные типы изложения»*. Затем называются типы построений, которые по смыслу дальнейшего изложения именуются Л. Мазелем структурными функциями: «Следует иметь в виду, что реальные музыкально-логические функции частей произведения могут не совпадать с перечисленными выше преимущественно структурными функциями»**. Так, например, внутри построения, выполняющего функцию изложения, появляются признаки серединно-разработочных разделов.

Моменты развития, заключенные внутри темы и отраженные в возникающих признаках серединно-разработочных структурных функций, могут в определенных стилистических условиях стать основой при ее изложении. Разберем несколько примеров.

* Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 158.

** Там же, стр. 159.

Д. Житомирский пишет: «Жизнь» тематического материала внутри шумановской малой формы uvedeна в глyбь. Слyх, привыкший на достаточно обширном временном поле различать «изложения», «развитие», «переходы» и т. п., может просто не заметить шумановского чрезвычайно сжатого и интенсивного хода мыслей. Автор «Карнавала» в этом отношении сделал необычайно смелый бросок в будущее, предвосхитив совершенно новое ощущение времени в музыке. Если же вооружиться слуховым «увеличительным стеклом», то можно увидеть, как почти в любой из шумановских малых форм богато течет жизнь» *.

В этих проникновенных строках отражено глубокое понимание процессов движения формы на самых разных его уровнях.

Мысль, высказанная Д. Житомирским, оправдывается при анализе внутритематического развития «In der Nacht» — произведения, столь типичного для Шумана. Известно высказывание композитора в письме к Кларе: «Позднее, когда я закончил (пьесу), я, к своей радости, обнаружил в ней историю о Геро и Леандре... Леандр каждую ночь плывет через море к своей возлюбленной, которая ждет его на маяке, указывая путь горящим факелом» **.

Найденная Шуманом поэтическая аналогия помогает объяснить необычную структуру этой пьесы. «В главной теме можно ощутить упорное и тревожное движение набегавших волн (аккомпанирующий фон). Мелодия «плывца», складывающаяся из отдельных реплик, полна страстного и мучительного чувства ***. Такая музыкальная идея требует срединно-разработочных приемов воплощения, в результате чего вся первая часть пьесы (как и общая реприза), написанная в простой трехчастной форме, пронизана единым током непрерывающегося разработочного развития. При этом грань между экспозиционным построением (начальным периодом) и развивающей серединой становится едва уловимой ****».

* Д. Житомирский. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества, стр. 381.

** Там же, стр. 353—354.

*** Там же, стр. 354.

**** Это тот тип формы, который в учебнике «Музыкальная форма» Ю. Тюлина назван «трехфазным» (см. стр. 66).

Тематическое ядро полифонично и возникает не с первого такта. Сначала звучат три составляющие его голоса, образующие фигурацию фона («а»). Ее компоненты: органичный пункт на тонике, мелодическая волна в среднем голосе (обозначающая контуры тонического трезвучия в мелодическом положении квинты и сопряженного с ним уменьшенного вводного септаккорда в мелодическом положении септималь), нисходящая секунда I—VII ступени. После двукратного проведения ядра-фона в третий раз на него наслаивается второй мотив в четвертом голосе («b»), который и создает тематическое ядро в полном виде.

Четвертое проведение основного мотива вновь «одиноко». Дальнейший процесс развития внутри начального периода воспроизводит в чрезвычайно сжатой форме тональный план экспозиции фуги: движение в доминантовую и возврат в главную тональности. Новая двутактная фраза («с») звучит дважды — первый раз в *c-moll*, заканчивая собой двутактные отклонения; второй раз — в *f-moll*, являясь общим завершающим построением:

Mit Leidenschaft

(Mit Leidenschaft)

Итак, внутритематическое развитие ведет от одного такта к двутактам. Этот процесс продолжается в середине, где возникают наиболее широкие и напевные четырехтактные фразы. Поэтому простая трехчастная форма в целом — единый процесс развития, в котором на неизменном по фактуре волнообразном фоне (вспомним легенду о Гере и Леандре) всплывают варианты основного мотива. В пределах периода они более короткие, носят характер призывных интонаций, а в середине становятся певучими и особенно выразительными. Завершение середины создает структурное подобие периода — так из коротких разрозненных интонаций («с») появляется широкая «продолжающая тема»:



Поэтому начальный период представляет собой только импульс к развитию, его роль напоминает роль тематического ядра в старинном баховском периоде типа развертывания.

Благодаря всему комплексу выразительных средств, соответствующих музыкальной идее, построение, выполняющее общую формообразующую функцию изложения (начальный период), воплощается посредством приемов развития, свойственных срединно-разработочным разделам, и наоборот — в конце середины возникает подобие экспозиционно изложенной темы *.

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», заключительная сцена

В инструментальных эпизодах опер Вагнера, а также в тех вокальных отрывках, в которых ведущая роль сохраняется за оркестром, возможности изложения темы

* В главной партии сонаты *fis-moll* Шумана сходное изложение темы наблюдается в условиях разработочной структуры.

серединно-разработочными приемами используются полностью. Это отвечает общей тенденции стиля Вагнера.

В последнем разделе заключительной сцены оперы «Тристан и Изольда» (переложенной для фортепиано Листом) образуется вариантная форма; тема каждого варианта представляет собой построение по структуре серединно-разработочного типа. Вот первый вариант.

17 *[Sehr langsam]*

dolce una corda p

Die Begleitung immer sehr ruhig und pp



В начале темы — три звена секвенции. Далее они сменяются двумя звеньями секвенции, построенными на варианте первого мотива, и завершаются нисходящим мотивом, предвосхищающим кульминацию — $a a a a_1 a_1 b$. Два последних однотокта сливаются в один объединяющий двутакт — мелодическую волну.

Цепь вариантов создается в результате появления в них нового тематического элемента «с»:





Второй вариант основан на секвенции из четырех звеньев фразы «ас», приведенной в примере 18.

После трехтактной интермедии возникают спаренные третий и четвертый варианты: третий — секвенция на мотиве «а», четвертый — секвенция на мотиве «с».

Далее интермедия подводит к трехчастному завершающему кульминационному варианту, построенному на мотиве «b», середина которого — третья интермедия — нарастание.

Завершается заключительная сцена кодой, в которой главную роль играет кульминационная фраза, выросшая из мотива «b».

Итак, функциональный анализ дает нам единый метод, а функциональная общность этапов становления темы, при всем их структурном различии, — основание для классификации:

- темы, представленные только импульсом (*i*);
- темы, представленные импульсом и развитием, перерастающим в общее развитие, — незавершенные темы — *i* + *m*, темы-эмбрионы;
- темы, представленные всеми тремя функциональными компонентами, — незамкнутые и замкнутые.

По внутреннему составу темы подразделяются на не-контрастные и контрастные. Наконец, сами темы могут быть сгруппированы в горизонтальные и вертикальные комплексы.

В общеструктурном отношении темы бывают внутренне расчлененными и внутренне слитными, или частично членными. Функция развития (*m*) в них может быть выражена либо посредством трех видов собственно раз-

вения, либо посредством аналогичных типов развертывания.

Такова функциональная система классификации тем. Структурных же типов их значительно больше. В современной музыке структурное многообразие способно создать впечатление неорганизованного хаоса, применение же функционального метода помогает найти ту или иную форму организации как темы, так и всех видов ее развития, а следовательно, и формы в целом.

Глава третья

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ

ФУНКЦИИ ТЕМЫ И ИХ ПЕРЕМЕННОСТЬ

Во всех композиционных формах необходимо различать функции первой, второй и последующих в порядке изложения тем.

Первая (главная) тема чаще всего определяет собой характер и основную идею целого. Она обычно лежит в основе развития и излагается неоднократно. В сумме всех проведений темы создается ее исчерпывающее изложение. В зависимости от своей роли в форме главная тема обладает наибольшими возможностями для сквозного развития. Ее начальное или полное изложение относительно устойчиво и определению. Последующие этапы, которые ведут к исчерпывающему становлению главной темы, могут быть менее устойчивыми, подвергаться существенным изменениям, соответствующим идее сквозного развития образа.

Эти функции главной темы являются общими и появляются в различных композиционных формах специальных значений.

Неглавная тема, как правило, принимает участие в развитии, имеет в композиции целого подчиненный характер (хотя при своем изложении может «pretendовать» на первостепенность). Вторая и последующие темы появляются в порядке либо переключения, либо отключения функций.

В первом случае общая логическая формообразующая функция изложения темы совмещается с общей функцией развития. Благодаря возникающей бифункциональности в виде:

$$\frac{\text{изложение темы}}{\text{развитие}}$$

(то есть таком совмещении функций, при котором функция изложения темы — основная, функция развития — добавочная), само изложение темы становится внутренне неустойчивым. Так образуются контрастирующие середины простой трехчастной, эпизоды сложной трехчастной и побочные партии сонатной форм.

Во втором случае, то есть при отключении функций, их совмещения не возникает, и новая тема развивается как самостоятельная, независимая, на основе известных нам принципов внутритематического развития. Функция неглавной темы сказывается на ее общем положении в форме. К числу тем этого типа следует отнести трио в сложной трехчастной форме и некоторые эпизоды рондо.

Если выйти за пределы нециклических форм, то методом переключения функций создается любая новая часть цикла, которую можно рассматривать как отдельное самостоятельное произведение. И лишь положение каждой части в целом определяет ее циклическую функцию.

Вернемся, однако, к нециклическим формам. Функции главной и неглавной тем были соотнесены к первой и последующим темам с некоторыми оговорками. И действительно, возможны случаи, когда первая тема объединяет в себе функции вступительной и начальной тем. Этот вид совмещения функций одного корня (*i*) не вносит существенного противоречия в процесс внутритематического развития.

Примером может служить финал Четырнадцатой сонаты Бетховена. В нем в главной партии совмещаются черты вступительного построения (прелюдийная фактура) с явными признаками главной партии (устремленность, активность, действенность). Побочная партия, сохраняя все свои качества, вместе с тем звучит как главная тема. В этом финале благодаря функциональной двойственности возникает борьба двух тем за первенст-

во. Это отражается, в частности, в особом положении темы побочной партии в разработке и коде.

Возможно и другое совмещение функций главной и неглавной тем, иной вид их борьбы, что характерно для тех случаев, когда тема вступления особенно значительна, например: Л. Бетховен. «Патетическая соната», ч. I; П. Чайковский. Четвертая симфония, ч. I. В обоих произведениях тема вступления неоднократно вторгается в развитие сонатной формы, усложняя ее кривую, привнося в сонатность черты рондо.

Кроме постоянного совмещения функций главной и неглавной тем, встречается их подвижное совмещение, приводящее к функционально-тематической модуляции — переходу значения главной темы от первой к одной из последующих тем. Происходит это на уровне целостного музыкального произведения, то есть формы как данности. Для доказательства этого весьма важного вида движения функций проанализируем несколько образцов.

Л. Бетховен. Четвертый концерт, финал

Четвертый концерт Бетховена написан в лирическом «ключе». Это сказывается в большой роли лирики в первой части, в особой философской углубленности второй части и, наконец, в лирическом аспекте финала.

Жизнерадостно-танцевальная главная партия финала сменяется пасторальной побочной партией. Этот контраст, вопреки обыкновению, заострен (в большинстве побочных партий рондо-сонатных финалов Бетховена сохраняются черты танцевальной подвижности, свойственные главным партиям). Контрастен жанр (инструментальный наигрыш), фактура (прозрачная и хрупкая), ритмика (более долгие звуки). Тема побочной партии тщательно подготовлена и подчеркнута длительным предыктом. Далее звучат главная партия и небольшая разработка, вновь венчающаяся достаточно протяженным предыктом к побочной партии, которая и начинается репризу. Уже это выделяет тему побочной партии, ибо начало репризы — заметный участок формы. Музыкальный материал, который звучит в момент ее наступления, запечатлевается в сознании как нечто важное — зеркаль-

ность репризы подчеркивает роль второй темы. Однако указанный прием может остаться лишь проявлением тенденции к усилению значения побочной партии. Для того чтобы к ней перешла функция главной темы, нужны и другие факторы. В наступающей далее репризе главной партии последняя значительно переосмыслена: начало главной партии звучит прозрачно, что в какой-то степени уже приближает ее к побочной.

Особую роль побочная партия играет в коде — ее начальные фразы проводятся трижды: в *Fis-dur*, *C-dur* и *G-dur*. Красочность и функциональная заостренность этих проведенний углубляют характер образа, воплощенного в теме.

Самое же существенное заключается в том, что в предпоследнем разделе коды главной партии изложена у медных инструментов в увеличении, она становится певуче-лирической. Тембр валторн создает пасторальные ассоциации. В итоге пасторальность и лиричность побочной партии одерживают победу. Функции темы, представляющей собой основную идею финала, переходит к побочной партии.

П. Чайковский. Первый концерт, финал

Этот же процесс, по выраженный в соответствии со стилем композитора иначе, происходит в финале Первого концерта Чайковского. Написан финал в сокращенной рондо-сонатной форме по схеме.

Г. п.	П. п.	Г. п.	П. п.	Г. п.	Кода *
A	B	A ₁	B ₁	A ₂	B ₂

Контраст между игровой подвижностью, ритмической упругостью главной партии и лирической напевностью побочной достаточно рельефен, что типично для стиля Чайковского. Согласно нормам инструментального концерта, его финал должен заканчивать цикл подвижной, жизнерадостной, виртуозной кодой. Однако

* Возникающее при втором проведении рефрена построение разработочного характера выполняет функцию краткого отклонения в сонатную разработку.

Чайковский отходит от традиции и, оставляя для такого завершения небольшое дополнение, посвящает коду главным образом апофеозному проведению лирической темы побочной партии. Предшествующий ей длительный предыкт позволяет Чайковскому, отделив это проведение от основной части формы, словно поставить побочную партию на пьедестал, сделать центром тяжести финала, той точкой, к которой устремлено все его развитие.

В обоих указанных финалах функционально-тематическая модуляция является выражением образной модуляции, перехода музыки от моторности к лиричности.



Идея смены функции темы была впервые высказана В. Цуккерманом и отражена в его термине «переходящий рефрен». Здесь имеется в виду смена темы, выполняющей функцию рефрена. В лекциях по анализу музыкальных произведений В. Цуккерман в качестве одного из примеров приводит арию Фигаро «Мальчик резвый» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта.

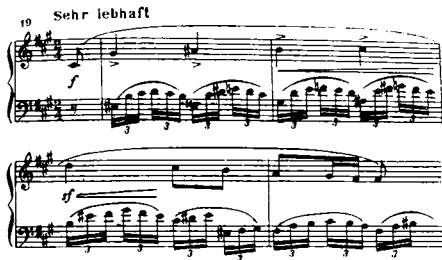
Особенно интересен в этом отношении его анализ Восьмой новеллеты Шумана*, о которой, ссылаясь на В. Цуккермана, пишет и Д. Житомирский в книге «Роберт Шуман». В помещенном ниже анализе учитываются обе точки зрения, обе трактовки — В. Цуккермана и Д. Житомирского.

Р. Шуман. Восьмая новеллетта

Восьмой новеллетте присуща типичная для Шумана образная пестрота, регламентируемая, однако, четкой поляризацией тем на две сферы — лирическую и моторно-танцевальную. В процессе тематического развития возникают непрерывные композиционные модуляции и отклонения, в результате которых создается двухчастная контрастно-составная форма с переходящим рефреном.

Первая часть начинается как рондо с двумя трио. Рефрен-тема лирического типа, флорестановского характера (*fis-moll*):

* См. исследование В. Цуккермана «Рондо в его историческом развитии» (рукопись).



Два трио — танцевального склада (*Des-dur* и *D-dur*).

До появления второго трио «музыкальные события» развиваются в строгом порядке, предусмотренном нормами рондо. Но второе трио (простая трехчастная форма) постепенно начинает выходить за положенные ему рамки. После окончания второго трио звучит дополнение, переходящее затем в коду. Таким образом, намеченное рондо оказывается незавершенным, а второе трио перерастает в крупную, почти самостоятельную часть.

Д. Житомирский по этому поводу пишет: «...эта пьеса развивается сначала по принципу рондо, но затем, начиная с трио II, композиционный принцип меняется, и пьеса приобретает иной облик. Характерна гибкость, свобода, с которой композитор (как бы «играя») пользуется различными композиционными приемами. Так, в трио II заключительное построение «незаметно» продлевается путем прибавления нового тематического голоса («*Stimme aus der Ferne*») — заключение перерастает в «середину», вначале как бы развивающую, а затем в построении, обозначенном «*Fortsetzung*», — контрастную. Весь трехчастный раздел, названный трио II, из-за своего относительно крупного масштаба и тематического разнообразия в значительной степени обособляется от предшествующих разделов и тем самым «расшатывает» принцип рондо»*. Д. Житомирский очень точно обрисовал

* Д. Житомирский. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества, стр. 388—389.

указанный этап движения формы в Восьмой новеллетте. После ясно обозначившейся коды, начиная с приведенной ниже фразы, установившаяся фактура превращается в фон для новой темы — «Stimme aus der Ferne» — первого этапа отклонения из коды второго трио в другое тематическое построение:

20 (Hell und lustig)



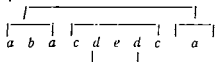
Наступает завершение, но Шуман пишет «Fortsetzung», то есть «продолжение», и излагает «Stimme aus der Ferne» как самостоятельную тему:

21 Einfach und gesangvoll



Однако это оказывается только новым этапом отклонения, вслед за которым вступает реприза кодового раздела второго трио. В итоге форма второго трио продлена — ее кода становится контрастной трехчастной, а весь данный раздел (трио + кода) вырастает в своем значении почти до самостоятельной пьесы. В результате развитие рондо прерывается на втором трио. Форма остается незавершенной, что отражено и в тональном плане: *fis-moll* -- *D-dur*. Кроме того (а это самое главное), новая лирическая тема, в духе Эвсебия, возникнув в конце, требует какого-то продолжения. Прозвучав вторично, она с еще большей силой подчеркивает необходимость дальнейшего музыкального развития. Оно и наступает во второй части контрастно-составной формы (во второй пьесе — определение В. Цуккермана). Подхватив два заключительных каденционных аккорда, Шуман с них же начинает новую пьесу (см. пример 22).

Форма этой пьесы образована из сцепления нескольких простых форм по схеме:



в которой получает отражение принцип концентричности. О подобных формах, свойственных Шуману, пишет Д. Житомирский в неоднократно упоминавшейся книге «Роберт Шуман» *.

В данном случае весь калейдоскопический ряд простых форм объединяется в три группы:

первая — $\overbrace{a \ b \ a}^{\quad}$ — представляет собой сложную трехчастную форму;

вторая — $\overbrace{c \ d \ e \ d \ c}^{\quad}$ — сложную концентрическую форму;

третья — \overbrace{a}^{\quad} — сокращенную репризу первой.

Итог — своего рода «дважды сложная трехчастная форма», или иначе — «дважды концентрическая форма».

Суть же дела заключается в том, что центр формы, обозначенный «e», — динамизированное проведение темы «*Stimme aus der Ferne*» в тональности *g-moll*. Эта тема

* Д. Житомирский. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества, стр. 380—385.

становится центром второй пьесы и резко выделяется из окружающего ее музыкального материала. Если мы сравним с ней предшествующие темы, то заметим закономерное развитие от трехдольной маршевости первой темы («а»):



ко все более возрастающей моторности, которая в теме «d» превращается в страстную флорестановскую вальсовость (близкую третьему эпизоду из первой части «Венского карнавала»):



Возникающее затем дополнение меняет свою функцию (функциональная модуляция), вступает на серединно-разработочный путь и в кульминации как бы выносит волнами нарастающей экспрессии тему «Stimme aus der Ferne». После ее окончания музыкальное развитие осуществляется противоположным путем и в сокращенные сроки. В связи с этим выясняется и смысл формы — движение от маршевости к лирике и обратно *.

В итоге тема «Stimme aus der Ferne», объединяя две пьесы, становится вторым рефреном, принимая эстафету и функции от начальной темы первой пьесы. Приме-

* Такое тематическое движение типа «туда и обратно» — одна из основ концентрической формы.

чительно, что указанная тема оба раза вырастает из развития среднего гига и используется наподобие эпизода в разработке. Топальности ее проведения в обоих случаях субдоминантовые по отношению к главной топальности каждой пьесы (что тоже часто встречается в разработочных эпизодах). Звучит тема «Stimme aus der Ferne» всякий раз в моторно-танцевальном окружении, что делает ее появление особенно выразительным. Она воплощает как бы голос поэзии, пробивающей путь к человеческому сердцу сквозь шум и суету жизни,— идея, положенная в основу поэтического эпитафия к Фантазии Шумана.

Первый рефрен — тема, главенствующая сначала в Новеллетте; она сразу вводит нас в романтическую сферу художника. Эпизоды же по типу содержания представляют собой как бы «окна в мир».

Движение функций формы в Новеллетте отражает движение содержания. Вначале на первом плане художник-романтик, фон — окружающая его действительность. Постепенно фон превращается в первый план, а образ художника удаляется, и его голос доносится издалека, теряется в шуме текущей жизни.



В предыдущих анализах встречалось понятие — центр тяжести как тематический момент, к которому устремлено развитие композиционной формы.

Центр тяжести готовится длительным предыктом или каким-нибудь иным тематически-рассредоточенным, структурно-неустойчивым построением. «Подобного рода прием «собирания энергии» перед акцентом на каком-либо существенном моменте становления музыки... особенно часто проявляется в так называемых «педалях» или «органных пунктах», подготавливающих репризу»*, — пишет Б. Асафьев. Совершенно очевидно, что «собирание энергии» может готовить не только репризу, но и любой другой момент. Оно особенно важно при подготовке центра тяжести.

Во многих случаях этот процесс не обуславливается функционально-тематической модуляцией. Так, например, в кодах сонатных форм Бетховена функция центра тяжести поручается синтетической теме (первые

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 66.

части в «Крейцеровой сонате», в «Appassionat'e»), иногда соединяющейся с последним проведением главной партии (первая часть Пятой симфонии).

Однако в некоторых случаях возникновение центра тяжести непосредственно связано с переходом функции главной темы к той теме, которая по своему положению в форме не может ее выполнять. Один из лучших примеров этого — скерцо-марш из Шестой симфонии Чайковского.

П. Чайковский. Шестая симфония, ч. III

Форма третьей части симфонии — соната без разработки — анализируется во многих трудах*. Все исследователи указывают на борьбу двух жанров — скерцо (танталлы, по определению А. Альшванга) и марша — и победу последнего во втором проведении. Н. Николаева пишет: «... из рукописи видно, что основным, первоначально возникшим образом этой части является марш и что работа над маршем шла от кульминационного его пункта (динамическое проведение в репризе и кода) к начальному, экспозиционному. Такой метод оформления материала... подчеркивает смысловой центр композиции (финальный марш)**». Если работа композитора шла от кульминации к ее истокам, то содержательная форма скерцо-марша развивается в противоположном направлении. Марш, звучащий на фоне фактуры первой темы, — побочная партия сонатной формы, то есть тема, представляющая собой результат предшествовавшего развития. Однако в репризе, перед появлением побочной партии, Чайковский создает длительную предыктово-разработочную зону (буква Т в партитуре), осуществляя этим закономерность отклонений в разработку в репризной части формы (см. далее, шестую главу). Цель введения предыктово-разработочной зоны двояка. С одной стороны, она помогает как бы изгнать со страниц партитуры триольное движение, ставшее своеобразным «общим знаменателем». С другой стороны, таким образом Чайковский использует свой излюбленный прием — путем ото-

* Н. Николаева. Симфонии П. И. Чайковского. М., Музгиз, 1958, стр. 246—251; А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Л., Музгиз, 1960, стр. 257—259; А. Альшванг. П. И. Чайковский. М., Музгиз, 1959, стр. 670—674.

** Н. Николаева. Симфонии П. И. Чайковского, стр. 250.

движения момента триумфального звучания темы, выделяемой в качестве центра приема, подчеркнуть ее особую роль. Действие этого приема (аналогичного разобранному выше, в коде Первого концерта Чайковского) поразительно. Острая, как бы мелькающая сквозь сетку триольного движения, дразнящая воображение мелодия точно вырастает на наших глазах — ее облик выражает силу, торжество и властность. Второй предикт, меньший по протяженности, перед репризой внутри трехчастной формы побочной партии (буквы DD в партитуре) играет ту же роль.

Примечательно гармоническое наполнение обоих предиктов — органичные пункты на II и IV ступенях. Появляющиеся на их основе мелодические обороты и гармонические последовательности своим необычным колоритом, угловатой жесткостью говорят, что тот триумф, который они готовят, далеко не столь радостен, как это может показаться.

Г ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ РЕПРИЗЫ

При всем многообразии реприз можно отметить ряд наиболее постоянных функций этого раздела формы. Реприза соответствует существенно важной, принципиальной композиционной закономерности, обеспечивающей единство большинства музыкальных произведений. Она обладает способностью скреплять текущий во времени непрерывный процесс тематического движения — развитие ранее изложенной темы или возникновение новых тем. Поэтому функции репризы, действующие в условиях любой композиционной структуры, по своему значению относятся к общим композиционным функциям. Их имеется пять*:

1. Реприза, перекидывая в композиции произведения «арки» между проведениями одной и той же темы, создает устойчивый каркас, как бы «скелет», некую центростремительную систему, противостоящую различным центробежным устремлениям — появлению контрастных тематических построений, активным моментам развития и т. п.

* Роль репризы подробно разобрана в статье В. Цуккермана «Динамический принцип в музыкальной форме» (см. список на стр. 4).

В трехчастных композициях реприза образует архитектурно-симметричную, надежно связывающую целое по формуле: *ABA*. Поэтому реприза обладает функцией архитектурного скрепления и завершения.

2. Реприза, введенная после изложения второй темы, повторяет материал начальной, утверждая таким образом ее первенство и определяющую роль. Это создает ясные функциональные соотношения, при которых первая тема является основной, опорной, своего рода тематической тоникой, а вторая тема — доминантой или субдоминантой. Указанное свойство репризы усиливается в формах рондо.

Отсюда возникает вторая функция — функция утверждения главной темы*.

3. Последнее действие репризы одновременно определяет и ее функцию логического обобщения.

Значение данной темы как основной полностью выясняется лишь при ее повторе. Поэтому, повторяя тему и устанавливая среди них главную, реприза представляет собой вывод о смысле контрастных противопоставлений.

4. Функция логического обобщения особенно ясна, когда тема возвращается после этапа ее первичного развития. При этом в средней части происходит процесс, подобный логическому анализу ранее высказанного тезиса. Реприза в данном случае — образно обогащенный возврат темы, синтез. После развития, выделения отдельных элементов темы, прослушивания их в иных тонально-гармонических, фактурных, ритмических и других условиях, звучание целостной темы заставляет нас воспринимать ее по-новому.

Образное обогащение иногда влечет за собой ту или иную форму фактурного обновления репризы, но может незримо присутствовать и в точной репризе.

Все сформулированные выше функции репризы — архитектурного скрепления, утверждения главной темы, логического обобщения и образного обогащения — могут проявляться совместно. При этом одна из них

* О первых двух функциях репризы пишет С. Скребков: «...репризное повторение начальной темы совмещает в себе роль завершения структуры произведения с значением утверждения начальной темы как основной» (см.: С. Скребков. Анализ музыкальных произведений, стр. 43).

может преобладать, а какая-либо другая отсутствовать.

5. Но наряду с совместным проявлением основных четырех функций возможна и пятая, действие которой направлено прямо в противоположную сторону. Если четыре указанные функции по своей природе центростремительны, то пятая функция — центробежна.

Она появляется в тех произведениях, в которых этап развития особо активен и не завершается с наступлением репризы, а продолжает действовать, вторгаясь в ее «владения». В этих случаях возникает функция продолжающегося действия. Последняя образует ту или иную форму динамизации и обычно благодаря противоречию с четырьмя основными функциями вызывает конфликтно-драматическое развитие, зачастую создавая его кульминацию как в простых формах, так и более сложных, в том числе и сонатной (например, в первой части Седьмой симфонии Шостаковича).

Однако если функция продолжающегося действия немедленно ведет к динамизации, то появление динамизированной репризы нередко бывает связано с простым обогащением темы (например, в Прелюдии *cis-moll* Рахманинова).

Функция продолжающегося действия всегда возникает в результате бифункциональности, основанной на противоположной направленности композиционных функций.

Для доказательства приведенных положений рассмотрим отдельные случаи, в которых особенно ясно проявляются описанные выше функции репризы.

Любая трехчастная композиция архитектурно опирается на арку, соединяющую начальное изложение темы (или как в сонатной форме — группы тем) с ее (их) репризным повторением. Эта арка, образуя скелет формы, прочна, устойчива и допускает значительное динамическое развитие (центробежное по существу).

Так, например, в трехчастной форме встречаются объемные, многотемные средние части. Примеры: Ф. Шопен. Мазурка *f-moll* (ор. 7 № 3), полонезы *As-dur* (ор. 53) и *fis-moll* (ор. 44); П. Чайковский. Четвертая симфония, скерцо.

Многообразие и степень сложности среднего раздела формы в каждом произведении зависит от общего баланса действия центростремительных сил каркаса-арки и

центробежных сил, сосредоточенных в центре композиции. Поэтому в трехчастных композициях устойчивость и строгость структуры крайних разделов — фактор, позволяющий развить в среднем разделе активную деятельность центробежных тенденций; здесь возможно проведение нескольких тем, их сочетание и развитие. В этих случаях необязательны четкие структурные грани, кристаллическая оформленность структуры, наоборот, допустимы проявления текучести, бесцезурности.

В книге «Строение музыкальных произведений» Л. Мазеля читаем: «...средний раздел формы часто (в качестве «промежуточного») как бы опирается на крайние (основные), и поэтому от него не требуется та же степень устойчивости и структурной оформленности, что от крайних разделов»*.

В этой закономерности сказывается воздействие всех функций репризы. Первая из них — функция архитектурного скрепления — проявляется в особой разновидности композиционных форм, которую можно назвать «сюитность, скрепленная репризой».

При последовательном проведении ряда тем, близких по жанру (главным образом танцевальному), создается незамкнутая структура — тематическая цепь сюитного типа, основанная на отключении функций. Репризное проведение одной из тем (преимущественно первой) скрепляет цепь и превращает ее в трехчастную композицию по схеме: *ABC..... A*. Такова форма Первого вальса Шопена. Его схема: *ABCD A*.

Форма Мазурки *f-moll* (ор. 7 № 3) Шопена также представляет собой сюиту, скрепленную репризой: *abcd a*.

Репризные скрепления могут быть неоднократными. В этом случае возникает какая-нибудь разновидность рондо или рондообразной формы.

О сути чрезвычайно важной и распространенной функции репризы — продолжающееся действие — пишет Л. Мазель: «Выше упомянуто, что реприза обычно имеет завершающее значение, но нередко она, как увидим, является продолжением развития»**. Осуществляется эта функция путем использования тех возможностей внутритематического развития, которые, как было пока-

* Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 190.
** Там же, стр. 159.

зано, заключены в изложении темы. При репризном про-
ведении они создают расширенные (по сравнению с пер-
воначальным изложением) «участки действия» середи-
но-разработочных функций. Материал, который в экспо-
зиции занимал подчиненное положение, в такого рода
репризе может стать равноправным или даже ведущим.
В итоге реприза — продолжающееся действие — бифунк-
циональна:

$$\frac{\text{середино-разработочная функция}}{\text{реприза (функция завершения)}}.$$

В последнем случае может возникнуть отклонение в
сонатную разработку, о котором будет сказано в шестой
главе. Наиболее яркие примеры реприз — продолжаю-
щееся действие: первые части Шестой симфонии Чай-
ковского и Седьмой симфонии Шостаковича.

П. Чайковский. Шестая симфония, ч. I

Реприза в первой части Шестой симфонии Чайковско-
го подготовлена двумя этапами разработки, которых ока-
залось достаточно для существенной динамизации темы.
Сохранив в начале репризы (см. партитуру, такт 3 по-
сле буквы N) основную тональность главной партии, ком-
позитор вводит ее после борьбы *b-moll* и *es-moll*. В сек-
венции, захватывающей поочередно эти тональности, в
последнем сочленении двух звеньев происходит резкий
сдвиг. Соотношение *es-moll* и *h-moll* создает впечатле-
ние гармонического скачка.

Это соединение последней гармонии разработки с на-
чалом репризы действует поразительно. Тонический сек-
таккорд *h-moll*, который открывает репризу, заряжен
драматической силой в гораздо большей степени, чем
этот же сектаккорд в начале экспозиции, когда он был
тщательно подготовлен доминантовым предьютком. Все
остальные факторы также соответственно усилены.

Динамизация начального периода этим не ограни-
чивается, его второе предложение значительно расши-
ряется благодаря использованию разработочных при-
емов: переключки струнных и духовых инструментов,
секвенции. Обновление главной партии, однако, стано-
вится только начальным толчком — связующая партия
целиком изменена. Имеющиеся в данном разделе сонат-
ной формы возможности разработочного развития (см.
шестую главу) реализуются в полной мере и превра-

шают связующую партию репризы в продолжающуюся разработку*. О близости этого раздела первой части Шестой симфонии к соответствующему моменту экспозиции свидетельствует секвенция начального мотива главной партии, построенная по малым терциям. Первый раз секвенция была тональной, затрагивались тоналности: *h-moll*, *d-moll*, *f-moll*, *as-moll* = *gis-moll* (буква А в партитуре); второй раз она представляет собой сплошное движение тон — полутона, которое «задает» ладовую периферию тоналностей: *a — c — es — fis — a* — и входит в уменьшенный септаккорд, составленный из звуков подразумеваемых тоник скрытой тоналльной цепи (буква О в партитуре). Таким образом, этот раздел — сильно динамизированное воспроизведение соответствующего раздела экспозиции.

Однако дальнейшее течение музыкальных событий — полностью обновленные звенья разработки ведут к генеральной кульминации *Allegro*, подчиняющей все предыдущее развитие. Благодаря этому реприза является продолжением уже не только действия, но и разработки, включаясь в нее как один из моментов нарастающего напряжения.

Вторая же половина репризы — побочная партия, которая еще в экспозиции была обособлена и, создавая самостоятельный, замкнутый раздел, раскалывала последнюю на два построения. Здесь же, в репризе, этот «раскол» усилен и побочная партия, отделившись от главной и связующей партий, тяготеет не «влево», а «вправо», к коде-катарсису, с которой она и соединяется в единое образное целое. Это и позволило А. Алышвангу и В. Цуккерману сформулировать следующее положение: «Реприза (в первой части Шестой симфонии. — В. Б.) раскалывается надвое, ее первая часть сливается с разработкой в одном общем подъеме, ее вторая часть сливается с кодой в едином скорбном просветлении»**.

* А. Должанский пишет по этому поводу: «Главная партия приобретает грозный характер, вызывая появление новой связующей части» (разрядка моя. — В. Б.; А. Должанский. О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., «Советский композитор», 1962, стр. 58).

** А. Алышванг и В. Цуккерман. Любимые музыкальные произведения В. И. Ленина. «Советская музыка», 1949, № 1, стр. 17.

В первой части Седьмой симфонии Шостакович не изменяет репризу столь же существенно — он сохраняет ее целостность, лишь незначительно перерабатывая общую планировку, но коренным образом трансформируя характер тем. Об этом много писали исследователи в самых различных статьях. Очень важная мысль высказана в цитированной выше статье «О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича» А. Должанского: «Не укрепление, а разрушение тональной связи между главной и побочной партиями и при этом искажение их интонаций — таков композиционный итог этой сонатной формы, который возник в результате вторжения после экспозиции новой темы с вариациями» *.

Искажение тем, начиная с Четвертой симфонии, а особенно с Пятой, — специфический разработочный прием Шостаковича.

В Седьмой симфонии вариационный «эпизод нашего отнесения» оттесняет разработку, которую открывает вступление добавочного духового оркестра (цифра 45 в партитуре). Драматизм относительно короткой разработки оказывает решающее воздействие на репризу, полностью оправдывающую в данном случае определение «реприза — продолжающееся действие». В силу этого наступающая кода получает значение второй репризы **.

Итак, в первой части Седьмой симфонии возникает совмещение общих композиционных функций: реприза + разработка и кода + реприза.

Процесс, основанный на противоположном действии совмещаемых функций, сменяется процессом, основанным на их параллельном действии.

Такая направленность — от противоположности к параллельности в широком плане — осуществляет закономерные смены напряжения его разрешением, неустойчивости — устойчивостью, господства центробежных сил — господством центростремительных.

* А. Должанский. О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Цит. издание, стр. 49.

** Об этой роли коды пишет и Г. Орлов в книге «Симфонии Шостаковича» (Л., Музгиз, 1961, стр. 163).

Реприза — продолжающееся действие — имеет много разных форм. К их числу относятся и некоторые, свойственные Вагнеру. Они отмечены в статье «Мейстерзингеры» и оперная реформа Вагнера» Н. Виеру*: «Вагнеровские репризы подчинены сквозному симфоническому развитию; в своих репризах композитор избегает повторения, сохраняя при этом ощущение тематической и эмоционально-образной симметрии. Какие же это репризы?

Одну из них условно назовем «продолжающей репризой». Суть ее состоит в том, что она не воспроизводит музыку первой части, а продолжит ее с того самого момента, на котором она была прервана средней частью». И далее: «Не менее интересен другой вид вагнеровской репризы — обобщающе-синтетической, в котором происходит слияние различного тематического материала предшествовавших частей в нечто единое, целостное». «Весьма оригинальная третья разновидность вагнеровских реприз — так называемая «замещающая часть» (понятие замещающей части введено А. Лоренцем в его труде «Тайна формы у Вагнера»), которая воспроизводит лишь эмоционально-образный или жанровый характер первой части, не следуя ее музыкально-тематическому содержанию» (пример в пятой сцене третьего действия «Мейстерзингеров»***).

Принцип «замещающей репризы», совершенно независимо от Вагнера, использован Мусоргским в «Картинах с выставки», где финальная пьеса «Богатырские ворота» является синтетической и «замещающей репризой» рефрена («Прогулка»).

О перспективности идеи «замещающих реприз» сказано в статье «О теоретическом музыкознании» В. Цуккермана. Отмечая возможные пути дальнейшего развития композиционных форм, он пишет: «Есть все основания предполагать, что формы репризные и безрепризные будут обогащать друг друга: на место репризы может прийти часть, органически вытекающая из предшествующего образного развития, однако темати-

* «Советская музыка», 1958, № 2.

** Там же, стр. 58.

*** Там же, стр. 59.

чески новая; может войти в обиход сонатная форма с репризой, образно-родственной экспозиции, но иной по материалу. Один из подходов к такой форме — первая часть ре-минорной симфонии Шумана; отдельные же случаи значительного изменения тем в сонатных репризах (преимущественно побочных партий) встречались еще у Гайдна и Моцарта». И далее: «...имеет все шансы развиться и обратный процесс: создание формы на соотношении различных, но образно-родственных тем, выполняющих аналогичные друг другу функции»*.

Идея, высказанная в этих строках, безусловно, заслуживает внимания композиторов; она коренится в глубоких, кардинальных свойствах содержательной музыкальной формы. Ее суть сформулируем термином «сходство образных функций при различии тематизма». Анализ этой интереснейшей идеи выходит за пределы задач, поставленных в данной книге, и может послужить основой для самостоятельного эстетико-теоретического исследования.

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ КОДЫ

Основная функция коды в любой композиционной форме — уравновесить баланс центробежных и центростремительных сил, действовавших в музыкальном произведении, создать род синтетического обобщения. Конкретные виды осуществления этой функции весьма многочисленны, многообразны и выражаются в каждой композиционной форме по-разному.

Переноса конкретное рассмотрение функций коды в соответствующую главу, укажем на самые общие их проявления. Это закон отражения в коде тематизма среднего раздела и приемы завершения: с одной стороны, гармонического — утверждение тоники; с другой стороны, ритмического — торможение, играющее роль ритмического обобщения или, наоборот, ускорения, выполняющего функцию перемены в последний раз.

М. Гнесин отмечает одну из важнейших функций код: «ускоренный пересказ содержания пьесы»**.

Во многих случаях возникает особая выразительная

* «Советская музыка», 1956, № 4, стр. 76.

** М. Гнесин. Начальный курс практической композиции, стр. 82.

функция коды — воплощение эмоции прощания, что проявляется в тематических реминисценциях, «прощальных переключках» (термин В. Цуккермана)*, «обходе регистров» и в гаммообразных мелодических ходах, связанных с ним.

Существенное значение в кодах имеет принцип временного противодействия — введение середино-разработочных построений, создающих моменты совмещения противоположных по корню функций, борьбу центробежных и центростремительных сил. Конечная победа последних как бы «доказательством от противного» в еще большей степени утверждает основную идею коды.

Аналогичную роль зачастую играет появление контраста в любой его форме: начиная с оттеняющего контраста выразительных средств (первая часть «Крейцеровой сонаты», где среди бушующей стихии на несколько тактов возникает момент тихого раздумья) и кончая оттеняющим тематическим (первая часть Девятой симфонии Бетховена, соло валторны, *D-dur*).

Описываемый принцип — частный случай более общего принципа «предварительного отведения и развития в сторону, противоположную той, где лежит его истинная цель»**. В. Цуккерман в курсе анализа музыкальных произведений называет данную форму этого всеобщего принципа «принципом диалектического утверждения через отрицание». Итог действия разбираемого принципа можно назвать «отрицанием отрицания»⁷.

Кода в драматургии музыкального произведения (в форме как данности) зачастую выполняет функцию «последствия». Это ее значение теснейшим образом связано с динамическим планом — после трагической кульминации катастрофического характера (своего рода момент окончания действия) вся послекульминационная зона (здесь и возникает «последствие») может стать кодой в широком смысле, вмещающей в себе репризу (или ее часть) и коду в собственном смысле слова (П. Чайковский. Шестая симфония, ч. I; Д. Шостакович. Восьмая симфония, ч. I).

* См. статью «Выразительные средства лирики Чайковского» («Советская музыка», 1940, № 9, стр. 60).

** Л. Мазель. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 29.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ

ПЕРИОД И ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

Для периода, как формы самостоятельного произведения, требуется полное и исчерпывающее выражение художественной идеи. Поэтому во втором предложении периода обычно возникает интенсивный очаг усиленного тематического развития, зачастую приводящий к отклонениям и перерастаниям в середину простой формы. В периоде, как части простой двух- или трехчастной формы, необходимость в усилении внутритематического развития выражена с гораздо меньшей силой»*.

В целом композиционную функцию периода можно определить как начальный этап становления первой темы (а в некоторых случаях и одной из последующих тем) или самостоятельного музыкального произведения, ограниченного одной темой в условном понимании этого термина. Период возник в эпоху формирования гомофонно-гармонического склада (XVII—XVIII века).

Функции второй части двухчастной формы с достаточной полнотой изложены в книге «Строение музыкальных произведений» Л. Мазеля**, и мы отсылаем читателя к ее страницам.

Функции середины простых форм многообразнее.

Как видно из предыдущего, если простая форма служит частью более крупного целого, то середина представляет собой второй тур развития темы. В тех случаях, когда простая форма составляет все произведение, середина выполняет функцию развития уже полностью изложенной темы.

Эти случаи необходимо различать, поскольку середина простой формы, как формы законченного произведения, в принципе обладает большими потенциальными возможностями для разворота центробежных сил, создания интенсивного разработочного развития, проявления

* Об отличии периода-части от периода целого см.: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 620; о возможностях развития внутри периода — там же, стр. 622—625.

** Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 171—176.

бифункциональности. Рассмотрим функции середины, объединяя оба случая.

Середина может быть вариантным повторением первой части. Это относится к простейшим по своему складу серединам, иногда представляющим собой транспонированное проведение начального периода, как, например, в пьесе «Wilder Reiter» из «Альбома для юношества» Шумана или в Вальсе из оперы «Волшебный стрелок» Вебера.

Середина типа продолжения встречается достаточно часто, особенно в жанре романса и в напевных инструментальных пьесах. Примерами могут служить романс «Средь шумного бала» и первый раздел Баркаролы из цикла «Времена года» Чайковского.

Смысл такого типа середин — в мелодическом обогащении, создающем новый оттенок образа, элемент оттеняющего контраста; это — развитие «вширь».

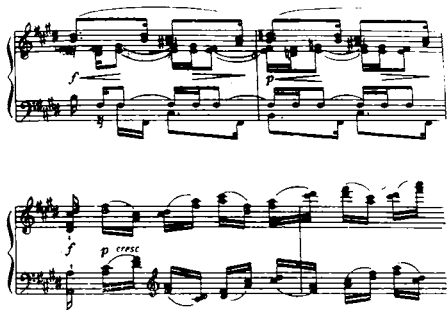
Развитие «вглубь» возникает в разрабочной середине. Здесь тематические компоненты как бы подвергаются анализу, раскрываются имеющиеся в теме возможности.

Наконец, середина может состоять из фигур общих форм движения, опирающихся на неустойчивую гармонию. При этом образуется та или иная форма оттеняющего контраста.

Отметим два типичных случая. Один из них заключается в постепенном появлении общих форм движения, контрастных мелодическому типу темы. Возникающие исподволь, эти большей частью «пассажные формулы» глубоко выразительны и в своей совокупности создают контрастный образ.

Таков, например, Этюд *E-dur* (op. 10 № 3) Шопена, в котором с первых тактов середины намечается продолжающееся развитие. Но далее звучит как второпланный фоновый компонент фактурный пассажный комплекс:





В процессе развития он начинает занимать все более господствующее положение и в зоне кульминации принимает новый контрастный образ. В результате последний воплощен не посредством четко индивидуализированной темы, а комплексом фигур общих форм движения (построением тематической функции).

Так образуется простая трехчастная форма с нетематически-контрастирующей серединой.

Очень яркий пример аналогичного возникновения контрастного образа посредством фигур общих форм движения мы находим во второй части Второго концерта Рахманинова, где середина лирической части постепенно начинает выполнять функцию скерцо циклической формы.

В скерцо из Второй сонаты Бетховена в середине начальной трехчастной формы, после этапа разработочного развития, звучит контрастная тема (основанная на каденционных слабых окончаниях первого периода). Эта тема не завершается, а быстро растворяется в предыкте к репризе.

Так, в середине может появиться нестойкое тематическое построение. Если оно составит все содержание середины, то последнюю будем называть тематически-контрастной серединой.

Новая самостоятельная тема в середине простой трехчастной формы — редкое явление в творчестве венских классиков. Свое «законное» место она получает в послебетховенское время. Возникающая в середине новая тема чаще всего не бывает стойкой и завершенной. Ее функция — создать оттеняющий контраст, она вводится «не ради самой себя», а ради углубления выразительности течения формы — первой темы.

Иногда новая тема играет более самостоятельную роль, не только оттеняя главную тему, но и противопоставляя ей свою художественную идею. Напомним, что при появлении в середине новой темы или тематического построения образуется совмещение функций:

новая тема (*t*)
середина (*m*)

с различным соотношением активности каждой из них.

При многообразии возможных случаев возникает ясная закономерность: чем сильнее действие функции изложения новой темы (построения), тем сильнее выражаются структурные экспозиционные нормы; чем ярче выявлена тематическая функция нового материала, тем яснее проступают черты периода. Однако нормативный период создается лишь при отключении функций, что в простой трехчастной форме встречается крайне редко — в итоге влияния сложной трехчастной формы с трио на простую. Примеры: Ф. Шопен. Мазурка *C-dur* (op. 33 № 3); С. Прокофьев. «Классическая симфония», Гавот. При типичном для середины переключении функции образуются построения различной структуры. Одна из возможных структур — период неэкспозиционного типа Его внешнее строение напоминает обычно период повторного строения, но чаще всего обе каденции в нем половинные, а материал тематически менее оформлен.

Этот материал может быть контрастным:

Л. Бетховен. Одиннадцатая соната, ч. III:

(Menuetto)

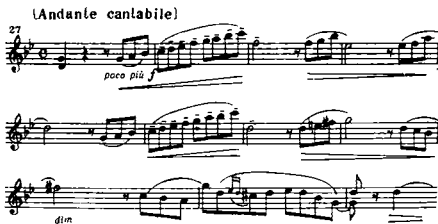


Э. Григ. Вальс *e-moll* (op. 38 № 7):



может быть вариантным:

П. Чайковский. «Времена года», № 6 — «Июнь»



Период неэкспозиционного типа иногда внешне сходен с экспозиционным периодом, то есть завершается полной каденцией. Однако в этом случае тематический материал бывает таков, что его невозможно представить в качестве самостоятельного, изначального. И свойства тематизма, и роль его в форме показывают, что подобный период неэкспозиционен, как, например, в середине Ноктюрна *F-dur* Шопена.

Для проверки лучше всего сыграть середину отдельно от первой части. Лишь при переключении функций возникает как редкое и единичное явление совершенно самостоятельная середина, написанная в форме периода экспозиционного типа (о периоде особого типа, сочетающем черты срединности и устойчивости, пишет И. Спосбин *).

Функции репризы простых форм связаны с типом середины.

В простой репризной двухчастной форме середина не может быть существенно контрастной. Поэтому из четырех рассмотренных функций репризы в ней воплощаются функции архитектурного скрепления, логического обобщения и образного обогащения.

В простой трехчастной форме также действуют эти функции, а при образовании контрастирующей середины начинает проявляться и функция утверждения главной темы, причем настолько определено и полно, насколько ярко контрастирующее начало выражено в середине.

Пятая функция репризы — продолжающееся действие — характерна для интенсивного сквозного развития и служит одним из факторов возникновения «динамических форм» (термин В. Цуккермана).

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Первая часть

Первая часть сложной трехчастной формы выполняет функцию полного изложения главной темы, написанной поэтому в одной из простых форм.

Эта функция установилась в эпоху создания сложной трехчастной формы гомофонного типа и достигла вершины своего развития в творчестве венских классиков и стилях, близких им.

Уже в указанных исторических пределах может возникнуть тематически-контрастная середина (Л. Бетховен. Одиннадцатая соната, ч. III, до трио; Седьмая соната, ч. III, до трио) и в очень редких случаях — тематически-контрастная середина (Л. Бетховен. Третья

* И. Спосбин. Музыкальная форма, стр. 106.

симфония, ч. II, до трио). Так готовится новый тип первой части сложной трехчастной формы, прочно утвердившейся в XIX веке. Функцией данной части становится этап полного изложения главной темы, в котором происходит ее первое столкновение с другой темой, сопряженной с ней по принципу оттеняющего контраста. Этот этап развития бывает относительно завершенным при репризной замкнутости первой части сложной трехчастной формы (то есть в тех случаях, когда она написана в простой двухтемной трехчастной форме). Этот же этап развития бывает не завершенным, а только начавшимся при отсутствии репризной замкнутости первой части (то есть в тех случаях, когда она написана в тематически-контрастной двухчастной форме).

Большое количество примеров двухтемной первой части сложной трехчастной формы мы находим в мазурках Шопена, в некоторых лирических пьесах Чайковского, например в «Меланхолической серенаде».

Иногда тематически-контрастная середина (особенно в танцевальных жанрах, где она обычно оформлена в виде периода) представляет собой лишь одно из тематических звеньев сюитной цепи, скрепляемой в конце репризой первой темы. При этом все контрастные темы создаются с первой темой одноплановый оттеняющий контраст, см.: Ф. Шопен. Мазурка *f-moll* (op. 7 № 3).

В других случаях тематически-контрастная середина образует только оттеняющий контраст. Контраст же, имеющийся в трио или эпизоде, более существен. Он либо подчеркивает первую контрастную тематическую пару своей образной сферой, либо создает контраст самих сущностей, что и встречается в «Меланхолической серенаде» Чайковского.

При наличии в первой части сложной трехчастной формы двух тем можно сказать, что ее функция — начальное изложение тематического контраста.

Средняя часть

Трио, как мы знаем, возникает на основе отклонения функций, благодаря чему его тема рождается независимо от тематизма первой части формы*. Поэтому

* Конечно, речь идет о «чистом типе». Во многих случаях можно говорить лишь об относительной независимости.

му функция трио — экспозиция второй темы, чаще всего не только полное, но и исчерпывающее ее изложение, когда она проводится однократно и не бывает отражена в коде.

Трио является как бы самостоятельным произведением, противопоставленным первой части формы (тоже как самостоятельному произведению). Поэтому ему свойственны те же структурные функции, смены экспозиционности и срединной разработочности, что и первой части. Иными словами, в трио тема излагается так, как будто она первая и главная, «живущая ради самой себя».

Функция эпизода во многом отлична от функции трио. Совпадает она в одном — в экспозиции второй темы. Но здесь тема возникает на основе переклечения функций, следовательно, она несамостоятельна, существует не «сама для себя», а для контрастного противопоставления первой теме. Выполняя логически экспозиционную роль, эпизод благодаря совмещению функций структурно сходен с срединно-разработочными разделами формы. Тема эпизода может быть незавершенной и переходить далее в стадию разработочного развития. Наконец, в эпизоде могут использоваться несколько незавершенных тем.

Трио и эпизод не отличаются меж собой силой образного контраста; при этом трио образно устойчивее, а эпизод подвижнее, легче поддается сквозному развитию.

Но если трио благодаря устойчивости становится более весомым «соперником» первой части, больше противоречит ее правам на первенство, то эпизод в этом отношении менее «опасен» для начального раздела. Поэтому тема трио может быть очень мало контрастной, написанной также в главной тональности (например: Л. Бетховен. Четырнадцатая соната, ч. II). Своей минимой функцией главной темы трио образует достаточный, требующий преодоления противовес. При увеличении контраста роль трио как антагониста первой части значительно возрастает. Эпизод же, будучи подчиненным фактором формы, должен быть контрастным, иначе его появление не создаст нужного противовеса первой части.

Поэтому в сложной трехчастной форме с трио центробежные силы выражаются ярче, чем при столь же контрастном эпизоде.

Отличие между трио и эпизодом сформировалось в эпоху образования гомофонного варианта сложной трехчастной формы. В XIX веке четкое разграничение между ними нередко исчезает и появляются промежуточные случаи. Функции трио и эпизода легко объединяются и приводят к возникновению сложных по структуре многотемных средних разделов. В последних темы излагаются более или менее завершено — проявление функции трио, но чередование их создает незамкнутую тематическую цепь — проявление функции эпизода.

Пример: Ф. Шопен. Полонез *As-dur*. Первая тема средней части (*E-dur*) — типичное трио. Однако тональный план периода *E—Es* уже совершенно нехарактерен для самостоятельно изложенной темы. Далее следует ряд незавершенных тем.

Реприза и кода

В силу тематической контрастности среднего раздела сложной трехчастной формы, реприза здесь обладает всеми свойственными ей функциями. Среди них ведущую роль играют функции архитектурного скрепления и утверждения главной темы. Однако для их осуществления достаточно воспроизвести лишь начальный этап становления темы. Отсюда возникает часто встречающаяся возможность сокращения репризы.

Благодаря существенным разрывам между составными частями сложная трехчастная форма менее гибка и доступна для сквозного развития. Поэтому функция репризы — продолжающееся действие — применяется реже: но если она используется, то приводит к более важным результатам, чем в простой трехчастной форме. Один из таких примеров рассматривается далее — в шестой и седьмой главах, посвященных композиционным отклонениям и модуляциям.

Во многих случаях центробежные силы, образовавшиеся вследствие введения контраста в среднюю часть, не способны уравновесить форму. Кода в сложной трехчастной форме обладает своими специальными композиционными функциями, которые проявляются в виде возможных тенденций.

Одна из них — своего рода закон компенсации — проявление в коде тематизма среднего раздела на самых разных правах. Указанная тенденция слегка повышает

«ранг» формы, несколько приближая ее к сонатным принципам, становящимся особенно явственными при соответствующих тональных соотношениях. Однако и без этого напоминание о трио или эпизоде увеличивает их значение в общем балансе формы, так как в итоге ее движения создается не только тематическое сопоставление, но и элемент тематического взаимодействия.

РОНДО*

Основы формы рондо

Существуют две основы образования формы рондо. Первая из них состоит в неизменном возврате к одной и той же главной теме (рефрену), вторая — в противопоставлении рефрену ряда контрастных тем.

Для полноценного «зрелого» рондо необходимо сочетание обеих основ. При действии лишь первой в музыке XIX века возникают рондообразные формы (двойная и тройная трехчастная). В доклассической музыке (И. С. Бах, Куперен, Рамо) старинному рондо еще не были свойственны контрасты. Поэтому оно (как и старинная сонатная форма) являлось не полноправной формой, а лишь начальным этапом ее становления.

Каждый раздел «зрелого», полноценного рондо обладает своими композиционными функциями.

Рефрен («зрелого» рондо)

Специальные композиционные функции рефрена обуславливаются сформулированными выше основами формы рондо — сочетанием неизменного возвращения к одной теме с контрастными сменами тем. При этом рефрен, выполняя функцию главной темы, представляет собой одновременно и начальный момент развития, и его завершение. Таким образом, в рефрене совмещаются функции изложения и завершения. Кроме того, общие контуры рондо как формы многократной, уравновешенной, закругленной сказываются и на характере его главной темы, заключающей в себе черты, свойст-

* Большой вклад в изучение рондо внес В. Цуккерман своим фундаментальным исследованием «Рондо в его историческом развитии» (рукопись).

венные форме в целом^{*}. Отсюда вытекают функции рефрена:

1. Рефрен — тема, в которой соединяются признаки главной, начальной, и завершающей, обобщающей, тем. Б. Асафьев называет рефрен «руководящим напевом», темой, «являющейся вместе с тем и припевом — функцией, унаследованной от народной хороводной песни...»^{**}.

2. Рефрен — тема, заключающая в себе признаки, типичные для формы в целом: плавность, уравнищенность и закругленность.

3. Рефрен — тема, полностью завершенная и замкнутая.

Эти функции рефрена делают его более специфичным по музыкальным средствам, чем главную тему сложной трехчастной формы.

Для рефрена классического типа характерна та или иная форма мелодической округленности, при этом часты случаи вращательного движения, возврата к одному звуку. Завершенность и внутренняя замкнутость приводят к тому, что тема рефрена при первом появлении показана полным изложением, то есть рефрен чаще всего бывает написан в какой-либо простой форме.

Эпизоды

В пятичастном рондо венских классиков функции первого эпизода сходны с функцией тематически-контрастной, структурно оформленной середины, а второго эпизода — с функцией трио. Такое возрастание «ранга» не главных тем создает выпуклый рельеф формы и при ее общем нединамическом развитии, необходимый драматургический план, способствующий соподчинению тем, выделению главного и фонового.

В дальнейшем историческом развитии функции эпизодов значительно меняются. При увеличении их числа исчезает возможность четко дифференцировать роль каждого. Усиливается значительность и самостоятельность эпизодов. В программных или полупрограммных фортепианных произведениях Шумана — первая часть

^{*} Речь идет в данном случае о типичном рондо как форме подвижного финала сонатного цикла, сложившейся в творчестве венских классиков.

^{**} Б. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, стр. 62.

«Венского карнавала» (ор. 26), Пятая новеллетта (ор. 21) — все эпизоды отличаются полной самостоятельностью, которая ведет к появлению скитных центробежных тенденций. Рефрен здесь тоже меняет свою функцию, его главенствующее положение зависит в основном лишь от количественного преобладания.

Связующие части

Функция связующих разделов рондо — поддержка непрерывного музыкального движения, что обуславливается округленностью формы, общим ровным динамическим профилем.

При этом большое значение имеют предикты как моменты, создающие напряженное чувство ожидания. Последнее особенно нужно именно в рондо, так как благодаря ему реприза рефрена становится желаемой и необходимой. Это противодействует однообразию и монотонности, которые могут возникнуть благодаря повторениям главной темы.

Непрерывность вращательного движения — одна из основ формы рондо. Но она будет особенно глубоко воспринята хотя бы при однократном нарушении указанного принципа в результате своего рода «доказательства от противного». Поэтому в каком-либо звене рондо, чаще всего перед эпизодом (преимущественно перед вторым), связующее построение нередко отсутствует, что по контрасту подчеркивает важность непрерывного движения. Здесь проявляется один из существенных принципов художественной формы в целом — частичная нерегламентированность процессов ее развития, отступление от единообразности, неуклонного соблюдения норм.

Функция связующих частей, возникшая в творчестве венских классиков, в XIX веке начинает уступать место непосредственному сопоставлению тем (например, в сочинениях Шумана).

Отмеченные признаки изменения функций отдельных разделов рондо в XIX веке относятся к тем самостоятельным нециклическим произведениям, которые впервые стали создаваться в этой форме без указания «рондо» (в послебетховенскую эпоху).

Но в рондо, как форме сонатно-симфонического финала, функциональные нормы, выработанные венскими

классиками, обычно восстанавливаются в своих правах, что подтверждают финальные рондо сочинений Прокофьева, Шостаковича.

При анализе произведения, написанного в форме рондо, могут встретиться два противоположных драматургических плана. Они возникают в тех случаях, когда между частями этой формы создается соотношение фона и рельефа.

Первый случай: рельеф — рефрен, фон — эпизоды. Это соотношение особенно ясно в старинном рондо; оно наблюдается и в рондо венских классиков при мало контрастирующих друг с другом или разработочных эпизодах, как, например, в финале Седьмой сонаты Бетховена.

Второй случай: рельеф — эпизоды, фон — рефрен. Это соотношение проявляется при ярко контрастирующих и самостоятельных эпизодах, как, например, в первой части «Венского карнавала» Шумана.

Но нельзя считать степень контраста единственным критерием. Указанное соотношение возникает лишь на уровне музыкальной формы как данности и целиком зависит от ее конкретного тематизма, а в конечном итоге — от художественной идеи.

СОНАТНАЯ ФОРМА*

Основы сонатной формы

Существуют три основы образования сонатной формы, окончательно сложившейся в эпоху венского классицизма.

Первая основа (исторически самая ранняя) — принцип тональных соотношений. В этом случае первая тема проводится дважды только в главной тональности; вторая тема, также изложенная дважды, звучит первый раз в подчиненной (доминантовой или параллельной) тональности, а второй раз — в главной. Соотношение

* Большой вклад в изучение сонатной формы внес Л. Мазель, что получило отражение в главе XI книги «Строение музыкальных произведений». Много ценных обобщений по истории сонатной формы имеется в лекциях по анализу музыкальных произведений В. Цуккермана. Об интересных аспектах рассмотрения сонатности в учебниках С. Скребкова и Ю. Тюлина будет сказано далее.

концов экспозиции и репризы создает «сонатную рифму», без которой первая основа сонатности невозможна. Если без главной партии реприза может существовать, то без побочной партии она лишается признаков сонатности.

Вторая основа — наличие минимум двух равноправных тем, излагаемых в главной и побочной партиях. Принцип равноправия входит в диалектическое противоречие с различием функций первой и второй тем. В связи с этим возникает постоянно действующее взаимодействие двух тем, их борьба за первенство. И хотя функциональное отличие между первой и второй темами остается в силе, однако оно принимает иной вид, чем в других формах.

Обе сонатные темы равноправны не только в количественном отношении — они проходят по два раза, — но и в идейно-художественном. В них воплощаются две хотя бы в чем-то различные стороны действительности — от разных степеней отличия в раскрытии единой сущности (многие сонаты Моцарта) до контрастных по сути образов («Ромео и Джульетта» и первая часть Шестой симфонии Чайковского).

Два образа сонатной формы могут предстать как «враги», как «соучастники», но в идейном отношении они равноправны, лежат в основе развития. Их неравноправие создается благодаря тому, что тема побочной партии является все же второй, возникающей на основе переключения функции. Противоречие между художественно-идейным равноправием и функциональным неравноправием — один из важных источников постоянной активности сонатной формы, ее центробежных тенденций.

Третья основа — непрерывность сквозного тематического развития, пронизанность разработочностью, которая концентрируется в среднем разделе формы, но проникает и в экспозицию, особенно в связующую партию и зону перелома побочной. Кроме того, и главная партия имеет богатые возможности либо внутритематического развития (например, в творчестве Бетховена), либо тематического (например, в творчестве Чайковского).

С. Скребков в учебнике «Анализ музыкальных произведений», Ю. Тюлин в учебнике «Музыкальная форма», Л. Мазель в труде «Строение музыкальных произ-

ведений» пишут в том или ином плане о «связном развитии»*, о «драматургии»**; о «сплошном развитии тематического материала»***.

Эта третья основа заложена еще в непрерывном развертывании фуги и старинной двухчастной формы и проявляется то в большей, то в меньшей степени на протяжении всей истории сонатной формы (падение ее роли можно заметить, например, в сонатах Грига). С особой силой значение непрерывного драматургического развития в сонатной форме сказывается в XX веке в творчестве Шостаковича, Онеггера. Его воздействие иногда приводит к важной структурной модификации сонатной формы.

Две стороны сонатной формы

Сонатная форма обладает двумя противоположными сторонами — конструктивной и динамической. Конструктивная обеспечивает изящество, стройность композиции, единство ее тематизма. Динамическая — сквозное тематическое развитие, возможность конфликтных столкновений, активной действенности. В большинстве сонатных форм обе стороны, органично и естественно дополняя друг друга, образуют неразрывное единство противоположностей. Но в некоторых случаях одна из них может преобладать. Так, например, в сонате без разработки «пальма первенства» принадлежит конструктивной стороне; в ряде современных образцов, например в симфониях Онеггера, — динамической (см. примечание 16). Конструктивная сторона сонатной формы обуславливается ее первой основой; динамическая сторона — третьей. Вторая же основа неизбежно отражается в любых случаях. Но динамическая трактовка возникает чаще всего при существенном тематическом контрасте.

Обе указанные стороны могут проявляться в произведениях, написанных и не в сонатной форме. Отмеченная в первой главе (см. стр. 25) композиционная би-

* С. Скребков. Анализ музыкальных произведений, § 51, стр. 181—183.

** «Музыкальная форма», отдел II, глава 9, § 18, стр. 277—279.

*** Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, глава XI, § 1, стр. 318—319.

функциональность менюэта Моцарта создается только благодаря действию конструктивной стороны сонатной формы как формы второго плана. Признаки сонатной формы в финале Шестой симфонии Чайковского познаны кают под влиянием ее обеих сторон.

В § 18 учебника «Музыкальная форма» Ю. Тюлина сформулирован следующий тезис: «Сущность сонатной драматургии, иначе говоря — сонатность, заключается не в строении сонатной формы... а в самом процессе его (то есть тематического. — В. Б.) развития»*. Определяя существо последнего как «динамическое сопряжение», Ю. Тюлин имеет в виду динамическую сторону сонатности, но при этом нельзя забывать и о конструктивной. Возможности проявления обеих сторон сонатности в несонатных по композиции формах, иначе говоря — «несонатной сонатности», неисчерпаемы**.

Функции отдельных разделов сонатной экспозиции в творчестве Бетховена

Функции главной партии в первой части цикла

1. Тема, определяющая собой характер первой части, а во многих случаях и всего цикла.

2. Тема образно-устойчивая, четкая, не допускающая существования другой темы той же функции.

3. Тема-импульс — толчок для дальнейшего развития, поэтому для нее свойственны высокая степень интонационно-выразительной концентрированности, нередко интенсивное внутритематическое развитие, внутритематический контраст. Для темы главной партии типичны ее неполная внутренняя завершенность, тенденция к продолжению развития. «Образно говоря, исходная тема сонаты должна обладать «волей к развитию», в ней должна быть конденсирована энергия большой силы напряжения»***, — пишет Б. Асафьев.

В первых частях сонатно-симфонических циклов Бетховена все три функции главной партии выражены очень



* Музыкальная форма», стр. 277.

** Этой проблеме посвящена статья О. В. Соколова «Об индивидуальном претворении сонатного принципа» (сб. «Вопросы теории музыки», вып. 2. М., 1970, стр. 196).

*** Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 121.

отчетливо. Особенно многозначна третья функция, ее проявление можно продемонстрировать на ряде примеров⁸.

Отличие округленности рефрена от устремленности главной партии может быть изображено условными графическими знаками:

рефрен — , главная партия — 

В ходе исторического развития функции главной партии изменялись — каждая эпоха, каждый крупный мастер вносил свои варианты.

Так, например, у Шуберта появляются певучие темы главных партий, в которых значительно ослабляется энергия импульса, что приводит иногда к относительно большей завершенности этого раздела формы. Кроме того, важно место сонатной формы в цикле. В финале, в котором, как правило, яснее выражены завершающие центростремительные тенденции, на функции главной партии влияют функции рефрена рондо. Это ведет к ослаблению третьей функции, к возникновению более законченных тем, написанных в двухчастной форме.

В пределах данной работы нельзя проследить за всем ходом исторического развития сонатной формы.

Функции связующей партии

Функции связующей партии, кроме первой из перечисленных ниже, не обязательны — они лишь возможны и проявляются в самых различных сочетаниях.

1. Функция тональной подготовки побочной партии (обязательная). В соответствии с ней связующая партия состоит из трех этапов: пребывание в главной тональности, модуляция и предикт.

2. Функция тематической подготовки побочной партии (весьма возможная). Встречается, как правило, тогда, когда в пределах главной партии интонационный состав побочной совершенно не подготовлен⁹.

3. Функция начального этапа разработки (возможная). Проявляется в тех случаях и в тех границах, в которых материалом связующей партии служит тематизм главной, подвергающийся разработочным методам

развития (Л. Бетховен. Семнадцатая соната, ч. I, такты 21-40).

4. Функция прославляющего (оттеняющего) нетематического контраста * (возможная). Наблюдается чаще всего при жанровой и образной близости главной и побочной партий (см. стр. 45).

В. А. Моцарт. Двенадцатая соната, ч. I (под редакцией А. Гольденвейзера; Köchel, № 332):



Но возможна и при контрасте главной и побочной партий (Л. Бетховен. Третья соната, ч. I, с такта 21).

В учебнике «Анализ музыкальных произведений» С. Скребкова сказано о «пути образования контраста в связующей партии» **. И далее: «даже ярко контрастирующая тема связующей партии всегда в том или ином отношении оказывается промежуточным звеном между темами главной и побочной партий» ***.

В книге «Строение музыкальных произведений» Л. Мазель пишет: «...у Гайдна, Моцарта и Бетховена начало связующей партии нередко контрастирует с главной партией» ****.

* С точки зрения И. Рыжкина, это «дополняющее сопоставление внутренних близких образов» (сб. «Интонация и музыкальный образ», стр. 191).

** С. Скребков. Анализ музыкальных произведений, стр. 157.

*** Там же, стр. 160.

**** Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 333.

Однако надо ясно отличать нетематический оттеняющий контраст от возникновения собственно тем в пределах связующей партии.

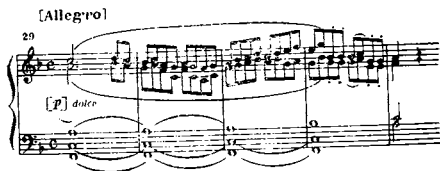
5. Функция тематической разрядки (возможная). На смену индивидуализированному тематизму главной партии приходят более общие формы движения, создавая также контрастное начало*. Поэтому обе функции близки друг другу¹⁰.

Однако если в связующей партии происходит обычно или разработка тематизма главной, или переход к общим формам движения, то это не исключает возможности появления новых тем. В этом выражается принцип совмещения функций в малых масштабах — в построении связующей функции образуются очаги экспозиционности.

Самостоятельные темы связующей партии возникают на трех ее этапах: в дополнении к главной партии (тема дополнения), после начавшейся модуляции (промежуточная тема), на предькте (предьктовая тема).

Тема дополнения бывает завершена, композиционно устойчива.

Пример — Л. Бетховен. Квартет *F-dur* (op. 59 № 1), ч. I:



Промежуточная тема может быть или не завершена, или тонально подвижна.

Примеры — В. А. Моцарт. Соната *c-moll*, ч. I, такты 23--30, а также Л. Бетховен. Седьмая соната, ч. I:

* Как мы видим, связующая партия — крупный, значительный раздел экспозиции, вследствие чего считать ее лишь частью главной партии, как это утверждается в учебнике «Музыкальная форма» Ю. Тюлина (см. стр. 22—23), на наш взгляд, ошибочно.



Для промежуточной темы типична композиционная неустойчивость.

Предыктовая тема чаще всего опирается на доминантовую гармонию, приобретающую оттенок переменной гомокальности, в силу чего она не имеет полной завершенности.

Пример — Л. Бетховен. Вторая симфония, ч. I:



Функции побочной партии

1. Тема, возникающая в результате предшествующего развития. Благодаря этому побочная партия несет на себе следы воздействия тем, прозвучавших до нее.

2. Тема образно-неустойчивая, склонная к постепенным или внезапным переломам в своем развитии.

3. Тема, допускающая существование других тем этой же функции.

Побочная партия вследствие основного противоречия сонатной формы особенно взрывчата, она обладает неисчерпаемыми возможностями для образования различных очагов неустойчивости. Однако центробежные тенденции в побочной партии, в классических по стиливой направленности образах, обычно уравниваются центростремительными, ведущими к ее устойчивому завершению*. Лишь в примерах более позднего времени разработочная зона внутри побочной партии перерастает в общую разработку¹¹.

Функции заключительной партии

Накопившаяся в пределах экспозиции неустойчивость и проявлявшиеся неоднократно центробежные тенденции требуют противовеса — создания раздела с господством центростремительных тенденций. Кроме того, та или иная форма противопоставления главной и побочной партий (от минимального образного отличия до антагонистического контраста) нуждается в подведении местного итога (ради относительной завершенности экспозиции).

Поэтому функции заключительной партии таковы:

1. Функция торможения возникших в экспозиции процессов развития. Это проявляется: а) в ладогармоническом отношении — в применении подчеркивающих тонику кадансирующих оборотов; б) в метрическом отношении — в появлении выделяющих метрическую опору, сильную долю, активных (ямбических) стоп**; в) в ритмическом отношении — образовании более крупных длительностей, простых и четких ритмических рисунков.

2. Функция тематического обобщения. Она заключается в простейших случаях в использовании фигур общих форм движения, в более сложных случаях — во введении, кроме того, и новой темы. Эта тема либо синтезирует интонации главной и побочной партий (Л. Бетховен. «Крейцерова соната», ч. I), либо при их сходст-

* Об особенностях формы периода в побочной (как и в главной) партии см.: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 634.

** Эта идея, принадлежащая В. Цуккерману, отражена в учебнике «Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана, стр. 161.

ве бывает мало контрастной, замыкающей движение по принципу перемены в последний раз (что нередко наблюдается в первых частях симфоний Гайдна).

Наконец, завершение может сочетаться с функцией тематической репризы — реминисценцией тематизма главной партии. Это ведет к появлению элементов рондообразности — тема главной партии становится и начальным, и завершающим моментом. В связи с этим указанный прием чаще всего встречается в финалах сонатных циклов. Пример: Л. Бетховен. Первая соната, финал.

Заключительная партия противостоит главной и побочной партиям, поэтому она представляет собой принципиально новый, обобщающий раздел экспозиции*. Лишь изредка, в более ранних и простых образцах, заключительная партия является только завершающим разделом внутри побочной партии.

Однако позднее, в конце XIX века, заключительная партия исчезает и на ее месте возникает заключительный раздел побочной партии (например: П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»; Шестая симфония, ч. I), что усиливает воздействие антагонистического контраста двух тем и способствует расколу экспозиции на две сферы**.

Хотя по отношению к предшествовавшим разделам развития заключительная партия и создает этап господства центристических сил, но утверждение неглавной (в типическом случае — доминантовой) тональности делает его лишь относительно устойчивым. Поэтому, замыкая движение экспозиции, заключительная партия, по словам Б. Асафьева, «неизбежно и интенсивно вызывает продолжение движения»***. В другом месте Б. Асафьев особенно ясно подчеркивает эту тональную неустойчивость: «...в отношении к основной тональной сфере заключительная партия звучит контрастно как «гребень», перевал или крайняя ступень неустойчивости и настойчиво вызывает последующее движение»****.

* Следовательно, отнесение заключительной партии ко второму разделу побочной («Музыкальная форма» Ю. Тюлина, стр. 261), на наш взгляд, ошибочно. Это — самостоятельный, обладающий своими функциями раздел экспозиции.

** См.: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 347.

*** Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 121.

**** Там же, стр. 123.

Функции сонатной разработки

1. Раскрытие содержательных возможностей тем экспозиции, которые показываются в новых условиях структурной неустойчивости *, дробности. Примечательны слова Б. Асафьева: «...все, что было высказано в экспозиции в последовательном ходе «событий», — в «разработке» перемещается и вступает в новые ряды соотношений» **.

2. В более элементарных случаях — при отсутствии существенного контраста в экспозиции — функция разработки заключается в создании прославляющего (оттеняющего) контраста (минор по многим мажорных сонатах и симфониях Моцарта и Бетховена ***).

3. Образование зоны тематической разрядки — в разработке на основе тематизма экспозиции возникают фигуры общих форм движения.

4. Функция тонального развития, максимального отхода от тональностей экспозиции.

5. Функция разворота центробежных тенденций.

Мы видим, что функции сонатной разработки во многом совпадают с функциями связующей партии и так же, как в последней, в ней иногда появляются самостоятельная тема, эпизод.

В обоих случаях указанные темы по своему образному характеру близки побочной партии. Можно сказать, что промежуточная тема и эпизод выполняют образные функции побочной партии: первая до, а вторая после ее вступления.

Функции сонатной репризы

1. Сонатная реприза повторно противопоставляет основные темы — главной и побочной партий — в их первоначальном, экспозиционном, изложении и в новом тональном соотношении. При этом центр тяжести, связанный с тональным изменением, приходится на побочную партию.

Типичная для венских классиков традиция — осью тонального вращения делать главную партию — уже у

* Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 349.

** Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 123.

*** См. также: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 351.

Шуберта частично нарушается (субдоминантовые репризы в первой части квинтета «Форель»; во второй его части возникают еще более сложные тональные соотношения). В наше время обе тенденции — центростремительная (ось вращения — тональность главной партии) и, противоположная ей, центробежная — сосуществуют, отвечая разным формообразующим тенденциям (сравнить первые части Пятой и Десятой симфоний Шостаковича)*.

2. Из четырех общих композиционных функций репризы в сонатной репризе с наибольшей полнотой воплощаются функции: а) обогащенного возврата темы, в данном случае — двух тем. Здесь сочетаются их повторное экспонирование с изменением соотношений между ними; б) функция продолжающегося действия.

С. Скребков в учебнике «Анализ музыкальных произведений» пишет: «При анализе дополнительных изменений в репризе всегда можно обнаружить ту или иную связь этих изменений с тематическим развитием разработки (и отчасти экспозиции). Обычно дополнительные изменения являются продолжением (и завершением) тех процессов тематического развития, которые разворачиваются в разработке»**. Благодаря этому в сонатной форме чрезвычайно большую роль играет функция репризы — продолжающееся действие, — что ясно показал анализ первой части Шестой симфонии Чайковского.

В более поздних стилях (например, в финале Пятой симфонии Онеггера) указанная функция перерастает в другую функцию: реприза — продолжающаяся разработка. При этом интенсивность сквозного развития столь велика, что оно начинает выполнять функцию утверждения основной идеи, как бы вырывая ее «из рук» репризы. Последняя полностью растворяется в разработке, ведущей к коде***.

* В творчестве последнего встречаются экспозиции и репризы с одинаковым соотношением тональностей обеих партий, но с разной их инструментровкой (первые части Первого и Второго концертов для виолончели, вторая часть Восьмого квартета).

** С. Скребков. Анализ музыкальных произведений, стр. 175.

*** Подробнее об этом см. в дипломной работе «Некоторые принципы тематического развития в симфониях А. Онеггера» И. Валиховой. Московская консерватория, 1967 (рукопись).

Функции коды в сонатной форме

Существует ряд возможных функций коды.

1. Самая элементарная — продление функций заключительной партии. Последняя, обладая нужным резервом центристремительных сил и будучи способной создать необходимую относительную законченность первого этапа — экспозиции, может оказаться недостаточной для образования полной завершенности формы в целом. В этом случае кода продолжает действие заключительной партии.

2. Функция вторичного воспроизведения разработочного этапа на основе закона отражения в коде центрального раздела формы. Здесь возникает вторая разработка — как бы отблеск первой, главной разработки (Л. Бетховен. Третья, Восьмая, Шестнадцатая, Восемнадцатая сонаты, первые части). Вместе с тем функция такой краткой разработки — проявление одной из общих функций код (см. стр. 80).

3. Функция вторичного воспроизведения разработки на более высоком уровне и чаще всего в более сжатых масштабах (отчего сила ее воздействия увеличивается).

Пример: Л. Бетховен. «Appassionata», ч. I. Здесь, при внешнем сходстве со второй функцией, — сущность дела в корне иная. Первая разработка не исчерпала всех возможностей, заключенных в темах экспозиции, вторичная же раскрывает их далее в доступных пределах.

Такая разработочная функция коды сформировалась в творчестве Бетховена. Б. Асафьев пишет по этому поводу: «По отношению к репризе они (бетховенские коды. — В. Б.) являются как бы новым этапом развития и новым видом разработки, а по отношению к предшествующему репризе развитию-разработке действующие в коде силы выступают как развитием-разработкой порожденные, но направленные не к борьбе, не к выявлению контрастов, а к установлению синтеза и концентрации движения на конечной опорной стадии»*. Поэтому натиск центробежных сил в коде ведет к окончательному утверждению центристремительных сил, что и определяет значение следующей, четвертой по счету, функции коды.

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 141.

4. Функция собственно коды, возникающей после вторичной разработки, — окончательное завершение. Часто оно не бывает полным и исчерпывающим, создавая то же устремление к дальнейшему развитию, которое присуще главной партии* и в данном случае реализуется в масштабах сонатного цикла.

В своем историческом развитии вторичная разработка в некоторых стилях достигает особенной масштабности (в творчестве Скрябина); иногда же, наоборот, она перестает играть важную роль (симфонии Чайковского, Шостаковича). Однако в качестве фактора, связанного со сквозным развитием формы, появление вторичной разработки в конце репризы (П. Чайковский. «Ромео и Джульетта» — перелом в побочной партии репризы перерастает во вторичную разработку до коды) или, более того, перенесение единственной разработки в завершающие разделы любой формы перед кодой (Д. Шостакович. Десятая симфония, ч. III) — все это создает особый тип развития. Последний будет рассмотрен в шестой главе.

ВАРИАЦИОННЫЕ И ВАРИАНТНЫЕ ФОРМЫ**

Вариационная и вариантная формы — единственный вид нециклических композиционных форм, не обладающих устойчивой стабильной структурой. И количество частей и их внутреннее расположение в каждом произведении образуются как бы заново. Структурная мобильность, однако, ведет не к хаосу, а к возникновению в этих сочинениях формы второго плана.

Таким образом, обе формы-близнецы существуют только на основе функциональных закономерностей, на уровне которых и обнаруживается их значительное различие.

Функциональной основой вариационной формы служит соотношение главного компонента — темы — с рядом производных — вариациями.

* Аналогию между главной партией и первой частью цикла проводит в своих лекциях Л. Мазель. См. также его книгу «Строение музыкальных произведений», стр. 410.

** О вариантных формах см. содержательную статью «Вариантность и варианты формы в песенных циклах Шуберта» И. Лап-рентьевой (сб. «От Люлли до наших дней». М., «Музыка», 1967). В настоящей работе использованы идеи указанной статьи.

Функциональной основой вариантной формы служат соотношения нескольких равноправных компонентов — разных вариантов одной идеи. Лучший пример вариантной формы: М. Мусоргский. «Хованщина», Вступление — «Рассвет на Москве-реке».

Обе данные формы не имеют точных структурных норм и требуют для своей структурной целостности привлечения (на основе совмещения функций) других форм, на правах форм второго плана.

Постоянное же внедрение вариационного (реже вариантного) прisma развития во все формы, наоборот, создает условия для образования «рассредоточенных вариационных циклов». Эти понятия и термин введены в теоретическое музыкознание и разработаны Вл. Протопоповым*.

Формы второго плана в вариационных или вариантных циклах и принцип рассредоточенных вариаций — два взаимообратимых явления, основанных на постоянном совмещении функций.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ КОНТРАСТНО-СОСТАВНОЙ ** И ЦИКЛИЧЕСКИХ ФОРМ

Рассмотренная выше система композиционных функций — как общих, так и специальных — действует в пределах одночастного нециклического произведения. Возникновение же циклической формы связано с объединением ряда произведений.

Прежде всего, укажем на существенное функциональное отличие сюиты от сонатно-симфонического цикла. Сюита — объединение нескольких контрастирующих произведений; сонатно-симфонический цикл, напротив, — разделение единого сочинения на ряд подчиненных целому отдельных произведений. Сюита основана на единстве во множественности, сонатно-симфонический цикл — на множественности единства.

Б. Асафьев, сравнивая сюиту и симфонию, пишет:

* См. его статью «Вторжение вариаций в сонатную форму» («Советская музыка», 1959, № 11, стр. 71—76).

** Понятие и термин «контрастно-составная форма» введены и теоретически разработаны Вл. Протопоповым: см. его книгу «Иван Сусанин» Глинка» (М., изд-во АН СССР, 1961, стр. 309), а также статью «Контрастно-составные формы» («Советская музыка», 1962, № 9, стр. 33—37).

«... сюиты — сопоставление контрастных танцевальных пьес...», «сонаты и симфонии... — сопоставление контрастных «движений», каждое из которых, являясь замкнутым построением... одновременно служит выявлению идеи сонаты или симфонии как единства»*.

Очевидно, что сонатно-симфонический цикл построен на единстве более высокого ранга.

Каковы же функциональные основы его частей?

В книге «Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи» Т. Ливановой** рассмотрены в обобщенном плане основные функции отдельных частей сонатно-симфонического цикла. Это — особый вид функций, коренящийся в типах музыкальной выразительности, музыкального мышления. Такого рода функции будем называть драматургическими. Под музыкальной драматургией следует понимать распределение в форме типов музыкальной выразительности в связи с возникающим на этой основе процессом сквозного развития.

Драматургические функции сонатного цикла недостаточно устойчивы и в значительной степени индивидуализированы. Те, что описаны в труде Т. Ливановой, были вырабатаны в стиле венских классиков и полностью проявлены в творчестве Гайдна и Моцарта. Но уже в симфониях Бетховена образуются иные драматургические соотношения¹². В дальнейшем классический тип соотношения драматургических функций сочетается с другими типами. При этом возникает большое число промежуточных, смежных видов циклических контрастов. Чтобы изучить всю исторически развивающуюся систему, требуется отдельное исследование. Для целей, поставленных в данной книге, важнее установить принцип уподобления функций частей цикла специальным композиционным функциям нециклических форм. Это уподобление обусловливается самой природой типов выразительности: действенностью, характерной для главной партии; лиричностью, свойственной побочным партиям, и т. д. Л. Мазель в книге «Строение музыкальных произведений» указывает на возникающие аналогии***. Благо-

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 188.

** Т. Ливанова. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. — М.—Л., Музгиз, 1948.

*** Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 409—410.

даря этому возможно влияние нециклических композиционных функций на драматургические функции цикла.

Простой пример — Второй концерт Шопена, в котором сходство драматургических функций частей цикла с функциями частей сонатной экспозиции ведет к соответствующим интонационным аналогиям. Так, если первую часть в целом можно приравнять к циклической главной партии, то интонационные сферы главных тем второй части, рефрена и коды финала близки побочной и заключительной партиям первой части.

32 a) *A tempo* [Maestoso]
con anima

b) [Larghetto]

c) [Maestoso]

d) [Allegro vivace]
[p] *brillante*

The image displays four musical excerpts from Chopin's Second Concerto, labeled a, b, c, and d. Excerpt a is marked 'A tempo' [Maestoso] and 'con anima', showing a melodic line with a long note. Excerpt b is marked [Larghetto] and shows a slower, more spacious melodic line. Excerpt c is marked [Maestoso] and shows a more active, rhythmic passage. Excerpt d is marked [Allegro vivace] and '[p] brillante', showing a fast, rhythmic passage with triplets and a 'brillante' marking.

При этом нетрудно убедиться, что драматургические — циклические — функции классического типа прекрасно совмещаются со специальными композиционными

ми функциями сонатной экспозиции и других нециклических форм, например рондо.

Использование в композиции цикла закономерностей нециклических форм способствует усилению единства симфонии (сонаты) и сюиты. Правильность этого тезиса легко проверить на множестве примеров музыки XIX и XX веков. Образуемый в итоге особый вид совмещения функций играет важную роль начиная со второй половины XIX века. С помощью композиционного эллипсиса (см. об этом в восьмой главе) этот вид постепенно превращается в контрастно-составную форму.

Глава пятая

ПОСТОЯННОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ

Как было сказано в первой главе, существуют такие виды совмещения функций: постоянное и подвижное. Первый вид, разбираемый в настоящей главе, имеет две формы, выраженные в двух парах понятий. Первая пара — основная и добавочная функции — связана с общими и со специальными композиционными функциями. Вторая пара — общая и местная функции — связана с наивысшим уровнем их действия, то есть с уровнем формы как данности.

Поясним это различие.

Основная и добавочная функции проявляются либо в отдельных разделах формы (совмещение общих композиционных функций), либо на протяжении целого музыкального произведения (совмещение специальных композиционных функций, ведущее к образованию формы второго плана).

Местная и общая функции проявляются преимущественно при соотношении частей цикла или контрастно-составной формы. В нециклических формах данное соотношение создается лишь при сопоставлении крайних частей и трио в сложной трехчастной форме, поскольку трио по генезису как бы самостоятельное произведение, соединенное с другим на основе количественного преобладания последнего. Соотношение указанных пар понятий аналогично соотношению понятий «тактика и стра-

тегия». Разберем это соотношение, но в обратном порядке. При сопоставлении общих и местных функций в крупных разделах форм возникает борьба. Местные функции формы активно действуют в композиционном процессе, направляют его, создают ту или иную форму. Однако общие функции обычно приводят к какой-либо модификации формы, подчиняя ее своим условиям. Как будет видно, в финалах Пятой и Седьмой симфоний Шостаковича на местную сонатность оказывает деформирующее воздействие общая разработанность. Во втором скерцо Шопена местные сонатные функции первой части проявляются в условиях ее экспозиционной функции и поэтому не испытывают модифицирующего влияния общих функций. Иными словами — при сочетании местных и общих функций непосредственными строителями формы, играющими «актерами» становятся местные функции, общие же при этом руководят ими, выступают в роли «режиссера»*. Если преобладает центростремительность, то общие функции мало мешают «работе» местных; если же центробежность, то, наоборот, общие функции очень активно вмешиваются в действия своих «партнеров».

Соотношение — основная и добавочная функции — не создает подобной драматургии. Ведущее начало сохраняется за основной функцией, добавочная же вносит свои коррективы, не выходя за рамки предусмотренных норм, типичных для основной. Так, например, «поведение» двух тем в финале Шестой симфонии Чайковского (см. далее, шестую главу) обнаруживает признаки главной и побочной партий, которые, не нарушая норм простой трехчастной формы, дополняют их лишь некоторыми возможными вариантами.

Соотношение — основная и добавочная функции — на уровне действия общих композиционных функций может быть двух видов: на основе их параллельного действия (при сочетании функций одного корня) и противополож-

* Ю. Тюлин пишет о функциональности в современной музыке: «...бесконечно усложненная и обогащенная меодическими связями и гармонической красочностью, она в натуральном виде как бы сошла со сцены, но, подобно невидимому для зрителей режиссеру, продолжает управлять спектаклем» (Ю. Тюлин. Современная гармония и ее историческое происхождение. Сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. I. М., «Музыка», 1967, стр. 133).

ного (при сочетании функций разных корней). Однако противоречия, которые здесь иногда возникают, имеют частнос, а не общедраматургическое значение.

Перейдем к последовательному рассмотрению всех видов постоянного совмещения функций.

1. ОСНОВНАЯ И ДОБАВОЧНАЯ ФУНКЦИИ

Совмещение функций на основе их параллельного действия

Выше было сказано, что в число общих композиционных функций репризы входит функция логического обобщения. Поэтому совмещение общих композиционных функций репризы и коды взаимно усиливает их возможности, создает логическое, смысловое, образное обобщение.

Интересный пример такого сочетания функций — вторая реприза в Ноктюрне *Des-dur* (ор. 27 № 2) Шопена. Как гармонический «сигнал» в верхнем голосе звучит септима (звук *ses*) — явный признак коды; мелодия растворяется в пассажах. Эллиптический оборот переводит наметившуюся доминанту *Ges-dur* в доминанту *es-moll*, в котором возникает реминисценция второй темы.

Спокойное и последовательное распевание мелодии, таким образом, нарушено. Экспозиционное изложение темы «подвергнуто сомнению». Все это, а также элементы синтеза свойственны и коде, и середине. В итоге во второй репризе Ноктюрна сочетаются черты двух указанных функций. Известная внутренняя противоречивость этого раздела выражена очень сдержанно и не приводит к конфликту. Наблюдается лишь небольшое обострение, после которого собственно кода с подчеркнутой ясностью и полнотой осуществляет функцию завершения.

Чистое совмещение репризы и коды, не усложненное чертами срединности, встречается во второй репризе Прелюдии *As-dur* Шопена, написанной также в двойной трехчастной форме. Здесь «сигналом» коды становится органичный пункт на глубоком тоническом басу («удары вечернего колокола»). Основная функция этого раздела — реприза, добавочная — кода.

Роль дополнения к периоду частично совпадает с ролью коды. Поэтому появление в дополнении нового тематического материала создает также параллелизм дей-

ствия композиционных и формообразующих функций. В Поэме *Fis-dur* (ор. 32 № 1) Скрябина по окончании модулирующего периода имеется протяженное дополнение на органном пункте доминанты, основой которого является комплекс фигур общих форм движения, выполняющий функцию темы. В результате звучит «тема на дополнении» в жанре прелюдии. Ее черты: непрерывное фигурационное «парящее» мелодическое движение; постепенное ладотональное развитие, как бы снимающее с трезвучия *Cis-dur* возникшие с самого начала колористические наслоения в виде аккордовых и неаккордовых звуков; «оседающее» заключительной тоники, словно выплывающей из зыбкой неустойчивости:



Дальнейшее повторение начального периода (кончающегося в главной тональности — *Fis-dur*) и дополнения на тоническом органном пункте завершает Поэму. По своему генезису данная форма представляет собой сложный период: простой период с модулирующей в тональность доминанты и дополнение в этой же тональности повторены в однотональном варианте. Каденции в доминантовой тональности первого проведения соответствует каденция в главной тональности второго проведения. Но поскольку оба тональных варианта дополнения, кроме своей основной функции, выполняют добавочную функцию изложения темы, форма сложного периода как основная совмещается с формой сонаты без разработки как добавочной ¹³.

Совмещение функций на основе их противоположного действия

Противоположность совмещающихся функций наблюдается в тех указанных выше случаях, когда в завершающих построениях возникают довольно значительные

серединно-разработочные разделы. В коде, как и в экспонировании темы, при общем преобладании их основной функции заключены элементы развития. Последние и создают очаги действия центрбежных сил, ведущих к появлению протяженных разработочных участков. Это особенно типично для сонатных код. Два возможных случая образования вторых разработок были рассмотрены выше (в четвертой главе).

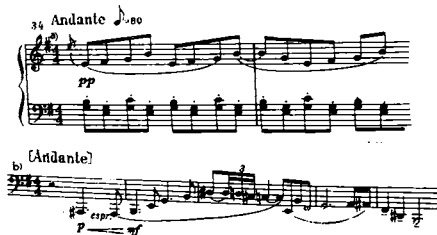
Иной тип совмещения функций на основе их противоположного действия мы находим в сочетании экспозиционной и заключительной функций при появлении в коде новой темы. Цель коды в любой форме — подвести итог, закончить последним завершающим обобщением. Новая тема, естественно, противоречит этой цели.

Среди различных случаев такого рода можно выделить два типа, противоположные по смыслу.

Первый тип — новая тема в коде существенно контрастна и создает мощный импульс центрбежных сил, придающий музыкальному произведению незавершенность.

Неустойчивость, возникающая при появлении «темы рока» в увертюре к опере «Кармен» Бизе, легко оправдывается переходом последней в действие. Здесь контраст настолько силен, что разделяет увертюру на две самостоятельные части. Их масштабная диспропорция также требует дальнейшего продолжения.

В коде пьесы «Ромео у Джульетты перед разлукой» Прокофьева (переложение для фортепиано ряда сцен из балета «Ромео и Джульетта») звучат новые для этого сочинения темы:



Выразительная роль такой коды — создать в воображении слушателя образ трагической развязки*, совместить в одной пьесе существенные моменты двух сцен драмы. В итоге в фортепианной пьесе возникает трехчастная контрастно-составная форма. Первая часть — *Lento (B-dur)* — и вторая часть — *Andante (B-dur)* и *Adagio (C-dur)* — соответствуют двум расположенным друг за другом сценам балета: № 38 — «Ромео и Джульетта» — и № 39 — «Прощание перед разлукой». Третья часть — кода (*b-moll—e-moll*) — представляет собой отрывок из сцены № 44 — «У Лоренцо» — эпизод, когда Лоренцо дает Джульетте яд. Если две первые части служат естественным продолжением друг друга, то третья контрастирует и образует ту внутреннюю неуравновешенность, которая отвечает глубоко трагическому смыслу этой гениальной пьесы Прокофьева.

В обоих разобранных примерах введение новой, контрастной темы в коду создает условия для отделения последней в самостоятельную часть формы**.

Второй тип — новая тема синтетична, что соответствует обобщающему смыслу коды. Эти случаи часто встречаются в кодах сонатной формы Бетховена. Пример: новая тема в коде первой части Пятой симфонии Л. Бетховена. В ее интонациях переплавлены и слиты восходящая интонация второго предложения главной партии и мотивы побочной:

35 [Allegro con brio]



* Верность этого соображения доказывает и пьеса «Джульетта-демонка», в коде которой использован материал более поздней сцены — отказа Джульетты выйти замуж за Париса, то есть также воспроизводится образ будущего.

** В увертюре «Эгмонт» Бетховена кода на новом материале воспринимается как сжатый финал симфонии. Так возникает контрастно-составная форма.

В связующих партиях сонатных форм (как было отмечено в четвертой главе) встречаются три вида тем: тема дополнения, промежуточная и предыктовая. Последняя нередко используется и в других формах.

В первом «Забытом вальсе» Листа перед наступлением репризы на органном пункте доминанты неожиданно вспыхивает новая контрастирующая страстная тема:

[*Allegro*]



Ее роль столь значительна, что она получает отражение в коде, где звучит затаенно, на органном пункте тоникки. Несмотря на отсутствие транспонировки, различия гармонического освещения и динамических уровней образуют между этими двумя точками формы сонатные соотношения, благодаря чему увеличивается плотность простой трехчастной формы. Увеличение плотности формы — неизбежное последствие появления предыктовых тем. Они вводятся в том разделе формы, который по своей природе предназначен для момента тематической разрядки, «тематической паузы»*, для создания чувства ожидания. Вступление новой темы образует еще один момент тематического сгущения, не связанный с нормами данной композиционной формы. Основная функция раздела — предыкт, добавочная функция — изложение новой темы.

Особенно сильное функциональное противоречие возникает при совмещении предыкта с репризой.

В простых формах это обычно создает кульминацию. Например: в Этюде *fis-moll* (ор. 8 № 2) Скрябина за четыре такта до репризы начинается протяженный кадансовый оборот: четыре такта S (VI ступень в басу), далее четыре такта K₆, — D₇ (V ступень в басу) и шесть тактов T (I ступень в басу). При этом четыре такта S — конец

* Термин В. Холоповой.

середины, четыре такта К₆ и D₇ — реприза, а шесть тактов Т — кода.

В силу этого реприза (одно предложение) возникает на чисто предыктовой, образующей большое напряжение гармонии. Тоника, предназначенная для репризы, звучит уже в коде.

Совмещение предыкта с репризой в сонатной форме встречается в первой части Шестого квартета Шостаковича — произведения в целом спокойного, по-детски жизнерадостного характера. В разработке наступает этап энергичного развития, она насыщена пафосом борьбы, жизнедеятельности. Главная партия репризы (основная функция данного момента) — это еще предыкт (такт 5 после цифры 21 в партитуре) — добавочная функция, что значительно ее динамизирует, усложняет фактуру. Но когда последняя проясняется, то оказывается, что время главной партии уже истекло. На смену ее теме, так и не прозвучавшей ясно, приходит побочная партия, несколько омраченная благодаря изложению в миноре (в экспозиции эта тема появляется в *D-dur*, в репризе — в *es-moll*). Светлый жизненный тонус первой части Шестого квартета в итоге все же одерживает победу. Для этого потребовалось второе проведение главной партии, в котором восстанавливается ее начальный характер бодрости, душевной молодости, утренней свежести.

В результате форма усложняется, в ней возникают черты рондо (второе проведение главной партии в репризе). Совмещение репризы с предыктом всегда активизирует центробежные силы, содействующие той или иной форме динамизации.

В музыке романтиков встречается «модулирующее дополнение». Суть этого противоречивого в своей основе построения (ведь дополнение не должно модулировать!) состоит в сочетании противоположных общих формообразующих функций — заключительной и связующей (в тональном отношении). Модулирующие дополнения как бы раздвигают рамки композиционной формы и в сжатом виде воспроизводят в одновременности два процесса: досказывания и перехода к дальнейшему развитию.

Прекрасным примером служат такты 16—19 Прелюдии *d-moll* Шопена. Ее начальный период включает в себе энергию большой мощности — это изложение темы, подобной сонатной главной партии. Имеем в ней

сдвиг в тональность параллели — *F-dur* (в пределах которой заканчивается период) — требует продолжения и начавшегося тонального развития, и незавершенного тематического высказывания. Это и происходит в модулирующем дополнении, выполняющем обе указанные функции (оно ведет в доминантовую тональность — *a-moll*).

II. ФОРМА ВТОРОГО ПЛАНА

Понятие «формы второго плана» было введено Вл. Протопоповым в статье «Вторжение вариационности в сонатную форму»*.

Кроме того, ему же принадлежат термины «рассредоточенный вариационный цикл**» и «большая полифоническая форма»***.

Однако если вдуматься в смысл сформулированных Вл. Протопоповым понятий, то можно обнаружить существенное различие в трактовке термина «форма второго плана».

«Форма второго плана, — пишет Вл. Протопопов, — это «рассредоточенная» форма. Ее части переброшены как арки через контрастные эпизоды и располагаются «чересполосно», а не подряд — одна за другой. В то же время последование их вполне закономерно»****.

Рассредоточенная форма (например, рассредоточенный вариационный цикл) создается в результате сочетания как общих — местных, так и основных — добавочных функций и связана с проникновением рефренности в композицию музыкального произведения. При этом одна или несколько тем начинают, помимо своей основной функции в форме, выполнять добавочную роль рефрена, который каждый раз появляется в обновленном (варьированном) облике. Здесь сочетание — основная и добавочная функции — образуется на том уровне, на котором действуют общая и местная функции, так как в данном случае возникает соотношение, типичное для этой пары:

* Вл. Протопопов. Вторжение вариационности в сонатную форму. «Советская музыка», 1959, № 11.

** Сообщения Института истории искусств АН СССР. М., изд-во АН СССР, 1956, стр. 9.

*** Вл. Протопопов. История полифонии, т. I. М., Музгиз, 1962.

**** Вл. Протопопов. Вторжение вариационности в сонатную форму. «Советская музыка», 1959, № 11, стр. 72.

создается драматургический комплекс, охватывающий иногда целую симфонию (например: Д. Шостакович. Одиннадцатая симфония).

Понятие «формы второго плана», сформулированное Вл. Протопоповым, и выражает результат действия этих двух пар функциональных соотношений, но в особых условиях. Функции формы первого плана — основные; второго плана — добавочные, их действие расчленено, сосредоточено на определенных точках формы первого плана. Но здесь мы приходим к принципу рефренности — его роль выполняют добавочные функции формы второго плана.

В итоге можно дифференцировать понятие «формы второго плана» и различать «целостную форму второго плана» и «рассредоточенную форму второго плана». Первая разновидность была отмечена в первой главе. Анализ фпала Шестой симфонии Чайковского (см. далее, шестую главу) подтверждает действие этого принципа на конкретном примере. Понятие «рассредоточенной формы второго плана» введено Вл. Протопоповым в связи с «рассредоточенным вариационным циклом» и «большой полифонической формой». Поскольку эти понятия достаточно убедительно раскрыты как в его статьях, так и в книге «История полифонии», мы отсылаем читателя к указанным работам.

В настоящей же книге необходимо показать, с одной стороны, что рассредоточенной может быть не только вариационная форма и, с другой стороны, что любая рассредоточенная форма связана с рефренностью. Начнем с последнего.

Если вариационность вторгается в сонатную форму в качестве некой пунктирной линии, через нее постоянно проходит, чередуясь с другими компонентами формы, то каждое вторжение вариаций выполняет роль проведения рефрена. Ряд таких проведенных в совокупности создает рассредоточенную вариационную форму и наряду с этим — форму рондо третьего плана.

Нетрудно убедиться, что подобное соотношение появляется во всех случаях при образовании рассредоточенной формы, которая, как сказано выше, может быть и не вариационной.

Анализируя композицию Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича *, автор этих строк разбирает и рассре-

доточенную форму рондо. Она возникает из чередования проведенний рефрена (тематического комплекса «Дворцовая площадь»), передающего застылость и гнет самодержавия, образ скованных сил народа, и действительных эпизодов — трех сцен: «Шествия» (начало второй части), «Расстрела» (фугато второй части) и «Восстания» (начало финала). Третья часть выходит за пределы этого рассредоточенного рондо.

Как легко было убедиться, рассредоточенная форма образуется из взаимодействия двух пар функций: основная — добавочная и общая — местная. Поэтому из указанных разновидностей форм второго плана «рассредоточенная» рангом выше «целостной».

III. ОБЩИЕ И МЕСТНЫЕ ФУНКЦИИ

Общие и местные функции в нециклических формах

Ф. Шопен. Второе скерцо *b-moll* **

Жанр скерцо, созданный Бетховеном, связан со сложной трехчастной формой, в которой стремительности крайних частей отвскают или напевность, или ограниченная по размаху моторность, воплощенные в трио.

Существова как часть цикла, скерцо не требовало особенно развернутого сквозного развития. Самое большее, что возникало в пределах его формы, — увеличение масштабов развивающихся частей, внесение разработочных элементов в репризу первого раздела (написанного обычно в простой трехчастной форме).

Выделение Шопеном скерцо в самостоятельное произведение повысило значительность и драматургическую весомость композиционной формы. Это привело во Втором и Третьем скерцо к сквозному развитию, которое пронизывает сонатностью изначальную сложную трехчастную форму.

* В. Бобровский. Программный симфонизм Д. Шостаковича. Сб. «Музыка и современность», вып. III. М., «Музыка», 1965, стр. 32–67.

** В анализе Второго и Третьего скерцо (см. ниже) использованы материалы из статьи «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» Л. Мазеля (цит. издание, стр. 182). Однако в данном случае трактовка формы Второго скерцо не полностью совпадает с трактовкой Л. Мазеля.

Во Втором скерцо важное изменение, обогащение формы происходит на основе сочетания общих и местных функций. Первые из них соответствуют жанру скерцо и складываются по нормам сложной трехчастной формы (первая часть — трио, связующий ход — реприза). Однако симфонизация жанра скерцо вела творческую фантазию Шопена по пути сонатного развития. Поэтому местные функции определяют структуру данных четырех отделов на основе закономерностей сонатной формы. При этом первая часть скерцо и трио строятся как две сонатные экспозиции, а связующий ход и реприза — как разработка и реприза второй сонатной формы.

Первая часть скерцо — сонатная экспозиция*. Она повторена по нормам сонатности. Далее наступает типичное по контрасту трио. Оно в свою очередь создано как новая, контрастная сонатная экспозиция, черты которой проявляются постепенно. Первая тема (*A-dur*) совсем не напоминает главную партию, но имеющийся в ней внутритематический контраст уже не свойствен трио. Вторая тема (*cis-moll*) вполне подходит для побочной партии. Ясна ее интонационная связь с главной партией, столь характерная для сонатности**. Третья же тема (*E-dur*) — подлинно заключительная партия. Вторая экспозиция как бы для большей убедительности (в том, что она именно сонатная экспозиция) повторяется (трио же как таковое целиком не повторяется). Начинается разработка — она построена в основном на темах второй экспозиции и преимущественно на ее побочной партии. Быстрое развитие подводит к доминантовому предыкту в *b-moll* и затем к динамической репризе побочной партии из трио. Тональность эта «однотерцовая»*** по от-

* Первая тема внутренне-контрастная — главная партия (*b-moll*). Вторая тема (такт 48) — нисходящая фигура от *f* четвертой октавы — связующая партия. Певучая третья тема — побочная партия (*Des-dur*). Завершающий оборот — заключительная партия (*Des-dur*).

** См.: Л. Мазель. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. Цит. издание, стр. 217.

*** Термин Л. Мазеля, означающий особую форму взаимоотношений тональностей на основе общности терцового звука тонического трезвучия. В статье «О расширении понятия одноименной тональности» Л. Мазеля («Советская музыка», 1957, № 2) эта пара тональностей была названа «одновысотными». В его же статье «К дискуссии о современной гармонии» («Советская музыка», 1962, № 5) им было дано другое наименование — «однотерцовые».

ношению к главной тональности трио и в то же время основной по отношению к тональности всего произведения.

Смысл происходившего процесса — в образном сближении двух тем: главной партии первой экспозиции и побочной партии второй экспозиции. Последняя в данном аспекте утрачивает свой начальный характер (облик шопеновского лирического вальса) и приобретает черты, присущие первой теме скерцо, — пламенность, несколько мрачную страстность, драматизм. Кроме того, в быстром темпе, уплотненной фактуре обнаруживается скрытая интонационная общность (триольные фигуры). Этот момент формы основан на постепенном утверждении доминантовой функции, уходе в низкий регистр, длительном и планомерном *diminuendo*. Поэтому реприза побочной партии второй сонатной формы начинает постепенно выполнять функцию предыкта к общей репризе в рамках сложной трехчастной формы. Такой вид совмещения общих и местных функций очень нагляден, поскольку наступление кульминации в *b-moll* — безусловно реприза, подготовленная собственным предыктом. Но по ходу музыкального развития она сама становится предыктом более высокого ранга — в плане общих функций формы.

Итак, трио в целом, разработка и реприза побочной партии трио образуют, собственно говоря, полную сонатную форму без главной партии в репризе (что типично для Шопена — вспомним его сонаты — Вторую и Третью). Данная форма, конечно, неполноценна и незамкнута. По нормам же сложной трехчастности — это трио и разработочная связка к репризе.

То, что последняя не претерпевает сонатных тональных изменений, служит явным доказательством генезиса формы — сложной трехчастной с трио. Но, оставаясь таковой, эта форма одновременно тяготеет к сонатности, благодаря чему и возникает структурная бифункциональность.

Возможно, однако, и другое понимание бифункциональной природы Второго скерцо Шопена. В соответствии с ним первая часть — своего рода главная партия, трио — побочная партия. Далее следует разработка, а с кульминации *b-moll* начинается зеркальная реприза, в которой одна из тем побочной партии (вторая) зву-

чит в главной тональности и близка по характеру главной партии (эта интерпретация формы скерцо была высказана в устной беседе доцентом Минской консерватории Н. Юденич). С учетом и такой трактовки создается тройная структурная полифункциональность с сонатными главной и побочной партиями двух планов — крупного и мелкого.

При этом возникает богатая оттенками и очень выразительная полифункциональность. В чем ее основа?

Соотношение двух первых частей формы скерцо вполне можно рассматривать как соотношение главной и побочной партий, поскольку тип контраста между ними характерен для сонатной формы. Следовательно, образуется дважды структурная бифункциональность. Общие функции формы изначальны, то есть, как было сказано, эти композиционные функции расположены внутри сложной трехчастной формы. Но благодаря симфонизации жанра появляются дополнительные местные функции формы, связанные с политематизмом (не свойственным сложной трехчастности) и введением разрабаточности. Идея развития такова: воплощен контраст между пылкой страстностью и нежной лиричностью. Развитие подчиняет второе начало первому. Это уже сонатный тип развития.

Местные функции формы отвечают тем тенденциям процесса формообразования, которые действуют как бы наперерез основной. В этом и заключается их динамическая сущность. Местные функции формы как бы взламывают природу общих функций формы. Но последние, сопротивляясь, «держат в руках» общий каркас формы, определяя ее целостную устойчивость. Однако, помимо отмеченной выше, создается вторая предпосылка для действия местных функций: многотемность и контрастные противопоставления внутри первой части и трио. Это дает возможность трактовать указанные разделы как сонатные экспозиции.

Результатом является борьба двух местных функций формы. Их противоречие — след внутреннего противоречия между двумя местными функциями формы — выражается хотя бы в таком внешнем приеме, как повторение и первой части, и трио.

В итоге образуется тройная полифункциональность — борьба общей функции формы, определяющей нормы

сложной трехчастности, и двух местных, по-разному сонагнанных. В первую очередь то, что относится ко второй трактовке: первая часть — главная партия, трио — побочная. Но тут появляется еще одно, более важное противоречие*. Такое сопоставление по типу корейного контраста без плавного перехода совершенно не в «ключе» сонатности. Поэтому, а также соответственно трем темам, внутри каждого раздела выступает другая местная функция формы. Она была изложена в начале анализа — главная и побочная партии во второй трактовке сами выполняют местные функции двух сонатных экспозиций.

Общие и местные функции в сонатно-симфоническом цикле

В наше время соотношение и борьба общих и местных функций играет особенно большую роль в контрастно-составной форме и сонатно-симфоническом цикле. Лучшие примеры: финалы Пятой и Седьмой симфоний Шостаковича.

Д. Шостакович. Пятая симфония, финал

Первая часть симфонии — ее смысловой центр. Пройдя «горнило» разработки, темы экспозиции в репризе переосмысливаются. Побочная партия звучит пасторально-просветленно и как будто бы должна вести к такому же заключению. Однако возникающий перелом приводит к тихой, траурно-задумчивой коде. Тематизм последней тесно связан с главной партией, преломленной здесь в философско-обобщенном аспекте. Решения поставленных проблем в коде нет.

Вторая часть — юмористически-бытовое скерцо, «отход» от основной драматургической линии.

Третья часть (*Largo*) словно подхватывает скорбное настроение коды первой части. Ее тихое окончание как бы завершает пройденный путь развития и закрепляет в новом ракурсе идею коды первой части.

* Весь этот комплекс внутренних противоречий — свидетель драматизма и экспрессии разбираемого произведения.

Начало финала вторгается в зачарованный мир Lago как жестокий удар, внезапный переход от созерцания к действию (этот перелом заставляет вспомнить начало разработки первой части Шестой симфонии Чайковского). В целом финал — новая стадия действия. В этом отношении его роль в цикле аналогична роли разработки в первой части — этапу действительности, противопоставляемой созерцательной углубленности остальных разделов. Это определяет и общую функцию финала в цикле: вторая разработка, цель которой — от завораживающего «магнита» идей первой и третьей частей прийти к новому качественному итогу.

Но наряду с этим в форме финала имеются свои местные композиционные функции, соответствующие разделам его модифицированной сонатной формы. Влияние общей функции на местные выражается в возрастании роли разработочности, которая начинает сосуществовать с экспозиционностью и ведет к возникновению нового вида изложения темы.

Открывается финал провозглашением двух тем главной партии. Первая из них — грозный марш. Жанр и его трактовка роднят эту тему с маршевым эпизодом из разработки первой части (цифра 27 в партитуре). Интонационно-тембровая связь — тонико-доминантовые удары литавр — помогает образному сближению тем.

Развитие главной партии финала — ее разработочное развертывание¹⁴ — связано с использованием мелодических оборотов из первой части. Это объясняется общей разработочной функцией финала, проявляющейся и в постоянном ускорении темпа (качество, свойственное именно сонатной разработке первой части).

В ходе разработочного развертывания главной партии появляются как репризные проведения ее начальной темы, так и новые «темы-эмбрионы» (например, такт 2 цифры 102 и такт 3 перед цифрой 103 в партитуре). Так же вводится тема побочной партии (цифра 108 в партитуре). Однако она представляет собой принципиально новую, полностью завершенную тему, контрастирующую с главной. Ее образное значение — воплощение светлого героического порыва.

По приему ввода «с налета», «на ходу» типичен не для побочной партии сонатной формы, а скорее для

эпизода в разработке (что опять-таки соответствует общей функции финала).

Если экспозиция финала разработочна, то собственно разработка экспозиционна; в ней возникают эпизоды, отражающие основной лирико-созерцательный тип образности, господствовавший в первой и третьей частях (цифры 113 и 115 в партитуре). Однако эта «тихая зона» таит в себе все растущее напряжение, получающее выход в репризе, — главная партия, звучащая в увеличении, становится шире. Так подготавливается решительный «штурм» коды.

Когда заменяет собой репризу побочной партии. Выразившая порыв, устремление, тема побочной партии мало пригодна для завершения всей симфонии. Тема же коды — преобразованная главная партия — достаточно «крепка», «весома», эпична. Ее роль в форме двойственна. С одной стороны, она выполняет функцию новой темы побочной партии в репризе — ее тональность и прием «ввода» через преддыкт отвечают структурной роли этой темы в сонатной репризе. Но, с другой стороны, — это именно кода, итог финала как разработки.

Преддыкт перед кодой воплощает огромное, нечеловеческое напряжение воли; в заключении симфонии музыка выражает не созревавшее долго решение, а мгновенный «рывок» к свету, героике. Даже вторая разработка не приводит к осененному мудрым спокойствием, выношенному и твердому окончательному решению. Кода наступает как-то внезапно и сама по себе коротка. Торжество *D-dur*'ных фанфар омрачается субдоминантовыми минорными отклонениями.

Геронзм окончательного решения в финале Пятой симфонии Шостаковича не свободен от драматизма. В этом также одно из проявлений бифункциональности финала. В нем нет обычной побочной партии, она заменяется в экспозиции эпизодической темой, а в репризе — кодой. Обе эти темы играют по отношению к главной партии сходную роль — «отвечают» смыслу развития, заложенного в главной партии. В первый раз в начальной теме господствует драматическая устремленность, которой способствует лирическая восторженность эпизода (побочной партии). Во второй раз в главной партии преобладает волсовая напряженность — ей «отвечает» героическая направленность коды.

Рассмотренная модификация сонатной формы возникла в условиях полифункциональности финала и ею определяется. Внедрение разработочности (общая функция) расширяет сонатность, а необходимость сохранить цельность финала как самостоятельной части (местная функция) ведет к использованию сонатной формы и к стремлению «защитить ее права». Из борьбы этих противоположных тенденций и рождается проанализированная форма финала Пятой симфонии.

Д. Шостакович. Седьмая симфония, финал

Четырехчастный цикл Седьмой симфонии представляет собой монументальную композицию «арочного» типа, в которой основная идея — борьба, устремление к победе — раскрывается в его крайних частях; средние части выполняют роль двух интермедий, выражая ту же идею более опосредствованно, косвенно. Главная драматургическая линия направлена от первой части непосредственно к финалу. Суть их связи состоит в следующем.

Темы экспозиции первой части, возникающие как различные аспекты единой сущности, одного «крупномасштабного» эпического образа, воссоздаются в репризе в новом, трагическом освещении. Функция репризы совмещается здесь с функцией разработки, о чем свидетельствуют как другой ладовый облик тем, их tonальный контраст, так и характер музыки в целом. В коде первой части вторично проводятся экспозиционные темы, но уже в ином, философски-просветленном плане, с предельным сближением образов, синтетическим их объединением (тема главной партии близка по фактуре заключительному построению побочной партии); мелодия «собственно побочной партии» не появляется. Идея победы предстает в ореоле тихой мечты, далекого, почти нереального видения. Кода финала в третий раз возвращается к образу, воплощающему основную идею экспозиции первой части, — тема главной партии дана теперь в героическом звучании.

Следовательно, цикл Седьмой симфонии включает в себе три репризных проведения центрального эпического образа экспозиции, ее главной партии, — трагическое, философски-просветленное и героическое. Последовательное сжатие второй и третьей реприз исключает

сначала основную тему побочной партии, а затем и всю ее. Остается одно, монументальное и возвышающееся над всей композицией, проведение начальной темы, воплощающей самую главную мысль, главный образ симфонии — образ Родины.

При такой композиции финал в целом, до коды, выполняет в цикле функцию второй разработки. Но наряду с этим форма финала складывается на основе местных функций. Связь между общей и местной функциями выражается в двух аспектах: общая функция финала, как второй разработки в цикле, проявляется в чрезвычайно большом «удельном весе» разработочности в деятельности местных функций. Первая разработка в цикле (в первой части) состоит из вариационного эпизода, собственно разработки и репризы разработочного типа. Вторая разработка (финал в целом) состоит из: «а» — вступления (цифра 147 в партитуре); «б» — экспозиционно-разработочного раздела (цифры 152—179); «в» — вариационного эпизода (цифры 179—192); «г» — репризно-разработочного раздела (цифры 192—207); «д» — коды (цифра 207).

В итоге в финале возникает форма, в которой синтезируются черты разных структур. С одной стороны, если рассматривать ее с точки зрения сонатности, первый раздел («б») — главная партия разработочного типа; второй раздел («в») — побочная партия; третий раздел («г») — собственно разработка; четвертый («д») — кода с главной партией первой части. С другой стороны, первый раздел («б») — это главная тема и ее разработка; второй раздел («в») — вторая тема; третий раздел («г») — синтетическая реприза. При такой трактовке в композиции финала отражена логика трехчастной формы. В целом же образуется свободная индивидуализированная форма, основанная на принципе структурной полифункциональности. Прежде всего это выражается в сочетании общей и местной функции, о которых речь шла выше.

Далее — это сочетание экспозиционности и разработочности в первом разделе формы, репризности и разработочности в третьем разделе. В итоге в финале Седьмой симфонии принцип переменности функций музыкальной формы проявляется в одновременном сосуществовании общей и двух местных функций.

Как видно, влияние общей функции разработки скажется на возникновении типичного для Шостаковича метода разработочного развертывания. Эти связанные между собой явления ярко показаны в рамках контрастно-составной формы в Восьмом квартете Шостаковича, в котором крайние части (первая и пятая) при идентичности тематизма играют роль экспозиции и репризы. При этом вторая часть выполняет в цикле функцию разработки. Ее собственная форма в цикле складывается на основе местных сонатных функций. Как всегда в произведениях Шостаковича, борьба общей и местной функций приводит к модифицированной сонатной форме, в данном случае — без разработки, без перетранспонирования побочной партии в репризе. Отсутствие специальной разработки компенсируется разработочным развертыванием — следствием общих функций формы, пронизывающим всю вторую часть квартета.

Глава шестая

ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ

А. КОМПОЗИЦИОННОЕ ОТКЛОНЕНИЕ

Выше уже было отмечено, что изложение темы неизбежно связано с внутритематическим развитием. В условиях периода последнее проявляется особенно часто в рамках второго предложения, образуя его расширение. Иногда развитие достигает такой интенсивности, что начинает принимать облик, свойственный середине простой трехчастной или развивающему разделу простой двухчастной формы. Так создаются произведения, написанные в форме периода повторного строения, заключающие в потенции простую репризную или безрепризную форму. Термин «простая репризная форма» ввел Л. Мазель*. Это понятие обобщает процессы, происходящие в простых репризных двухчастной и

* Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 187.

трехчастной формах, и применимо в тех случаях, когда структурное отличие указанных форм становится неопределенным. Такое обобщенное понимание переносит акцент на функциональный процесс: тема — ее развитие, завершенное репризой. Подобно этому можно ввести понятие «простая безрепризная форма» — оно соответствует логическому процессу: тема — ее развитие, завершенное без участия репризы.

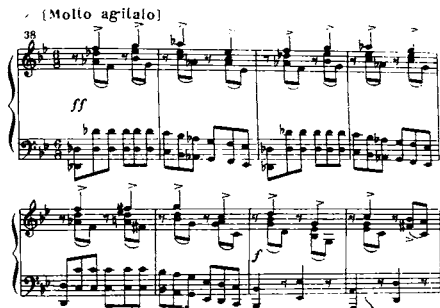
Такова, например, Прелюдия *h-moll* Шопена. Во втором предложении возникает развитие, типичное для многих середин. Особенно характерно в этом отношении повторение четырех тактов (такты 15—18) с разными каденциями. Возникает подобие «периода в периоде»*:



Здесь находится та грань, за пределами которой уже начинается отклонение. Переступаем же мы эту грань в Прелюдии *g-moll* Шопена. Второе предложение ее периода в последних двух тактах (такты 15—16) резко модулирует к субдоминанте *As-dur* — тональности нового расширенного периода повторного строения со структурой 8+10. Этот период в свою очередь модулирует в

* О «периоде внутри периода» пишет В. Цуккерман в статье «Динамический принцип в музыкальной форме» (см. упомянутый на стр. 4 сборник, стр. 31).

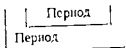
основную тональность, в которой и возникает семь тактов коды-репризы:



«Период в периоде» можно считать и серединой трехчастной, и второй частью двухчастной формы. Важно другое — наличие отклонения, появление периода неэкспозиционного типа и дальнейшее возвращение к заключительным оборотам начального периода. Так, внутри периода создается отклонение в другой период неэкспозиционного типа.

Интересные случаи однотонального композиционного отклонения встречаются в репризных разделах некоторых мазурок Шопена, написанных в сложной трехчастной форме. Во многих из них общая реприза (в пределах формы в целом) выполняет функцию продолжающегося действия. Поэтому в ней происходят музыкальные события, связанные с интенсивным тематическим развитием.

В Мазурке *fis-moll* (op. 59 № 3) Шопена это выражено в форме возникновения «периода в периоде». Его схема:



В первой части Мазурки (простая трехчастная форма) период, в котором излагается основная тема произведения, имеет разные окончания. При первом появлении он модулирует в параллельный мажор, в нем завершается и уступает место середине (такт 16). В репризе (в пределах первой части общей формы) этот период расширен на четыре такта, но он не заканчивается, а, останавливаясь на гармонии D₇, переходит в трио. Оборот, который мог бы завершить период в репризе, обрывается на звуке *gis*:



и вливается в мелодическую связку к первому звуку трио:



Общая реприза (перемена ключевых знаков — вновь три диеза) начинается на преддыктовой гармонии K₆₄. Тихое одноголосное, а затем каноническое изложение темы звучит печально и неуверенно. Однако восстановление начального порыва, присущего теме Мазурки, происходит с большим подъемом. Появляющееся устремленное движение приводит к более значительному, чем в первом случае, расширению. Заключительный же оборот в мелодии — *fis* — *eis* — *a* — *gis* (такт 19 после перемены ключевых знаков) — снова прерывается, но завершение его откладывается на восемнадцать тактов. Здесь и возникает «период в периоде». Легко убедиться, что его тематической основой служит тот же ход — *fis* — *eis* — *a* — *gis*:

[Vivace]

41 a tempo





Характер музыки отличается энергией и динамичностью, появляется пунктирный ритм (его происхождение — соответствующие ритмические фигуры в одной из тем трио; в патетическом звучании они наблюдаются в новой теме коды). Здесь достигается кульминация. Завершается этот период тем же оборотом — *fis — eis — a — gis*. Так образуется отклонение в другой (неэкспозиционный) период, выполняющее роль расширения внутри печального периода. Итог — также возникновение «периода в периоде».

В Мазурке *cis-moll* (ор. 50 № 3) Шопена восьмитактный первый период в самый последний момент вторгается в новый по тематизму восьмитакт, семь тактов которого выдержаны в целом на доминантовой гармонии. Они создают после долгой неустойчивости решительную и энергичную по характеру заключительную каденцию:





Этот восьмитакт примечателен тем, что не только контрастирует с первым, но и излагает тему, напоминающую ритурнель.

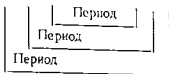
Для подобных инструментальных рефренов характерно непрерывное движение восьмыми, сочетающее спокойно текущую моторность с глубокой и мягкой лиричностью. Эти общие формы мелодического движения у Шопена настолько индивидуализированы, что образуют темы в духе его же этюдов. Встречаются они и в вальсах Шопена, например в Седьмом и Пятом.

В разбираемой Мазурке припевный восьмитакт тоже представляет собой «период в периоде», отсутствующий в некоторых следующих проведениях, так как его лирическая моторность появляется далее в теме *H-dur* средней части Мазурки. В ее общей репризе припевный восьмитакт восстанавливается, и в нем, в свою очередь, происходит расширение в виде еще одного «периода в периоде» (с новой темой):





В итоге период в репризе заключает в себе два других периода по схеме:



Расширение во втором предложении периода может перерасти не в самостоятельный период, а в интенсивно разработочную середину с возникновением в иных случаях тематически-контрастных образований или в продолжающую (развивающую) вторую часть двухчастной формы.

Близкое этому наблюдается в «Песне без слов» (ор. 19 № 2) Мендельсона, в которой структура периода — 8+21. Расширение здесь не только очень велико, оно, после чисто разработочных моментов (такты 13—16), подводит к новому продолжающему обороту (последние тринадцать тактов периода), типичному для второй части безрепризной двухчастной формы. Однако окончание в тональности доминанты и отсутствие цезур, кроме грани двух предложений, дает основания говорить о проявлении во втором предложении лишь отдельных черт, характерных для продолжающей части формы.

В Прелюдии *H-dur* (ор. 11 № 11) Скрябина (структура 8+16) расширение связано с появлением нового тематического материала (выделенного нюансом *pp*). Два двутакта (такты 17—20) объединяются далее суммирующим построением (такты 21—24). Последнее приводит к единству материала всего второго предложения, так как оно представляет собой расширенный вариант замыкающего двутакта первого предложения (сравните такты 7—8 и 21—24).

В Прелюдии же *E-dur* (ор. 11 № 9) Скрябина во втором предложении создается отклонение в середину и репризу простой репризной формы. Основой развития произведения становится такт 5, который и подвергается вычленению. Далее из него вычленяются первые три звука, образующие мелодический оборот, типичный для Скрябина: восходящее движение — секунда + более широкий интервал. В результате возникает интенсивное разработочное развитие, замыкаемое репризным шеститактом.

В рассмотренных прелюдиях Скрябина происходит лишь отклонение внутри периода в середину и репризу простой репризной формы. Форма периода благодаря этому насыщается внутритематическим развитием и в рамках начального этапа воспроизводятся очертания полного этапа изложения темы. Тяготение к увеличению объема периода и плотности музыкальной формы совершенно естественно именно в жанре прелюдии, для которого свойственны лаконизм и концентрированность тематического развития.

В приведенных выше прелюдиях Шопена (кроме *g-moll'*ной) и Скрябина отклонения не приводят к каким-нибудь внешне различным последствиям, как это было в случаях с «периодом в периоде».

Итог заключенных внутренних процессов — расширенный период. Поэтому значение предлагаемого метода анализа состоит в раскрытии существа совершающихся событий, моментов движения функций в музыкальной форме.

В Прелюдии *fis-moll* Шопена период уже подлинно перерастает в середину и динамизированную репризу трехчастной формы. Здесь грань между вторым предложением и серединой исчезает. Отличие между формами Прелюдии *E-dur* Скрябина, с одной стороны, и Прелюдии *fis-moll* Шопена, с другой стороны, — структурное и количественное. Функционально обе эти формы подобны друг другу. На примере данного сопоставления особенно отчетливо выступает связь между функцией и структурой.

Заложенные при этом возможности вторжения в период новой темы реализуются в произведениях иного жанра, в которых период — лишь этап начального становления темы.

Интереснейшие примеры в этом отношении имеются в творчестве Шостаковича.

В его сочинениях встречается редкий вид движения функций, связанный с композиционной модуляцией из периода в двухчастную форму, типа запев-припев. Эта особенность вытекает из склонности композитора к внезапным тематическим сдвигам. В данном случае речь идет о двух начальных темах — из второй части (скерцо) Пятой симфонии и третьей части Третьего квартета.

В скерцо Пятой симфонии первое предложение периода образовано путем полифонического сцепления ряда контрастных микротем и создает «тематический kaleidoscope», отображающий смену явлений, мелькающих на экране жизни. Их текучая непрерывность подчеркнута полифоничностью и выражена в той маскировке грани двух предложений, которая делает этот момент формы незаметным: в такте 29 (цифра 51) басовый голос повторяет первую микротему, таким образом отмечая начало второго предложения. Вот основные микротемы:

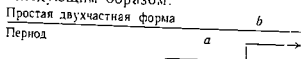


С цифры 53 партитуры вторгается новая тема, сотканная, однако, из интонаций предшествующих микротем:



Контраст этой темы, несмотря на интонационное родство, достаточно ясен: гомофонный склад, четкая танцевальность, а главное — полнота изложения, позволяющая назвать ее продолжающей темой типа припева. Поэтому возникающее построение (конец которого отмечен композитором запятой в цифре 54) написано в восходящей форме — от периода к простой двухчастной*.

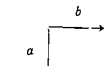
Дальнейшее тематическое развитие подтверждает эту трактовку. Образуется прогрессивно убывающая рондообразная композиция с переходящим рефреном. Проще всего показать ее с помощью схемы. Обозначим буквой «а» весь начальный комплекс микротем, буквой «b» — рассмотренную выше тему-припев (цифра 53). Схему формы первого раздела в этом случае можно выразить следующим образом:



своего рода «сдвоенная форма», или форма «сдвоенного периода». Далее, в такте I после цифры 54 (то есть по окончании «сдвоенной формы») у валторн звучит новая тема тоже припевного характера, обозначим ее буквой «с»:

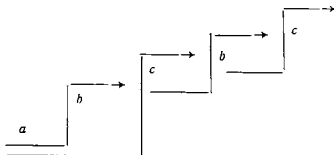


* О «восходящей форме» см. далее.



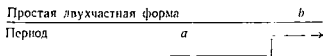
тема «с» воспринималась как припев, то теперь в комплексе — $c + b$ — тема «b» снова восстанавливает свои права припева. Однако борьба за функцию припева продолжается: тема «с» (такт 1 после цифры 56), завершая первую часть сложной трехчастной формы (в которой написано анализируемое скерцо; такт 1 перед цифрой 57), вторично утверждает себя в значении припева.

Так из этой борьбы двух тем за функцию завершающего припева и рождается интересная форма с переходящим припевом:



Д. Шостакович. Третий квартет, ч. III

Начальное тематическое построение в третьей части Третьего квартета Шостаковича в общих чертах также основано на модуляции из периода в простую двухчастную форму, и схема его аналогична:



Однако образно-тематические связи здесь иные. Во-первых, обе темы — «a» и «b» — мало контрастны. Они отличаются друг от друга жанровым происхождением:

48 [51] *Allegro non troppo*

ff *marcatissimo*

[52]

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains measures 51 and 52. Measure 51 is marked with a forte (ff) dynamic and the instruction 'marcatissimo'. The second system contains measures 53 and 54. Measure 52 is marked with a box containing the number '52'. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand plays a bass line of eighth and quarter notes. The piece is titled 'Allegro non troppo'.



Поэтому степень сливаемости тем в одно целое в данном случае много больше, чем в примере из скерцо Пятой симфонии. Такой тип модулирующей формы по сути перерастает в форму удвоенной плотности, где в рамках одночастного построения сжаты воедино две темы, два периода. Подобного рода уплотненная одночастность основана на «спрессованной двухчастной форме». Иначе говоря, «сдвоенный период» и «спрессованная двухчастная форма» — два равнозначных понятия, однако с разных «точек зрения» освещающих форму: восходящую от периода к простой двухчастной типа завет-припева или нисходящую от двухчастной к периоду. Первая точка зрения более правильна.

В той же третьей части Третьего квартета вслед за повторением проанализированного построения появляется второе (цифры 55 - 59).

Это одночастное построение, заключающее в себе сжатую трехчастную форму. С цифры 55 до цифры 56 — начальный полуэтап изложения темы, который мы обозначим «а». С цифры 56 до цифры 57 звучит новая тема «b», но она, не завершаясь, вскоре переходит на путь развития, типичный для продолжающей середины. При этом возникают характерные для стиля Шостаковича темы-эмбрионы. Один из них — вариант второй темы в духе польки из разобранного выше примера. Цифра 58 — реприза начальной темы в ином облике. (Ради краткости изложения опускаем анализ интереснейших приемов варьирования, в том числе и ладогармонических.)

В целом и образуется единое одночастное построение, заключающее в себе сжатую трехчастную форму.

В. А. Цуккерман ввел в своих лекциях по анализу музыкальных произведений термин «период с серединой», относил его к тем случаям промежуточной формы, когда первая часть и реприза отвечают друг другу как два предложения периода повторного строения, между которыми находится построение типа развивающей середины. Форму рассмотренного выше второго построения из третьей части Третьего квартета можно назвать «периодом с тематически-контрастирующей серединой». Однако при этом необходимо оговорить, что в самой середине также имеется продолжающее срединное построение.

В результате последования двух уплотненных одночастных построений возникает особого рода двухчастная форма с тематическим материалом, рассчитанным на сложную двухчастную форму со схемой $ab + c$, но оформленным структурно в простую двухчастность. В синтетической коде (цифра 72) снова воспроизводится структура:



где «а» — тема трюно, «b» — полька. И здесь мы вновь убеждаемся в том, что этот второй тематический компонент начальной уплотненной одночастности действительно вполне способен выполнять функцию припева:

он так же подхватывает движение темы трио, как и в начале Allegro.

Высокая степень уплотненности формы третьей части Третьего квартета образно выразительна. Воплощение значительного объема содержания повышает весомость этой части, определяет ее симфоничность в соответствии с драматургией квартета в целом.

П. Чайковский. Шестая симфония, финал

Одним из примеров отклонения в пределах простой трехчастной формы может служить финал Шестой симфонии Чайковского, в котором наблюдаются процессы, свойственные полной сонатной форме.

Давно известны и многократно разобраны в учебных курсах анализа и в исследовательских работах черты сонаты без разработки, присущие этому финалу (звучащая в параллельном мажоре тема середины отражена в коде в главной тональности). Однако, помимо этого, в рассматриваемом произведении имеется и достаточно явно выраженная зона разработки сонатного типа во втором предложении репризы. Она наступает с такта 6 (после буквы Н). Начавшееся разработочное дробление по одноктакту приводит (вследствие появления метроритмической перекрестности) к скрытым одноктактам по $\frac{2}{4}$.

В момент достижения вершины и начала кульминационной зоны вводится типичный для разработок Чайковского склад фактуры: противоположное движение двух линий — восходящей у медных духовых и нисходящей, трехоктавно изложенной мелодии у смычковой группы.

Органный пункт на субдоминанте сменяется (буква К) органным пунктом на доминанте. Благодаря наступлению в коде органного пункта на тонике возникает широко развернутый кадансовый оборот S—D—T. Он скрепляет единством гармонического развития зону разработки, предыкт и коду в одно нерасторжимое целое. Именно это обстоятельство и может служить лучшим доказательством того, что форма финала — простая трехчастная. Включение же в нее элементов сонатности как посредством композиционной бифункциональности, так и путем отклонения репризы в сонатную разработку чрезвычайно уплотняет форму финала, поскольку создается сочетание основных и добавочных функций.

Так, при основной роли специальных композиционных функций простой трехчастной формы в *Adagio* возникают добавочные функции сонатной формы. Их признаки: в главной партии — внутритематический контраст, интенсивное развитие, незамкнутость и модулирование к концу (вместо связующей партии); в побочной партии — ее лирический характер, перелом в конце.

Причина бифункциональности заключается в драматургии симфонии, в ее идейной концепции. Мысль о трагической обреченности человека выражена в первой части путем длительного симфонического развития. Его контуры четырехгранны:

A — первая тема и ее развитие (Г. п.).

B — вторая тема и ее развитие (П. п.).

*A*₁ — разработка первой темы, реприза и вновь разработка (зона разработки сдвинута «вправо»).

*B*₁ — вторая тема и кода.

В финале та же идея воспроизводится сжато. Контуры также четырехгранны:

A — первая тема с ее внутритематическим развитием.

B — вторая тема с ее внутритематическим развитием.

*A*₁ — реприза первой темы с отклонением в сонатную разработку (зона разработки сдвинута «вправо»).

B — кода, совмещающая свои функции с функцией побочной партии (второй темы) репризы.

Контраст разделов *A* и *B* в финале — отражение аналогичного контраста внутри первой части в условиях темпа *Adagio*. Тематическое развитие разделов *A* и *B* в *Allegro* переходит в последней части во внутритематическое: разработка, сдвинутая «вправо» в первой части, становится отклонением в сонатную разработку в финале (тоже сдвинутую «вправо», по сравнению с обычным ее местом); слияние побочной партии репризы с кодой, данное в *Allegro* по горизонтали, воплощено в финале в одновременности.

В нашем сопоставлении не получило отражения начало разработки первой части, но и его функции в сжатом виде представлены в финале. В побочной партии первой части симфонии не было перелома. Его функцию финала (во второй теме) возникает перелом, соответствующий началу разработки первой части.

В следующей схеме показан результат проведенного анализа:

1-я часть симфонии:	Г. п. и ее развитие	П. п.	Начало раз- раб. (пере- лом)	Реп- риза Г. п.	Продолж. разраб.	П. п. Кода
4-я часть симфонии:	1-я тема с ее внутритема- тич. разви- тием	2-я те- ма	Перелом	Реп- риза 1-я тема	Отклон. в разраб.	Кода + отра- жение 2-й темы

Как видно, процесс тематического развития и сопоставления, образующий форму первой части, и его ритм отражены в финале. Исключение представляет раздел от фугато в первой части до проведения главной партии в основной тональности (от буквы **Н** до такта 3 после буквы **Н**), что вполне естественно при столь сильном сжатии формы.

Л. Бетховен. «Героическая симфония»

«Героическая симфония» Бетховена — произведение новаторское, знаменующее вступление симфонизма в новую стадию своей эволюции. Высочайший для того времени уровень драматического напряжения разработки, достигнутый в первой части симфонии, усилил образную значительность и второй части — траурного марша — посредством перерастания репризы сложной трехчастной формы в сонатную разработку. Кончив начальный период (модулирующий в тональность субдоминанты), Бетховен переходит к интенсивной тематической разработке (фугато), раздвигающей рамки середины простой трехчастной формы. В результате последняя модифицируется настолько, что ее контуры вне контекста формы в целом становятся неопределенными. В этом существенное различие между использованием приема отклонения в «Героической симфонии» Бетховена и в финале Шестой симфонии Чайковского. Внедрение разработочности в финале Шестой симфонии расширяет рамки периода, вносит в его структуру много нового, образуя соотношение основной и добавочной функций, но не превращает соответствующую часть репризы в свободное построение, как это происходит в марше из «Героической симфонии» Бетховена.

Финал Первой симфонии Брамса венчает крупный цикл и поэтому должен быть масштабен по форме и значителен по содержанию. Стремление к эпичности ведет творческую фантазию Брамса по двум направлениям. Во-первых, он создает контраст между широко развитым (и в свою очередь контрастным) вступлением и основной частью финала, светло-гимнический характер которого благодаря этому становится особенно ярким и многозначительным. Во-вторых, композитор использует темы народно-песенного и песенно-танцевального склада, тяготеющие к вариационному методу развития и потому хорошо вписывающиеся в форму финала — сонату без разработки.

Но желание достичь в нем равновесия с первой частью, усилить интенсивность тематического развития заставляет Брамса искать метод для необходимого разворота формы. Им и становится прием отклонения в сонатную разработку.

Основанием для этого служит структура главной партии. Эта песенно-гимническая тема, отблеск темы радости Девятой симфонии Бетховена, изложена в экспозиции вариационно. При этом если в первой вариации претворяется принцип выдержанной мелодии, то вторая построена на свободном варьировании, связанном с разработочным началом, и перерастает в связующую партию, вслед за которой наступает группа тем побочной.

В репризе уже само изложение темы делается более неустойчивым, ее форма расширяется, появляется отклонение в *Es-dur*. В первой вариации используется свободное варьирование с дальнейшей цепью отклонений.

Во второй вариации, начавшейся в основной тональности — *C-dur*, композитор очень быстро обращается к разработочному развитию, на этот раз перерастающему уже не в связующую партию, а в большое разработочное построение. Иными словами, между главной и побочной партиями репризы возникает отклонение (перерастание) в сонатную разработку.

Перерастание в сонатную разработку может происходить в произведении, написанном и в полной сонатной форме.

Известно, что в рамках экспозиции существуют два раздела, композиционные функции которых совпадают с общей функцией разработки. Первый из них — это связующая партия (одна из пяти ее возможных функций — начальный этап разработки); второй — зона перелома побочной партии (в его пределах часто появляется разработочность, используется материал главной или связующей партий и т. д.). В обычных случаях зона перелома не выходит за грани структуры побочной партии, создавая лишь ее значительное расширение.

Но возможен столь интенсивный перелом, столь мощное вторжение разработочного начала в побочную партию, что в ней возникает отклонение в сонатную разработку. Согласно общей закономерности сквозного развития это типично для репризы. Примером может служить увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского.

П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

Это произведение построено на обобщении сюжетной композиции с элементами сюжетной последовательности¹⁵, которые подчинены задаче, стоящей перед Чайковским, — передать развитие основной идеи трагедии Шекспира: конфликта между любовью как светлым началом жизни и враждой как воплощением сил, мешающих счастью человека. Итог этого конфликта — гибель любящих и примирение враждующих — выражение идеи конечной победы жизни над смертью, добра над злом.

Чайковский сумел найти форму, раскрывающую эту идею с абсолютным совершенством. Он не усложняет общую ткань развития сонатной формы отдельными сюжетно-оправданными эпизодами, а органично включает в нее элементы последовательной сюжетности. Перед нами выступают не различные персонажи трагедии, а три обобщенных образа — любви, вражды и судьбы. Воплощение основных идейных сил трагедии содействует целостности формы, непрерывности эмоционального воздействия и симфонизму всего произведения в целом.

Итак, перед нами выступают три «действующих лица»: образы любви, вражды и судьбы. Главная линия контраста проходит между образом любви, с одной стороны, и образами вражды и судьбы — с другой.

Тема хорала, с которой начинается вступление, выражает идею предопределенности. В равном звучании этой темы заключается что-то спокойно-бесстрастное и в то же время воплощен очень сдержанный, но глубокий драматизм — у нее имеются возможности стать темой рока.

Главная партия отличается неустойчивостью всех элементов формы и вторгается в связующую партию.

Наступает доминантовый предыкт к *D-dur* — параллельной тональности, появление которой как будто не вызывает сомнений. Но в момент вступления побочной партии Чайковский неожиданной энгармонической модуляцией вводит *Des-dur*.

В чем выразительный смысл этой модуляции?

Благодаря такому тональному соотношению побочная партия произведения звучит как нечто независимое — молодые герои трагедии переживают первые счастливые минуты своего чувства в полном отрыве от окружающей действительности, в прекрасном мире красоты и любви.

Строение темы с большим совершенством передает идею развития чувства. Написана она в «восходящей» трехчастной форме (см. далее, седьмую главу): первая ее часть — короткий период, воплощающий образ любви и основанный на гениальной по силе выразительности мелодии.

Краткость этого периода связана со значительной концентрированностью образа. Вместе с тем данный этап развития побочной партии раскрывает лишь самую начальную стадию чувства, охватившего Ромео и Джульетту.

Вторая тема побочной партии — новый образ несколько картинно-изобразительного характера, передающий в самой обобщенной форме и красоту природы, окружающей Ромео и Джульетту, и переживаемое ими чувство, но с другим оттенком.

Реприза внутри побочной партии, возвращая к ее первой теме, не только динамически усилена, но и значительно расширена: она сама написана в простой трехчастной форме с напряженно-развивающей серединой, чем с почти наглядной осязательностью воплощены рост и развитие чувства.

Побочная партия оканчивается большим дополнением, в котором главную роль играют мягко спускающиеся аккорды арфы. Основное значение этого раздела в том, что он закрепляет полную самостоятельность темы побочной партии.

В экспозиции, как целом, противопоставлены два резко контрастных образа. Связанное с этим отсутствие заключительной партии в данном случае означает, что при такой силе антагонистического контраста вывод не может быть сделан тут же на месте, он переносится дальше — в кодую произведения. Фактически при подобной трактовке сонатной формы экспозиция перестает существовать как единая часть сонатной формы.

Разработка увертюры-фантазии, состоящая из трех разделов: *A*, *A*₁, *B**, — образует восходящую линию драматического подъема и сливается с сокращенной репризой главной партии в одно неразрывное целое, где последняя является выводом всего развития разработки.

Силы вражды теснее сплотились вокруг Ромео и Джульетты. Но и чувство любви стало ярче, интенсивнее, зрелее и вступило в новую фазу. Это отмечает Чайковский в письме к брату М. И. Чайковскому: «Из детей, беспечно упивающихся любовью, Ромео и Юлия сделались людьми любящими, страдающими, попавшими в трагическое и безвыходное положение»**.

К концу трагедии Ромео и Джульетта полностью вовлечены в вихрь событий, и поэтому их любовь не может быть воплощена так же, как в экспозиции. Побочная партия в репризе начинается со своей второй темы, непосредственно вытекающая из главной партии. Тональность этой темы в репризе — *D-dur*, что сближает ее с главной партией. Кроме того, транспонировка темы на полтона выше, по сравнению с экспозицией, играет большую роль, поскольку она передает рост чувства. Это связано также и с инструментовкой: если в экспозиции тема любви звучала у деревянных духовых, то теперь она поручена скрипкам — самому певучему и теплему по тембру инструменту оркестра.

Наконец, кульминационная зона побочной партии в репризе расширена и несколько изменена.

* *A* — такт 6 после буквы *K*; *A*₁ — буква *L*; *B* — буква *M*.

** М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. II. Москва — Лейпциг, 1896, стр. 176.

В этом варианте Чайковский превышает кульминацию побочной партии в экспозиции, дает ее на очень напряженном звуке вводного тона, подчеркнутого отклонением в *fis-moll*, а также изменяет направление последних звеньев секвенции, превращая его в прямолинейное, устремленное к кульминации.

После достижения VII ступени *D-dur* мелодическая линия устремляется вниз. На звуке *b* она обрывается, и в этот момент возникает решительный перелом в развитии побочной партии, связанный с прорывом интонаций главной партии. Так в мир любви врывается жестокий и неумолчный мир вражды*.

Этот прорыв преобразует мелодию побочной партии, в которой появляются скорбно-драматические интонации, музыкальное развитие принимает разработочный характер. Наступает момент борьбы двух основных тем, прекрасно выраженный в очертаниях мелодии:



В результате этой борьбы побеждает тема вражды (буква *S* в партитуре) и начинается новая фаза развития главной партии, иной вариант ее разработки.

Вместо отклонения в *C-dur* здесь дано отклонение в *c-moll*. Оно повторяется далее в секвенционном порядке в виде отклонения в *cis-moll* и приводит в такте 17 (после буквы *S*)** к решающему моменту борьбы — драматическому нарастанию, ведущему к трагической кульминации увертюры-фантазии (12 тактов перед

* А. Должанский, на наш взгляд, неправ, считая этот момент началом разработочного раздела коды (А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения, стр. 50).

** П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. XXIII, стр. 182.

буквой **U** в партитуре) на кадансовом квартсекстаккорде. Здесь в последний раз звучат интонации темы вражды — с полной сюжетной конкретностью отмечается гибель героев повествования.

Буря волнений стихает и наступает торжественная кода. Ее задача — подвести итог развитию трагедии и выразить идею посмертной победы любви.

Краткий анализ увертюры-фантазии объясняет появление столь важного отличия между проведениями побочной партии в экспозиции и в репризе. Имеющийся во втором случае перелом (основная функция) и образует отклонение в сонатную разработку (добавочная функция). Благодаря этому побочная партия в репризе остается незавершенной и возникает вторая, предкодовая разработка и вторая драматическая кульминация в форме.

А. Онеггер. Вторая симфония, ч. I

Отклонение в разработку сонатной формы в зоне перелома побочной партии в первой части Второй симфонии А. Онеггера создает особое строение всей сонатной формы, в которой появляются три разработочные зоны: первая — перелом в побочной партии экспозиции, 19 тактов (от *A tempo* после цифры 4 и до цифры 6); вторая — собственно разработка, 48 тактов (от такта 10 после цифры 6 до *Molto moderato*); третья — перелом в побочной партии репризы, 38 тактов (от цифры 12 — *Tempo primo* — до такта 1 после цифры 15 — *Sostenuto*).

Сонатная форма в первой части симфонии, кроме того, отличается и другой особенностью — большим значением хорально-речитативного вступления:





Оно звучит также в начале репризы и коды и поэтому играет роль рефрена.
Главная партия:



проводится полностью только один раз. Далее ее интонации «растворяются» в трех разработочных зонах. Пропуск главной партии в репризе компенсируется воспроизведением ее интонаций в конце коды.

Первая часть настолько насыщена разработочностью, что побочная партия экспозиции непосредственно вырастает из внутритематического развития главной партии без всякой подготовки, наподобие эпизода в разработке. Состоит побочная партия из двух переходящих друг в друга разделов — как двух слитых воедино эпизодов:



Un poco meno mosso



Главная партия, выполняя функцию тематического толчка, распространяет свое влияние на дальнейшее; энергии, заключенная в ней, обуславливает весь ход развития соплатной формы.

Основной контраст в последней — контраст между вступлением и главной партией. Он показан вначале как сопоставление двух тем и повторен в коде, благодаря чему возникает интересное и редкое обрамление.

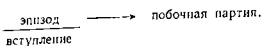
Вот схема первой части Второй симфонии Онеггера:

Вст. Г. п. п.	Перелом	З. п.	Разраб.	Вст. II. п.	Перелом	Вст. Г. п.
	(1-я раз- раб. зона)		(2-я раз- раб. зона)		(3-я раз- раб. зона)	
				Реприза		Коде

В схеме не отмечен важный момент — появление новой эпизодической темы при втором проведении вступления. Новая тема — соперник побочной партии, так как имеет примерно то же образное содержание:



Эта тема, оформленная в виде контрапункта к теме вступления, сливается с расположенной далее побочной партией рэпризы в одно образное целое:



Так возникает совмещение функций формы, способствующее непрерывной текучести музыкального развития. В результате для музыки первой части Второй симфонии Онеггера характерны постоянное устремление вперед, большая динамичность¹⁶.

П. Чайковский. Третья симфония, финал

Интереснейший пример отклонения в сонатную разработку показан в финале Третьей симфонии Чайковского, созданном в форме рондо-сонаты. Описание этой симфонии приводится в книгах, посвященных анализу симфонического творчества Чайковского*.

Существенная особенность композиции финала — отклонение в сонатную разработку после проведения главной партии в рэпризе. Она начинается с фугато главной партии (цифра 61 в партитуре, изд. 1963 года) и ведет через широко развитый предыкт к гимническому проведению побочной партии (*Meno mosso* в партитуре):



* Н. Николаева. Симфонии П. И. Чайковского, стр. 84—86; А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения, стр. 92—93; Р. Берберов. Третья симфония Чайковского, предисловие к партитуре. М., «Музыка», 1963, стр. 11.



Так основные функции (связка и предыкт к побочной партии репризы) совмещаются с добавочной функцией (сонатной разработкой) по принципу параллельного действия. Благодаря этому вступление побочной партии подчеркнуто, а сама она как бы поднята на высокий пьедестал.

Этот прием превращает побочную партию в центр тяжести формы — точку, к которой устремлено развитие. Вследствие такого выделения, жанрового переосмысления побочная партия в репризе начинает выполнять кодовые функции, поскольку апофеозное звучание как итог предыдущего развития присуще именно коде. Здесь отражена идея финала Первого концерта для фортепиано Чайковского, написанного за год до Третьей симфонии. В нем побочная партия рондо-сонаты проходит в коде в третий раз (предшествуемая большим предкодовым отклонением в сонатную разработку) и становится центром тяжести формы. Указанный прием является типовым образцом и для финалов Второго и Третьего фортепианных концертов Рахманинова.

*

На основании проведенных анализов можно сделать вывод: при сквозном динамическом развитии разработочный раздел имеет тенденцию к смещению в правую (по схеме), иначе говоря — в репризную, или завершающую, часть формы. Так возникает закономерность: перерастание в разработку в репризном кодовом разделе формы.

ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ

Б. КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Наиболее существенные результаты получаются при композиционных модуляциях и эллипсисе, в которых движение функций приводит к движению внутри самой композиционной формы. Если в масштабах периода и простой двухчастной формы отклонение и модуляция почти неотличимы друг от друга, то на уровне форм более высоких рангов оба эти процесса достаточно различны.

Разбор примеров композиционной модуляции будет производиться в порядке постепенного усложнения.

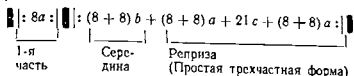
Л. Бетховен. Девятая симфония, скерцо, трио

Первая часть трио — повторенный период, увеличенный половинной каденцией:



Середина — вариантно повторенный период единого строения продолжающего типа. Реприза же написана в простой трехчастной форме, где крайние части — повторенный период, а середина уже не образует периода.

Масштабно-тематическая структура с учетом знаков повторения такова:



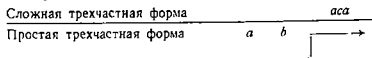
Если б не знаки повторения, то форму целого можно было бы считать двойной трехчастной: $abaca$, где « b » и « c » — две середины. Однако повторение начального периода и повторение середина + реприза вместе взятые ясно указывают на простую трехчастную форму. Построение же репризы, в свою очередь, в простой трехчастной динамической форме приводит к необходимости признать форму трио простой трехчастной по основе, но сложной по результату. Такого рода форму можно назвать простой трехчастной, восходящей, как бы устремленной к сложной, но благодаря сохранению структуры простой трехчастной, не ставшей ею. Иначе подобную форму можно назвать «усложненной трехчастной формой».

Причину такого строения трио надо искать в композиции скерцо. Его первая часть — сонатная форма, возникшая благодаря разрастанию вширь и вглубь простой трехчастной формы. Здесь создается соотношение общей функции (первая часть сложной трехчастной формы) и местной (сонатная форма).

Индивидуальный композиционный прием первого раздела влияет и на трио, усложняя его форму.

*

Модуляцию из простой в сложную трехчастность находим и в творчестве Чайковского. Лучший пример этого — тема побочной партии в экспозиции увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», схему которой можно изобразить так:



Смысл такой формы ясен: она раскрывает идею роста, поступательного развития, о чем было сказано несколько выше. Реприза простой трехчастной формы не только динамизирована по фактуре, но и выросла по

рангу — из периода превратилась в динамическую простую трехчастную форму. Отличие данного примера от предыдущего в отсутствии повторения частей, в тематической значительности середины.

В. А. Цуккерман, впервые обнаруживший этот тип формы, дал ему в курсе анализа название «прогрессирующая трехчастная форма», что прекрасно выражает ее сущность. Автор термина указывает также на типичность этой разновидности форм для творчества Чайковского, умевшего воплощать динамичность, присущую миру человеческих эмоций. В качестве других образцов применения «прогрессирующей трехчастной формы» В. А. Цуккерман приводит ариозо Ленского из первой картины оперы «Евгений Онегин», ариозо Иоланты из одноименной оперы.

Термин «прогрессирующая трехчастная форма» очень хорошо отображает суть «модулирующих форм». Если б они всегда направлялись от формы более низкого ранга к форме более высокого ранга того же наименования, это название можно было бы закрепить за всем рядом указанных форм.

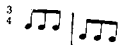
Интересный пример восходящей композиционной модуляции — небольшая пьеса школьного репертуара.

Л. Бетховен. «К Элизе»

В этом не столь уж значительном произведении (своего рода «листочке из альбома») заключены элементы глубокой выразительности.

Начальная тема пьесы чисто рондового склада. Это подтверждается округленностью мелодических контуров, безостановочностью движения, выраженной посредством комплементарной ритмики. «Равнодольная стопа»*,

* Термин В. А. Цуккермана. Стопа в размере $\frac{3}{8}$, в которой по обе стороны тактовой черты находится равное количество долей мотива, например три шестнадцатые (или три восьмые в размере $\frac{3}{4}$):



Сущность выразительных возможностей равнодольной стопы связана с противоречием двухдольной структуры — $3+3$ — и общей трехдольной структуры, создающим и свой эффект мерного колыхания (см.: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 167).

движение мелодии к тонической терции с раскрытием сексты от V ступени к III сближают эту тему с темой финала Семнадцатой сонаты Бетховена, выразительная сущность которой в пьесе «К Элизе» лишь намечена:

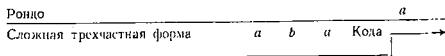


При ясном рондовом потенциале главной темы в начале возникает сложная трехчастная форма. Однако скрытая рондовость сказывается уже в строении первой части: она написана в простой трехчастной форме с повторением частей и содержит много местных предыктов, создающих столь характерное для рондо чувство ожидания.

Малоконтрастное трио по своему тематизму напоминает середину или эпизод рондо. Но тональность VI ступени (*F-dur*) подтверждает функции трио. Реприза ведет к коде, с типичными для этого раздела факторами — органичным пунктом на тонике, отклонением в субдоминантовую тональность и финальным завершающим пассажем:



Казалось бы, произведение кончено. Но неожиданно из завершающего оборота вновь возникает (в третий раз) начальная тема, превращающая форму пьесы в рондо по схеме:



Следовательно, потенциально заложенная в теме возможность быть рефреном рондо в конце концов осуществляется. Появление после коды основной темы обостряет ее выразительность. Так после прощания и ухода мы иногда возвращаемся, чтобы еще раз запечатлеть в памяти дорогой облик.

Перед нами модулирующая форма, схема ее движения может быть выражена следующим образом: восходящая от сложной трехчастной к рондо. Результат — рондо.

Интересно, что и в финале Семнадцатой сонаты Бетховена возможность темы главной партии стать рефреном рондо реализуется сходным путем: она звучит в конце коды, завершая и ее, и финал в целом. В результате возникает намек на двойную сонатную форму (первая часть коды — вторая разработка). Кроме того, форму финала можно считать модулирующей — от сонаты к рондо-сонатной по схеме:

Рондо-соната										Г. п.					
Соната	Г.	п.	П.	п.	З.	п.	Разраб.	Г.	п.	П.	п.	З.	п.	Разраб.	→
	Экспозиция						Реприза						Кода		

Ф. Шопен. Третье скерцо

Более существенные драматургические результаты получаются при модуляции в сонатную форму. Это наблюдается в Третьем скерцо Шопена*.

Начальная огненная, страстная тема воплощает идею жанра скерцо в новом драматическом аспекте, подготовленном, однако, второй частью Девятой симфонии Бетховена. Уже в строении темы обозначаются черты, типичные для главных партий сонатной формы, — внутритематический контраст двух элементов:

* В нижеследующем анализе учтен разбор Третьего скерцо в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» Л. Мазеля. Цит. издание, стр. 196—198.

[Presto con fuoco]

59 *risoluto*

ff *staccato*

tenuto

f *ff*

Оформленная в трехчастную форму, тема не завершается полной каденцией. Конец репризы перерастает во второй раздел скерцо, что хотя и возможно в сложной трехчастной форме, но чаще встречается в главной партии сонатной формы.

Однако во второй хоральной теме многое характерно для трио. Это видно из ее самостоятельности, структурной оформленности, типа контраста с первой темой, тональности одноименного мажора. Перерастание же репризы трехчастной формы, в которой написан этот раздел скерцо, в связку — явление более типичное для трио сложной трехчастной формы, чем для побочной партии.

По всем признакам раздел *Des-dur* скерцо — трио. Поэтому можно считать, что начинается скерцо в сложной трехчастной форме, как и полагается произведению такого жанра.

Однако, начиная с репризы, скрытая сонатная направленность возрастает. Форма начальной темы стано-

вится незамкнутой (что типично именно для репризного проведения главных партий), и она перерастает во вторую тему уже с развивающей середины, отчего последняя приобретает значение связующей партии. Это очень знаменательно, поскольку реприза в сложной трехчастной форме должна быть более завершенной, чем при первом проведении начальной темы, а главная партия в сонатной репризе, — наоборот, менее замкнутой.


Итак, Шопен, переходя к репризе, обращается к сонатной форме и воспроизводит обе темы как две сонатные темы.

Поэтому вторая из них — побочная партия с присущим ей неустойчивым развитием, проявлением центробежных тенденций. Это сказывается в структурной бифункциональности конца репризы, которая совмещает и функцию предыкта к коде.

Возникает также и тональный сдвиг: если Шопен назначает побочную партию в тональности, типичной для экспозиции (параллельной), то репризно-предыктовая часть звучит в тональности, типичной для сонатной репризы (одноименной).

Далее, предыкт готовит торжество светлого образа, воплощенного во второй теме, но приводит к коде, утверждающей главенство драматического образа первой темы. Внутренняя борьба образов, предкодовый перелом характерны для баллад Шопена. В них решающий перелом к трагическому завершению (кроме Третьей баллады) происходит в предкодовые моменты.

В итоге в Третьем скерцо возникает композиционная модуляция:

Сонатная форма	A (Г. п.)	B (П. п.)	Коде
Сложная трехчастная форма	A B		

Путь движения формы: восходящая от трехчастной к сонатной; результат — форма более высокого ранга — сонатная форма.

Д. Шостакович. Десятая симфония, Allegretto

Первые две части Десятой симфонии Шостаковича драматичны.

Первая часть — воплощение напряженной мысли, ищущей решения вопроса. Медленное развертывание

двух тем (песенной главной партии, песенно-танцевальной побочной) и основной темы всей симфонии (темы вступления философского характера) приводит к напряженнейшей кульминации в разработке. Здесь как бы выражено чувство мыслителя, который не может решить вопрос, усилия титана, преодолевающего препятствие на пути и неспособного его низвергнуть.

После длительного пребывания в этой сфере возникают спад и устремление к коде — передаче чувства холодного отрезвления в сочетании с глубоким сознанием важности и значительности пережитого этапа борьбы.

В результате первая часть создает единую динамическую волну. Волнообразность структуры — важный формообразующий принцип первой части.

По окончании зоны кульминации (цифра 47 в партитуре) завершается действие активно-наступательных сил, и дальнейшее пребывание в сфере напряженного звучания можно уподобить «мертвой зыби», продолжение развития по инерции.

В противовес медлительности первой части, вторая часть — грозного характера, полна стремительности. Ее безостановочный бег в едином устремлении, без смен темпа, с внезапным окончанием противоположен многоэтапности развития первой части. Крайне сжатое во времени скерцо без трио — таков жанровый характер второй части.

Третья часть симфонии — *Allegretto* — предмет нашего анализа. По своему началу *Allegretto* является отступлением в область спокойного состояния сознания, соответствующим принципу отстранения в оперной драматургии. Но, как будет видно из дальнейшего, развитие музыки *Allegretto* вновь возвращает нас в сферу драматических переживаний, близких образам первой части.

Финал, состоящий по сути из двух частей * (его медленное вступление — самостоятельное произведение), — новое отступление от основного тона симфонии. Ни в музыке вступления, ни в экспозиции финала нет драматизма первых двух частей. Но в разработке и коде снова возникает стихийная мощь, присущая скерцо.

В итоге ход развития симфонии представляется в таком виде. Первые две части — проявление драмати-

* Он написан в двухчастной контрастно-составной форме.

ческого начала. При этом первая часть выполняет функцию циклической главной партии. Третья часть — попытка отстранения, уход от главных вопросов в мир простых повседневных переживаний. Но это отстранение — лишь временное. В пределах третьей же части вспыхивает ожесточенная схватка, переносящая в атмосферу первой части. Это — циклическая побочная партия. В финале отражено стремление найти выход из мира эмоций первых частей, найти источник света и радости. Это — циклическая заключительная партия.

Переходим к непосредственному анализу третьей части симфонии — самой разнообразной и богатой оттенками чувств.

В основе Allegretto лежат три темы. Две из них близки друг другу и, кроме того, тесно связаны с интонационным содержанием остальных частей произведения. Первая тема — счастливая находка автора симфонии. В ней сочетаются чисто бетховенский лаконизм, интонационная выпуклость с интимностью и теплой задушевностью. Она одновременно тема-формула и тема-песня, тема-танец. Первая тема проста и целомудренна, развитие в ее пределах тоже просто. Шостакович пока не требует от слушателя того крайнего напряжения внимания, которое будет необходимо при развитии каждой темы первой части:



Эмоциональная окраска первой темы несколько хмурая и сумрачная: ее красота аналогична красоте пасмурного дня и словно говорит о том, что в явлениях обыденной жизни много прекрасного.

Вторая тема «D — Es — C — H» * производна от первой темы:



Ее эмоциональный тонус более активен. В ней слышится биевание тревожной мысли, неотступно преследующей человека, заложено действенное начало.

Вторая тема (цифра 104) появляется несколько неожиданно и вследствие своей близости к первой воспринимается как наступление середины трехчастной формы, в которой якобы та написана. Лишь дальнейшее развитие темы «D — Es — C — H» и ее драматизация говорят о том, что вторая тема самостоятельна. Возникнув «из ребра» первой темы, она позднее окажется способной, благодаря раскрывающемуся драматизму, воздействовать на свою «родоначальницу».

Такое соотношение тем отражает диалектичность многих процессов жизни, когда новое явление вначале кажется второстепенным, малозаметным и только в процессе развития утверждает свою важность и значительность**.

* Автограф композитора — D. Sch. = D — Es — C — H. Впервые эта тема прозвучала в скерцо скрипичного концерта, она также использовалась в Восьмом квартете.

** В этом же проявляется принцип переменности функций.

Характер второй темы постепенно становится грозным, тревожным, и вступающая вновь первая тема (цифра 110) слегка смягчает эмоциональный колорит. Однако к моменту появления третьей темы — «зова валторн» (цифра 114) — драматическое напряжение музыки уже успевает оказать заметное воздействие на слушателя. Поэтому диатоника, чистый тембр валторн в новой теме, при всей ее простоте и даже своего рода интонационной аскетичности, способны произвести сильное впечатление. Эта тема — как бы просвет в тучах, луч надежды, взгляд в будущее:



Совершенно исключительна роль третьей темы в Allegretto: она звучит, не меняясь, 12 раз, и только у валторн, не порождая новых развивающихся моментов, других мелодических образований, что для метода Шостаковича является крайней редкостью. Собственные изменения этой темы ничтожны — меняется длительность отдельных составляющих ее звуков.

Третья тема (резко контрастная двум предыдущим) к тому же никогда не проходит самостоятельно, каждый раз ее появление сопровождается либо реминисценцией прежде звучавшей музыки, либо она сама вторгается в «чуждую» ей сферу. В итоге третья, валторновая тема противопоставляется двум первым, сумрачным темам. Ее назначение — убедить слушателя в силе и властной одержимости светлых мыслей человека, любящего жизнь и умеющего противопоставить натиску сил зла негибаемую твердость духа. Несгибаемость (и в прямом, и в переносном смысле) и властная призывность — таков смысл этого образа.

Три рассмотренные темы, как уже было сказано, и лежат в основе Allegretto Десятой симфонии. Первые пять частей Allegretto образуют рондо с двумя эпизодами ($a \ b \ a_1 \ c \ a_2$), в которых темы излагаются в спокойно-повествовательном тоне. Этому не противоречит тревожность второй темы, так как речь идет о тоне изложения, а не о характере самих тем.

По со второго появления темы «D — Es — C — H» наступает этап остродраматического развития. Здесь — важнейшая грань формы (цифра 127 в партитуре), связанная с переходом от повествовательности к драматизму, от рондо — к сонатной разработке. Рубежность этого момента хорошо воплощена в инструментровке — включаются в действие молчавшие до сих пор трубы и тромбоны с тубой. Хотя в партитуре и не обозначено изменение темпа, однако у дирижеров обычно наблюдается тенденция к легкому ускорению. Именно в указанном месте и проявляется роль второй темы как самостоятельного образа. Этому способствует и тонально-гармоническое освещение данного момента.

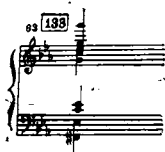
Мелодия темы остается неизменной. Но если в первый раз (два такта после цифры 104) вторая тема звучала в доминантовой тональности (по отношению к главной) — в *G-dur*, то теперь она проводится в *F-dur*, то есть в тональности более контрастной по своей субдоминантовой природе. Кроме того, звучание темы, по мелодическим очертаниям опирающейся на трезвучие *G-dur*, на базе трезвучия *F-dur* становится острее, конфликтнее и неустойчивее.

Под влиянием возросшего значения темы «D — Es — C — H» меняется и облик основной темы. Она звучит ровными четвертями в октавном удвоении у скрипок и альтов, с подчеркиванием каждого звука (цифра 129). Реприза измененной первой темы сочетается с началом проведения у виолончелей и контрабасов остинойтной басовой фигуры, проникающей и в разработку.

В этом новом варианте заключен элемент механической токсичности, что лишает музыку темы мягкости и напевности, присущих ей. Беспокойство, вносимое остинойтным басом, чрезвычайно усиливает элемент разбо-точности. Оба проведения тем «b₁» и «a₂» (цифры 127 и 129) можно считать началом разработки в широком смысле слова и одновременно с этим концом симметричного рондо.

С цифры 131 наступает собственно разработка, в которой Шостакович вновь обращается к драматическому развитию, свойственному разработке первой части. Напряжение растет очень быстро и приводит к появлению кульминационной зоны (цифры 133—136). В ней

преобладает диссонирующий аккорд, генетически связанный с аккордом, господствующим в кульминации разработки первой части. Оба они представляют собой сочетание тонического трезвучия или тонической квинты со звуком IV повышенной ступени:



Ритм при изложении кульминационного аккорда происходит от ритма сопровождения темы «D — Es — C — H», к тому же и появляется этот аккорд в результате ее настойчивого звучания (см. предкульминационную зону, цифры 132—133).

Если вторая тема вызывает к жизни кульминационный аккорд и утверждает его неуклонными повторениями, то валторновая тема становится как бы поперек пути разбушевавшейся стихии. Ее прямолинейные контуры словно вонзаются в тяжелое массивное звучание оркестра.

После второго проведения третьей темы (у четырех валторн) силы диссонирующего аккорда оказываются подорванными — кульминационная зона кончается, наступает, как и в первой части, зона «мертвой зыби», движение по инерции, поступенно угасающее и приводящее к коде (цифра 136). В ней воплощены прощание, тихий уход с поля действия. Лейтгармония коды была заложена еще в конце разработки, в которой звучал этот же аккорд без басового c.

Итак, в Allegretto Десятой симфонии Шостаковича возникает модуляция из формы рондо в сонатную. Ход этого процесса сложнее, чем в рассмотренных предыдущих образцах. Последнее объясняется не только масштабностью произведения, но и тем, что Allegretto — часть цикла, выполняющая драматургическую функцию побочной партии. Отсюда ясен смысл применения модулирующей формы — только в ней возможно воплоще-

ние перелома в циклической побочной партии с прорывом элементов главной партии (первой части симфонии). На языке композиционных форм это означает перелом в спокойной повествовательности, свойственной рондо, и прорыв драматической сущности сонатной формы.

В самом деле, первые пять частей Allegretto (*a b a₁ c a₂*) почти полностью отвечают закономерностям классического рондо * (второй эпизод больше развит, более самостоятелен, в нем заложен основной контраст формы). Следовательно, этот первый раздел формы Allegretto строится на господстве принципа рондо.

Однако начиная с *«b₁»* (цифра 127 в партитуре) вступает в действие сонатный принцип развития. Можно понять соотношение *«b»* и *«a»* как сопоставление двух основных сонатных тем, связанных между собой принципом производного контраста, после которых расположена их разработка (разработка в узком смысле слова).

Иначе говоря, спокойно-повествовательному тону музыки соответствует принцип рондо, драматически-напряженному тону музыки — принцип сонатной формы¹⁷. Схема движения формы: восходящая от рондо к сонате. Результат — рондо-соната особого вида.

Д. Шостакович. Шестая симфония, ч. I

Форму Largo (первой части) Шестой симфонии Шостаковича исследователи трактуют обычно как сонатную без побочной партии в репризе. Но ведь это уничтожает принцип сонатности. Не может удовлетворить и объяснение, данное в «Истории русской советской музыки» **: трехчастная форма, в которой имеются вторая тема и разработочная середина, поскольку первый раздел формы — это, безусловно, сонатная экспозиция.

Чтобы внести ясность в этот вопрос, надо определить функции главной и побочной партий в сонатной форме симфоний Шостаковича, зрелого периода его творчества, начавшегося с Пятой симфонии. Найденные в ней новые закономерности сонатного Adagio стали типовыми (они выявлены далее в Восьмой и Десятой симфо-

* Отступлением является тональная неясность этого рондо.

** См.: «История русской советской музыки», т. II. М., Музгиз, 1959, стр. 429.

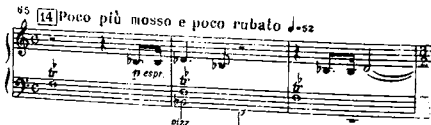
ниях). Согласно им, функция главной партии в сонатной форме Шостаковича — медлительное развертывание полифонического сплетения голосов, ей свойственны извилистость и непрямолинейность тематического развития. Это — выражение глубоких, внутренне противоречивых размышлений. Путь развития главной партии очень сложен.

В побочной партии, наоборот, появляется более ясная, открытая мелодия, изложение становится в основном гомофонным, исчезает извилистость и сложность тематического развития.

Все это проявляется и в *Largo* Шестой симфонии. Главной партии *Largo* присущ «блуждающий» характер развития. Тематически-концентрированное развертывание, типичное для творчества Шостаковича, связано с постоянным возвращением к начальной мысли. Создается подобие блуждания в лабиринте, возникает образ неустанных поисков:



В побочной партии раскрывается более простая, но не менее глубокая эмоция. Ее мелодия проще, напевнее, эмоционально и жанрово определеннее. Это элегическая жалоба. На первый план выступает стремление к непосредственному самовыражению, к задушевному высказыванию:





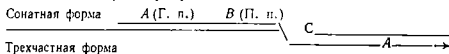
Сложным полифоническим кривым в развитии главной партии, ее неразрешенности и напряженности противопоставлены гомофонно ясное движение и простота побочной.

Следующий за экспозицией раздел (от цифры 23) в ряде исследований именуется разработкой. Но если это и так, то последняя очень нетипична для сонатных первых частей Шостаковича. В этой разработке полностью отсутствует динамическое развитие, она звучит призрачно, таинственно. Это момент не действия, определяющего сущность и функцию разработок Шостаковича, а пассивного созерцания, как бы растворения в полусне. В целом данный раздел не столько разработка, сколько разработочно-связующая каденция между экспозицией и репризой.

Самое же важное для понимания сути формы *Largo* Шестой симфонии — значительное обновление темы главной партии в репризе, где она звучит утверждающе. Исчезли сложность фактуры и ладогармонические блуждания. Мелодия, возникающая из продолжения начального ядра, по своей плавности сближается с побочной партией. С последней связаны и капризность тематизма, и простота мелодических очертаний, и гомофонный склад. Так создается синтез — тема главной партии звучит в «условиях» существования побочной.

Весь процесс развития формы Largo заключается в движении от сложности к простоте, от поисков истины к ее обретению.

Вернемся теперь к вопросу о структуре этой части. Наличие сонатной экспозиции не вызывает сомнений. Но реприза первой темы — не сонатная реприза. Главная партия в ней полностью замкнута, внутренне закончена и не нуждается в продолжении. Более того, благодаря синтетичности в ней обнаруживаются кодовые черты. Такая реприза типична для трехчастной формы. Следовательно, в первой части Шестой симфонии совершается композиционная модуляция: начавшись в русле сонатности, развитие приходит к трехчастности, в результате чего и возникает модулирующая форма. Ее схема: *A* — главная партия, *B* — побочная партия, *C* — переходная часть, своего рода разработка-каденция.



Раздел *C* двойствен: для сонатной формы — это необычная, «ущербная» разработка; для трехчастной — связка-каденция. Схема движения формы: нисходящая от сонатной к трехчастной. Результат — модифицированная сонатная форма.

•

Последний вид композиционной модуляции, который необходимо разобрать, — модуляция в пределах одного ранга или одной формы. Для этого обратимся ко Второй балладе Шопена.

Ф. Шопен. Вторая баллада

Форма Второй баллады ярко индивидуализирована, оригинальна. Считать эту форму сонатной без разработки нежелательно, потому что ни соотношение тем, ни тональный план для нее не характерны. Вначале тематическое развитие идет по путям сложной трехчастной формы: вторая тема баллады в условиях лирики Шопена — типичный эпизод, подобный бурному эпизоду в его Ноктюрне *F-dur*. Но в репризе первая тема уже лишена пасторальной целомудренности, завершенности, былого равновесия; в ней возникают черты серединности,

образной неустойчивости. Во втором проведении тема *F-dur* не выполняет полностью функцию главной темы, после же второго проведения «эпизода» она вообще не появляется. Ее образ в результате двукратного натиска второй темы оказывается уничтоженным. Кода целиком подчинена воплощению идеи, запечатленной в «победившей» теме.

В итоге образуется структура особого рода, основанная на композиционной модуляции из одной трехчастной формы в другую, суть которой заключается в следующем (обозначим первую тему — *A*, вторую тему — *B*). В начальной трехчастности — *ABA*₁ — по ходу развития *A*₁ приобретает черты серединности и после наступления *B*₁ оказывается уже не репризой начальной трехчастности — *ABA*₁, а серединой новой, конечной трехчастности — *BAB*₁. В результате происходит модуляция из трехчастной формы — *ABA*₁ — в сцепленную с ней трехчастную форму:

$$\overbrace{ABA_1B_1}^{\text{кода.}}$$

В итоге возникает совершенно неповторимая индивидуализированная форма. При такой трактовке Второй баллады вполне раскрывается ее содержание: начальный целомудренный пасторальный образ уничтожается испепеляющей силой второго¹⁸. Кроме того, перед нами еще один пример переменности функций темы.

Композиционная модуляция играет большую роль в образовании контрастно-составной формы. Это особенно ясно в тех случаях, когда ее компоненты — незавершенные части, а генезис — слияние воедино отдельных разделов различных композиционных форм.

В. А. Моцарт. Фантазия *c-moll*

В Фантазии *c-moll* Моцарта (перед сонатой) методом непрерывной композиционной модуляции создается следующая контрастно-составная форма.

Первая часть (*Adagio, c-moll*; *A* — в схеме на стр. 177) выполняет функцию вступления в одну из возможных форм. Ее масштабность и развитость соответствуют сонатной форме. В структуре темы воплощены принципы, типичные не для вступлений, а для конт-

растных главных партий сонатной формы — противопоставление двух элементов. Однако этому противоречат медленный темп, тональная неустойчивость. Общий же тональный план вступления необычен благодаря модуляции в *h-moll* в конце *Adagio*. Цепь энгармонических, хроматических тональных последований, хроматический склад темы показывают, что это вступление готовит такие же модуляционные процессы в форме, какие содержатся в ней в тонально-гармонической области; такое же свободное движение и самих тональностей в дальнейших частях.

Вторая часть (*D-dur*; *B* — в схеме) по типу музыки ариозно-танцевальная, оформлена наподобие темы для вариаций. Одновременно она могла бы послужить основой второй части сонатного цикла.

Третья часть (*Allegro*; *C* — в схеме) — внезапное отклонение в сонатную разработку, основанное на характерной интонации вступления (малая секунда). В данном построении и возникает эпизод в разработке — тема *F-dur*. Метод ее ввода, незавершенность типичны также и для промежуточной темы сонатной формы.

Четвертая часть (*Andantino*, *B-dur*; *D* — в схеме) — новое экспозиционное построение; жанр — менуэтная тема. Однако менуэт не в том «чистом» виде, в котором он обычно используется в третьих частях цикла. Репризная двухчастная форма с варьированными повторениями частей характерна и для вариационной формы, воплощенной здесь в предельно сжатом виде: период + его вариация, вторая часть формы (середина + реприза) + ее вариация.

Пятая часть (*Più allegro*; *E* — в схеме) — новое отклонение в сонатную разработку с предыктом к репризе.

Шестая часть (*Темпо I*, *c-moll*; *A₁* — в схеме) — реприза вступления, превращенного теперь в коду. При этом тема-эмбрион, звучавшая во вступлении в *G-dur*, проводится в данном случае в *c-moll*. Возникающая «сонатная арка» усиливает единство формы этого уникального произведения Моцарта. В нем великий композитор свободно применяет композиционные функции отдельных разделов сонатной и циклической форм, сочетая между собой их признаки.

Жанр фантазии подсказывает необходимость использования импровизационного метода формообразования,

что и определяет непрерывное движение формы. Она как бы ищет точку опоры и не находит ее ни в одной композиционной структуре, но как всегда руководится общими закономерностями формообразования — сменой устойчивых и неустойчивых построений. Здесь и вычерчивается та синусоидальная кривая, о которой было сказано в первой главе.

В первой части — изложение главной темы, переходящее в неустойчивое развитие, — преобладают центробежные тенденции.

Далее следуют экспозиционные (четные) и разработочные (нечетные) разделы с поочередным господством одной из двух тенденций. Шестой раздел — кода — реприза первого, но осуществляемая на основе господства центростремительных сил.

Соотношение: вступление — тема *A* (неустойчивое изложение основной темы) — и кода — тема *A*₁ (устойчивое ее изложение) — создает каркас формы, обеспечивающий ее целостность. Кроме того, возникает композиционное тяготение неустойчивого раздела в следующий за ним устойчивый:

<i>A</i> —————→ <i>B</i>	<i>C</i> (разр.) —————→ <i>D</i>	<i>E</i> (разр.) —————→ <i>A</i> ₁
неуст. уст.	неуст. уст.	неуст. уст.

Организирующую роль играет и тональная симметрия: устойчивые разделы расположены на большую секунду вверх и вниз от тональности главной темы.

*

В связи с разбираемой проблемой выясняется особый вид движения формы — модуляции из одной части цикла в другую и объединение двух смежных частей непрерывностью перехода. Так образуется первая основа, определяющая возникновение контрастно-составных форм. Вторая основа — композиционный эллипсис — будет рассмотрена в следующей главе.

В проанализированных примерах мы наблюдали движение формы трех видов, в большинстве случаев оно было направлено к увеличению ранга форм. В этом отражается один из принципов музыкального формообразования, постоянно отмечаемый В. А. Цуккерманом в курсе анализа: господство в музыке прогрессирующего развития над регрессирующим — «принцип

предпочтения активности». Так, например, расширение в периоде — частое явление, сокращение — редкое. Динамизация репризы, связанная с возрастанием активности, встречается много чаще, чем ослабление активности репризы (для последнего случая даже не существует точного термина). Подобно этому преобладает и движение формы поступательно-прогрессирующего характера.

Итак, в результате композиционной модуляции создается движение самой композиционной формы. Это явление как процесс было нами проанализировано на ряде примеров. Теперь необходимо рассмотреть систему результатов указанного процесса. Для этого обратимся вновь к понятию ранга музыкальной формы.

Под термином «ранг» условимся понимать, во-первых, степень сложности структуры, во-вторых, количество контрастных сопоставлений и, в-третьих, возможный уровень тематического развития, доступный в данной композиционной форме. При учете всех этих факторов возникает следующая иерархия рангов:

- период;
- простые формы (двух- и трехчастные);
- двойные формы;
- строгие вариации, простая fuga;
- однотемное рондо;
- сложные формы (двух- и трехчастные) и двухтемное рондо;
- рондо многотемное, концентрическая форма *;
- сонатная форма и рондо-соната;
- контрастно-составная форма, свободные вариации; сюита;
- сонатно-симфонический цикл.

Хотя приведенная иерархия композиционных форм может служить лишь относительно твердой базой, но без нее нельзя сделать вывод о результате движения формы. Принимая эту схему за основу, иногда можно констатировать допустимые частные и переходные случаи.

Исходя из этой иерархии форм, установим тезис: при прочих равных условиях пальма первенства

* Термин В. Цуккермана. Схема концентрической формы основана на полной симметрии:
a b c b a или a b c d c b a и т. д.

в композиционной модуляции принадлежит форме более высокого ранга. При композиционном отклонении основная форма не меняется. При модуляции в форму равного ранга вопрос решается по совокупности данных.

Вторая основа для определения результата движения формы — выяснение структурной прочности начальной композиционной формы. Надо решить: разрушает ли модуляция ее основу? При отрицательном ответе движение формы не выходит за пределы начальной формы, при положительном — движение ведет, как к результату, к новой форме. Пример: трио из скерцо Девятой симфонии Бетховена — при модуляции из простой в сложную форму основа первой не нарушена. Результат — усложненная трехчастная форма. Каково же совокупное действие двух принципов?

При нарушении основы формы. При композиционной модуляции в форму более высокого ранга дается наименование последней с указанием: «восходящая от такой-то». Результат — форма более высокого ранга. Пример: Л. Бетховен. «К Элизе» — восходящая форма от сложной трехчастной к рондо. Результат — рондо.

Особый случай возникает при движении формы от простой к сложной трехчастной; термин «прогрессирующая трехчастная форма» по сути дела идентичен термину «форма, восходящая от простой к сложной», так как результат — сложная трехчастная.

При композиционной модуляции в форму более низкого ранга дается наименование начальной формы с указанием: «нисходящая к такой-то». Результат — форма более высокого ранга, то есть начальная.

Исключение бывает тогда, когда начальная форма более высокого ранга показана недостаточно убедительно, лишь намеком, а побеждает завершающая произведение форма более низкого ранга. В этих случаях дается ее название с соответствующим дополнением. Например: «простая трехчастная форма с устремлением к сонатности в ее начале». Так обстоит дело по многих оперных ариях Моцарта — в частности, в арии Керубино «Сердце волнуется жаркая кровь» («Voi che sapete») из оперы «Свадьба Фигаро».

При движении формы в пределах одного ранга образуется сцепление двух форм, как, например, Во Второй

балладе Шопена. Финал Третьего квартета Шостаковича — более сложный случай: после пятичастного рондо происходит отклонение в сонатную разработку, а затем — модуляция во вторую половину концентрической формы по схеме:

Цифры партиту- ры:	85	87	91	95	97	102	103	111	115	116
Темы:	Вст.	Рефр.	1-й эп.	Рефр.	2-й эп.	Рефр.	Разр.	Кода		
Тонально- сти:		a F	b d	a_1 F	c A	a_2 F		c_1 a	b_1 f	a_3 F

И рондо, и концентрическая форма — формы одинакового ранга, поэтому по сути и образуется сцепление двух названных форм. Но тональный план говорит о том, что зеркальная реприза трех тем создает основу для особо трактованной формы рондо-сонаты. Итак, в итоге сцепления двух форм одинакового ранга в данном случае возникает форма более высокого ранга.

При сохранении основы формы ее наименование не изменяется, но к нему дается то или иное добавление. В трио из Девятой симфонии Бетховена, как уже было доказано, создается усложненная трехчастная форма.

Примерами сохранения основ формы при модуляции могут быть двоянные периоды в скерцо Пятой симфонии и в третьей части Третьего квартета Шостаковича. Несмотря на появление новой темы типа прилеза в двухчастной форме, структурная основа периода не нарушается. Модуляция совершается во втором предложении, расширяя период, но не ломая его структурные рамки. Термин «сдвоенный период» и отражает существо дела.

Первая часть формы третьей части Третьего квартета Шостаковича была определена как уплотненная двухчастная форма. Здесь модуляция в пределах каждой части — сдвоенный период + период с контрастирующей серединой, не ломавшие основные структуры, вели к уплотнению обеих форм. Результат поэтому и выражен в термине «уплотненная двухчастная форма».

Уплотненная форма возникает во всех случаях композиционных отклонений, при которых наименование формы сохраняется.

ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИИ

В. КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС

Сущность этого приема — обрыв развития формы на данном тематизме, пропуск необходимого звена (целого раздела формы) и переход на основе отключения функций к вновь возникающему процессу становления формы на новом тематизме.

Композиционный эллипсис встречается в оперных увертюрах, непосредственно переходящих в сценическое действие. Но сама форма увертюры обычно сохраняется до конца. Интересное исключение — увертюра к опере «Идомея» Моцарта. Написанная в форме сонаты без разработки, она лишена побочной партии в репризе. Развитие связующей партии репризы, доведенное до того момента, где началась первая тема побочной партии в экспозиции и в той же тональности доминанты, сворачивает с проторенного пути и подводит к коде.

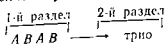
Отсутствие побочной партии в увертюре Моцарта следует объяснить эллипсисом, примененным композитором ради сокращения оперной увертюры.

Композиционный эллипсис с малым радиусом действия не образует контрастно-составной формы, он используется и в нециклических произведениях. Так, например, в «Утешении» (№ 5) Листа возникает двойная трехчастная форма с эллиптическим переходом второй середины в коду, основанную на новой теме, но образно близкой главной. Этот случай создает особую разновидность двойной трехчастной формы по схеме:

А В Δ_1 В₁ кода.

Во второй части Четвертой симфонии Чайковского первой песенной теме (соло гобоя) противопоставлена вторая тема хорового склада. В их последовании претворен принцип: запев-припев. Однако второе звено этой формы трактовано как середина простой трехчастной формы. После варьированного (куплетного) повторения тематической пары запев-припев появляется не вторая реприза запева, а непосредственно вводится трио. В результате форму первого раздела второй части Четвертой

симфонии можно определить как эллиптически прерванную двойную трехчастную:



Суть дела заключается в противоречивом положении второй темы (*B*). Будучи по своей функции припевом, то есть второй частью двухчастной формы типа запев-припев, она структурно оформлена как середина трехчастной формы. Такое противоречие ведет к бесконечной форме — *A B A B A B...* и т. д., — наподобие известной Мазурки *C-dur* (ор. 7 № 5) Шопена. Эллипсис — один из возможных выходов для разрешения создавшегося противоречия.

Другой выход возникает в репризе той сложной трехчастной формы, в которой написана вторая часть симфонии. В ней Чайковский, не повторяя хоровую тему *B*, завершает трехчастную форму песенной темой, после чего вводит коду (*A B A* + кода).

Приведенные примеры показывают, какую роль может играть эллипсис в одночастном, нециклическом произведении.

Эллипсис во многих случаях обусловливается импровизационным тематическим развитием. Это вполне понятно, так как импровизация и предполагает вольный полет творческой фантазии. Но в высокохудожественных образцах этого жанра музыкальный процесс состоит из ряда звеньев. Внутри каждого звена тематическое развитие зачастую идет по пути, ранее проложенному в сознании композитора, по нормам какой-либо формы или по крайней мере по канонам какой-нибудь специальной композиционной функции. Смены же звеньев возникают по причинам композиционных модуляций или эллипсиса. Возможна еще более свободная форма импровизации — в ней описанные выше процессы образуются в пределах внутритематического развития. Так или иначе, но импровизация обязательно пользуется указанными видами подвижного совмещения функций*. Из этого никак нельзя делать противоположный вывод, поскольку и композиционная модуляция, и композиционный эллипсис существуют как законные формообразующие

* Фантазия *c-moll* Моцарта, разобранный в предыдущей главе, — как бы импровизация, зафиксированная в нотном тексте.

принципы для стабильных, закреплённых форм. Конечно, их действие во многих случаях неминуемо создаёт иллюзию импровизационности, особой поэтической свободы.

*

Однако композиционный эллипсис применяется в основном при образовании контрастно-составной формы. К анализу связанных с ней явлений мы и переходим.

Ф. Лист. Концерт *Es-dur*

Его четыре части выполняют в контрастно-составной форме целого общие композиционные функции, соответствующие как разделам сонатной, так и циклической форм. В данном случае эти соответствия между разделами сонатной и циклической форм играют особую роль благодаря тематическому развитию: финал построен на теме второй части (побочной партии), приобретающей здесь героический характер, свойственный главной партии (а кроме того, и её тональность *Es-dur*). Поэтому он и способен выполнить общую функцию сонатной репризы.

Так возникает совместное действие общих композиционных функций. Первая часть цикла (быстрая) — главная партия. Вторая часть (медленная) — побочная. Третья часть (скерцо) не имеет аналогий, соответствующих нормам сонатной формы, поскольку замена разработки скерцозным эпизодом — явление нетипичное.

Финал — синтетическая сонатная реприза, построенная на теме второй части, то есть побочной партии. Между скерцо и финалом существует связующая часть, выполняющая функции разработки, преддыкта и репризы главной партии, совмещённой с преддыктом.

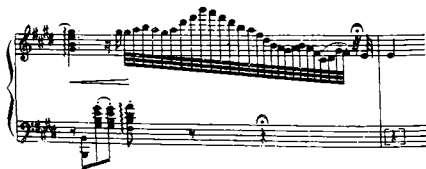
Местные композиционные функции внутри первых двух частей выражены слабо, в силу этого их формы принимают неустойчивый характер. Непрерывные композиционные отклонения приводят к композиционному эллипсису.

В первой части (*Allegro molto, tempo giusto*) создаётся незавершаемая сонатная форма.

Первый раздел — главная партия (до обозначения \angle):



Характер музыки — импровизационно-вступительный — определяет дальнейшее развитие формы в целом (в чем и сказывается одна из функций главной партии). От C начинается связующая партия с возникающей в ее пределах промежуточной темой (перемена ключевых знаков — четыре диеза):



Тема *c-moll* — начало побочной партии:



В ней имеется перелом с прорывом интонаций главной партии (разработочная зона, появление которой многие ошибочно считают началом разработки). Заключительная партия проводится в *Fis-dur* (октавные пассажи; смена ключевых знаков — два диеза). Далее происходит резкий сдвиг в форме — нормальное течение сонатной формы прекращается, наступает связующая партия, ведущая прямо к коде. Промежуточная тема звучит здесь в новой тональности, что определяет ее бифункциональное положение в форме — она выполняет «обязанности» побочной партии второго плана.

Таким образом, тенденция к постоянным композиционным отклонениям приводит к созданию эллиптически-прерванной сонатной формы, фактически к ее экспозиции (что соответствует функции главной партии как темы внутренней незавершенной).

Местные функции второй части (*Quasi adagio*) выражены еще слабее, чем в *Allegro*. Звучащая вначале ноктюрновая тема у солиста (незамкнутый период) по всем правилам концертного жанра повторяется у оркестра. Типичный для побочной партии перелом (такт 5 после *L'istesso tempo*) вводит речитативную тему, драматизирующую музыкальное развитие и создающую зону разработочности. Завершение в тональности, расположенной на полтона выше (*H-dur — C-dur*), говорит о сильном действии центробежных тенденций. Далее вступает флейтовая тема — заключительная партия цикла. Так образуется незамкнутая форма второй части, воспроизводящая план побочной и заключительной партий.

Скерцо, не выполняя сонатных функций, возникает на более самостоятельной основе, на базе своих местных функций формы — в данном случае тройной трехчастной. Но и здесь создается эллипсис — тройная трехчастная форма, не завершаясь, переходит в связующее разработочное построение.

Схема такова: $a \ b \ a_1 \ b_1 \ a_2 \ b_2$. Вместо третьей репризы главной темы (a_3) наступает переход в разработочное (связующее) построение (два диеза, *in rosso maggiore*).

calo в партии фортепиано). В последнее включается тематический материал первых двух частей:



Вторая тема второй части (29 тактов до *Allegro marciale*), при начальном появлении осуществлявшая функцию циклической заключительной партии, здесь выполняет функцию предыктовой темы. Наконец, на этом же предыкте далее возникает и тема главной партии, ее импровизационный склад хорошо согласуется с такой функциональной трансформацией.

В форме финала используются не только местные функции формы рондо, но и принцип эллипсиса, так как вторая реприза рефрена заменяется синтетической кодой.

Так создается эллиптически-незавершенное рондо:
a b a₁ с кода.

В итоге в контрастно-составной форме (основанной на взаимодействии принципов циклической и сонатной форм) все части, объединенные непрерывностью перехода, построены на неполных, незавершаемых или эллиптически-прерванных формах.

Значение композиционного эллипсиса для образования контрастно-составной формы особенно ясно при сравнении проанализированного концерта с сонатой *h-moll* Листа, в которой нормативная сонатная форма осложнена композиционными отклонениями в лирическую и скерцозную части цикла. Это создает движение функций, но, как и всякий процесс отклонения, не лишает композиционную форму устойчивости и целостности. Сопоставление двух предлагаемых образов указывает на важнейшую закономерность: сочетание принципов двух композиционных форм в музыке XIX века — сонатной и циклической — в условиях модуляции и эллипсиса ведет к возникновению контрастно-составной формы, в условиях отклонений — к сохранению целостности нециклической формы (как всегда, возможны промежуточные явления).

Финал концерта Листа очень поучителен. Если в этом сочинении процесс движения формы ограничился эллипсисом, то во многих финалах произведений XIX—XX веков образуется особого рода контрастно-составная форма, сущность которой такова: начинается финал в одной из определенных композиционных форм, но далее путем эллипсиса переходит в форму, основанную на новом (для финала) тематическом материале — обычно на какой-либо теме предыдущих частей. Так возникает двухчастная контрастно-составная форма, объединяющая одну из эллиптически-прерванных форм и форму всего цикла.

С. Прокофьев. Первая скрипичная соната, финал

В четырехчастном цикле воплощена в основном эпическая идея, с которой и связано использование Прокофьевым приема обрамления*. В данном случае главная тема первой части — *Andante assai*, словно рисующая образ народного сказителя, его спокойное повествование, — проходит в конце финала (*Allegro*), вступая вместо побочной партии репризы рондо-сонатной формы. Необходимо отметить сходство второй части — *Allegro brusco* — и начального раздела финала. Их объединяют динамичная активность, эпичность, тип контраста между главной и побочной партиями, а также интонационные связи — трехкратные удары октав в басу, источник которых главная партия второй части. Проводятся они в разработке этой же части и особенно настойчиво в разработке финала.

Третья часть (*Andante*) значительно отличается от всех остальных своим лирическим колоритом, оттенком девичьей целомудренности.

Благодаря эпическому обрамлению создается образная концентричность:

1-я часть	2-я часть	3-я часть	4-я часть	(Кода)
Эпос народного повествования	Эпос народной действительности	Лирика	Эпос народной действительности	Эпос народного повествования

* Эпическое обрамление: М. Балакирев. «Усергюра на три русские темы»; П. Чайковский. «Думка»; Н. Мясковский. Двенадцать первая симфония.

Форма финала — двухчастная контрастно-составная. Ее первый раздел — эллиптически-прерванная рондо-соната.

Главная партия:



Побочная партия (*Poco più tranquillo*) существенно контрастирует:



Доведя развитие формы рондо-сонаты до связующей партии репризы, которая благодаря известному нам закону звучит как вторая разработка, Прокофьев вводит ее в тему первой части. Таким образом, он посредством эллипсиса переходит ко второму разделу контрастно-составной формы, представляющему собой небольшую вариантную цепь из трех проведений эпической темы первой части:



Вариантная цепь завершается фразой из побочной партии финала в главной тональности, как бы компенсируя эллиптический обрыв рондо-сонаты.

*

Такой же принцип образования контрастно-составной формы использует и Шостакович. В финале Первого концерта для виолончели пятичастное рондо модулирует в коду пикла — репризу главной партии первой части, воплощенную здесь в форме микровариационного цикла.

Сцепление рондо с микровариационным циклом в целом напоминает структуру финала «Шехеразеды» Римского-Корсакова и, не приводя к подлинной контрастно-составной форме, представляет собой один из этапов ее становления.

Превращение финала такого типа в подлинную контрастно-составную форму можно наблюдать в финале Седьмого квартета Шостаковича.

Д. Шостакович. Седьмой квартет, финал

Финал написан в форме, сливающей воедино фугу и сонату без разработки *. При этом оба раздела формы объединяет единство тематизма. Начало финала озаглавлено вторжением коротких «ударных» мотивов:



Их останавливает реплика альты, повторяющего мотив на нисходящем отрезке звукоряда тон-полутон: *a, gis, fis, eis*. Следовательно, переход к фуге совершается не сразу.

Тема фуги звучит гневно, протестующе, ее развитие (экспозиция и разработка фуги) образует очаг напряженного и беспокойного действия:

* Вл. Протопопов трактует второй раздел финала Седьмого квартета как особого рода сонату без разработки.



Различные полифонические средства, представленные в фуге, создают образ нарастающего возмущения, негодования. Здесь достигается полное соответствие между средствами музыкального языка и их выразительным воздействием.

Музыкальное развитие неуклонно стремится к кульминации, наступление которой ознаменовано возвратом главной партии первой части, звучащей яростно: ее тему проводят в четырех разных тональностях (*b-moll*, *f-moll*, *c-moll* и *us-moll = gis-moll*) все четыре инструмента:



Так смыкаются начало и окончание квартета. Протекущий напор темы фуги помогает реализовать скрытый драматизм начальной темы, понять ее затаенную скорбь, выявить имеющийся в ней подтекст.

Повторное проведение начальной темы квартета ведет к успокоению, умиротворению и существенному перелому — вместо ожидаемой репризы фуги появляется новый вариант ее темы, принявший облик изысканного вальса:



Гармоническая зыбкость, причудливость мелодической линии придают этой музыке какой-то особый, таинственный и романтический характер, благодаря чему она звучит как «забытый вальс». Поэтому «укрощенная» тема фуги оказывается внутренне близкой главной партии первой части в ее призрачном, «пищичкатном» варианте:



Обе темы проходят до самого конца финала, объединившись, чередуясь между собой. Это чередование основано на закономерностях сонаты без разработки с сильно модифицированным тональным планом: *fis* — *fis* и *c* — *fis*. Проведения побочной партии в экспозиции в

главной тональности, а в репризе в «тритоновой» тональности были использованы Шостаковичем в медленной части Пятого квартета. В данном случае тональному перемещению подвергается трансформированная тема фуги, ставшая главной партней. Смысл этого — подчеркнуть ее подчиненное положение, передать первенство измененной начальной теме квартета (представляющей здесь побочную партию). Так возникает особая трактовка сонатной формы без разработки с центром тяжести в побочной партии.



В творчестве Шостаковича обнаруживается все большее и большее тяготение к контрастно-составной форме. О композициях Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний автор данной книги писал в статье «Программный симфонизм Шостаковича»*.

Д. Шостакович. Одиннадцатый квартет

Особенно интересный пример — семичастная композиция Одиннадцатого квартета (1966): ч. I — Вступление; ч. II — Скерцо; ч. III — Речитатив; ч. IV — Этюд; ч. V — Юмореска; ч. VI — Элегия; ч. VII — Заключение. Весь квартет представляет собой «большую полифоническую форму»**, где первая часть — прелюдия, в которой формируются интонации темы фуги; вторая часть — fuga; третья, четвертая и пятая части совместно образуют единую контрастно-составную форму, выполняющую функцию сонатной разработки; шестая часть — краткий лирический центр цикла; седьмая часть синтетична, реприза фуги, звучащей на гомофонной основе, переплетается с реминисценциями первой части.

В итоге — семичастная контрастно-составная форма, скомпонованная из четырех больших крупных разделов: прелюдия-фуга, разработка, лирический эпизод и синтетическая реприза прелюдии и фуги. Единство формы обеспечивается, помимо прочего, сонатной логикой: экспозиция — разработка — эпизод — реприза. При этом возникает сквозное образное развитие — спокойный эпи-

* Сб. «Музыка и современность», вып. III.

** Термин Вл. Протопопова, см.: Вл. Протопопов. История полифонии, т. I, стр. 136.

ко-лирический зачин (первая, вторая части), драматическая разработка, скорбно-лирический эпизод и обобщающая реприза-кода, где начальные эпические образы воспроизводятся в траурно-трагическом аспекте. Процесс непрерывного модулирования связывает воедино прелюдию-фугу, сонатную разработку, медленную часть цикла, что несколько напоминает принцип движения формы в Фантазии *c-moll* Моцарта.

Причина тяготения Шостаковича к контрастно-составной форме — типичный для него метод тематического развития, заключающийся в непрестанном тематическом движении. В малом масштабе это приводит к тематически-концентрированному развертыванию, стирающему грани между разделами нециклических форм; в большом масштабе — к процессу непрерывного композиционного модулирования, запечатленному с особой силой в Одиннадцатом квартете.

В итоге возникает функциональная аналогия. Тема-эмбрион — построение, которое может превратиться в завершенную тему, но не становится ею. Подобно этому, часть контрастно-составной формы — также построение, которое может превратиться в часть цикла, но не становится ею.

I.

Нетрудно убедиться, что принцип совмещения функций, как постоянных, так и подвижных, — одно из проявлений более общих художественных законов, сформулированных Л. Мазелем. Первый из них гласит: «...важные художественные средства, ответственные композиционные «решения» обычно служат достижению не какого-либо одного эффекта, а одновременно нескольких, то есть несут несколько функций»*. Второй заключается в следующем: «...существенный художественный результат, важный выразительный эффект обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств (часто даже всех возможных в данных условиях), направленных к той же цели»**.

Совмещение композиционных функций одновременно удовлетворяет обоим парным принципам. Его действие, с одной стороны, разумеется, осуществляет первый из них, что ясно из простого совпадения понятий. Но, с другой стороны, общий итог его действия — форма второго плана, соотношение общих и местных функций, композиционные отклонения, модуляция и отклонения — представляет собой результат одновременного действия по меньшей мере двух различных композиционных функций, а во многих случаях и трех.

Кроме того, в некоторых проявлениях анализируемого принципа выражается действие и другой пары понятий — «парадоксальной противоречивости» и «ес-

* Л. Мазель. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 25.

** Там же.

тественности»*. Совмещение, казалось бы, несовместимых, противоположных по направленности функций (например, предикта и репризы) приводит к той «высшей естественности», художественной иллюзии «едиственно возможного» решения, которое создается, например, в Прелюдии *B-dur* (№ 21) Шопена. Совмещение репризы с разработкой в первой части Шестой симфонии Чайковского относится к числу высших достижений музыкальной гениальности.

Но разобранные в данной книге композиционные принципы — лишь одна из форм отражения закономерностей, общих для всех выразительных средств музыки, для музыкального языка в целом. Например, в учении о переменности ладогармонических функций, разработанном Ю. Тюлиным, дается также изложение подвижной формы проявления общего принципа. Понятие же ладогармонической бифункциональности — несомненно частный случай постоянного совмещения функций.

Ю. Тюлин в учебнике «Музыкальная форма» (см. § 18) пишет знаменательные слова: «Двойственность психологических (по нашей терминологии — общих логических. — В. Б.) функций тематического материала аналогична совмещению основных и переменных функций в гармонии. Аналогия эта объясняется общим законом нашего восприятия, оценивающего явления в единстве с его разных сторон**». Это совершенно верно и служит доказательством того, что обе формы совмещения ладогармонических и формообразующих функций представляют собой разные стороны одной и той же сущности.

Движение теоретической мысли в двух направлениях — дифференцированного изучения частных явлений и интегрирующего их обобщения (при полном контакте этих направлений) — в высшей степени плодотворно и ведет к сближению эстетической и технологической сторон анализа явлений музыки как вида искусства, как формы общественного сознания.

Итак, в принципе совмещения и подвижности функций, как в фокусе, сочетаются общие законы художественного воздействия. Здесь может возникнуть вопрос, почему в заглавии книги отражено лишь одно поня-

* Л. Мазель. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 25.

** «Музыкальная форма», стр. 279.

тие — переменность функций? Это объясняется тем, что совмещение и переменность (подвижность) функций — две стороны единого принципа. То, что конкретные виды подвижности — результат особого типа совмещения функций, было сказано еще в первой главе. Но само совмещение композиционных (и логических) функций — результат подвижности, органически присущей музыкальной форме. Его можно рассматривать как итог и движения функций, как своего рода первое и коренное следствие их принципиальной подвижности.

Таким образом, совмещение функций — результат их движения в широком смысле этого понятия, а композиционные отклонения, модуляция и эллипсис — движение функций в тесном смысле слова.

Вместе с тем движение (одна из наиболее общих философских категорий) — основа музыки. Мы знаем, что три функции: импульс (*i*), движение (*m*) и завершение (*f*) — представляют собой три вида сверхфункции всеобщего развития, которое, в свою очередь, является одной из форм движения.

С этим и связано первородство понятия «переменности функций», отраженное в заглавии книги.

Движение функций на уровне определенного музыкального произведения, на уровне формы как данности превращается в процесс движения самой композиционной формы. Поэтому в анализах отдельных произведений он и возникает в качестве вполне конкретного явления.

В чем же его художественная сущность?

Движение формы усиливает возможность передать развитие жизненных процессов не только посредством приемов тематического сквозного развития, но и путем сквозного композиционного развития. Последнее же, несомненно, способно воплотить более мощные, глубокие процессы развития и отдельных, конкретных явлений действительности (объективного и субъективного плана), и тех принципов, которые ими руководят. Ведь каждая из существующих композиционных форм тяготеет к определенному типу тематизма — в смысле самих тем (их жанровой природы, широко понимаемой; склада; образного строя), их сочетаний, переходу одной в другую, — к видам их взаимодействия.

В процессе развития музыкального произведения отношение композитора к тематическому материалу в силу идейного замысла может изменяться. Спокойная повествовательность в *Allegretto* Десятой симфонии Шостаковича влечет, как было рассмотрено выше, к рондо, а возникающая драматизация переводит творческую фантазию автора на путь сонатности.

Спокойно-идиллическое состояние Ромео и Джульетты (сцена на балконе), передаваемое в экспозиции увертюры-фантазии Чайковского посредством замкнутой прогрессирующей трехчастной формы, сменяется по ходу движения сюжета трагедии Шекспира драматическим состоянием (сцена прощания). Это влечет Чайковского к воплощению моментов борьбы, что в свою очередь обуславливает и переход от замкнутой формы к разрабаточности сонатного типа.

Во всех приведенных в настоящей книге анализах композиционные отклонения, модуляция и эллипсис связаны со сменой композиционного принципа, отражающего развитие содержания. Так и образуется движение композиционной формы, понимаемой всегда как содержательная форма.

Принцип подвижности функций формы, как было сказано, — один из кардинальнейших в формообразовании. Использование его и при определении формы, и при ее разборе (как чисто технологическом, так и на уровне целостного анализа) приводит к существенно важным выводам. Но самое главное значение метода анализа на основе этого принципа заключается не в терминологии, а в возможности углубить понимание формы как процесса, отражающего развитие содержания музыкального произведения.

В широком плане принцип подвижности формы отвечает свойствам действительности, выражающимся в том, что в процессе развития какого-либо явления меняются условия существования последнего, обстоятельства, определяющие его связь с другими явлениями. Создаются моменты одновременного действия разных, порою даже противоречивых тенденций.

Но каковы бы ни были познанные результаты движения формы, главное — это обнаружить сам процесс движения, возникающие смены внутреннего напряжения

формы, диалектику борьбы центробежных и центростремительных сил.

Анализ музыкальных произведений с таких позиций позволяет раскрыть процессуальность их форм более глубоко — увидеть не только форму как процесс, но и движение ее самой. Последнее, как было сказано в начале «Заключения», отражает глубокие и мощные процессы в развитии содержания музыки.

II.

В данной книге по ходу изложения был введен целый ряд новых понятий, высказано кардинальное положение о соотношении функции и структуры. Подведем итоги: рассмотрение этих проблем.

На примере анализа пьесы А. Веберна (ор. 5 № 4; см. вторую главу) было показано, что в ней имеется функциональное подобие репризной двухчастной формы, в которой первая часть функционально подобна периоду, хотя структурно и не является им.

Понятие «функциональное подобие» — важный результат изучения проблемы соотношения функции и структуры. Особенно важен этот термин при анализе произведений современной музыки. Во многих ее стилях образуется разновидность периода повторного строения, в котором исчезает чисто структурное начало — соотношение каденций. Первое предложение в этом случае обычно представляет собой тематическое ядро и его развитие, прерываемое вторичным воспроизведением ядра с последующим этапом развития, чаще всего новым. Возникает функциональное подобие классического периода повторного строения, от которого заимствовано лишь тематическое сходство начал двух построений.

Это наблюдается во многих произведениях различных, даже противоположных стилей, например у Шостаковича * и Дебюсси. В первом тематическом построении танцевальной темы в «Острове радости» Дебюсси осуществляет этот принцип. В «Отражении в воде» первое тематическое построение — функциональное подобие периода единого строения: тематическое зерно, его повторение, разработанное развитие в сочетании с проника-

* Пример: начальный период главной партии первой части Десятой симфонии.

ющим в него контрастным элементом и завершением. В последнем имеется новый импульс, развитие которого создает пассажную каденцию.

При функциональном подобии сохраняются типы тематических соотношений и типы развития, вмещающиеся, однако, в иные структурные рамки. Большая роль непрерывного развертывания уменьшает значение каденций во многих стилях современной музыки. Здесь появляются, конечно, новые структурные принципы, но они и наше время пока что не поддаются обобщению, так как выступают в индивидуализированной форме.

Нечто аналогичное происходило и в XVIII веке, когда кристаллизировались все основные композиционные формы гомофонно-гармонического склада*. До периода зрелого творчества Гайдна сонатная экспозиция определялась общим ходом тонального и отчасти тематического развития. В каждом отдельном случае у самых крупных по дарованию композиторов — Д. Скарлатти, Ф. Э. Баха — возникали индивидуальные, только для данного конкретного произведения отобранные структурные соотношения. И лишь как что-то случайное создавались прообразы будущих строгих классических соотношений.

Этот процесс формирования сонатной формы** представлял собой поиски новых функционально-тематических и структурных норм. Но первые из них при этом играли ведущую, определяющую роль.

Функциональное подобие наблюдается и в указанную эпоху. Так, например, старинное куплетное рондо (неконтрастное) в творчестве французских клавесинистов и особенно И. С. Баха можно трактовать как форму функционально подобную простой фуге.

В рондо смены проведенний рефрена и куплетов, основанных на его интонациях, функционально подобны группам проведенний темы и интермедиям фуги. Отсутствие тонального развития в куплетном рондо Ф. Э. Бах восполнял тональным варьированием рефрена. Но одновременно он вводил еще не отрегулированный тематический контраст, благодаря чему некоторые его рондо стоят как бы на полпути от функционального плана фуги к «зрелому» рондо. Лучшим образцом рондо — функционального подобия фуги с неконтрастными

* В XVII веке создавались предпосылки этого процесса.

** Так же, как и многих других форм, в частности рондо.

куплетами-интермедиями — можно считать знаменитое Рондо *h-moll* Ф. Э. Баха. Однако и здесь воздействие складывающихся норм гомофонных форм вносит свои структурные коррективы: каждая реприза рефрена (проведение темы) сливается с предшествующим ей куплетом (интермедией), подобно второй части репризной двухчастной формы.

В XX веке также происходит процесс ломки старых структурных норм, появляются черты еще лишь образующихся обобщенных композиционных форм. И роль функционального подобия в настоящее время вновь становится весьма существенной.

Вполне возможно, что на наших глазах возникает исторически аналогичный процесс отбора структурных и функциональных норм, в результате которого будут отшлифованы новые специальные композиционные функции, новые формы.

Примечательно, что указанный процесс связан с такими же поисками гармонических средств. Невозможно представить подлинное музыкальное искусство, как средство интонационного самовыражения, без исторически отобранных ладовых форм организации.

Суть гармонического строя современной атональной музыки в тех случаях, когда она остается подлинным искусством (как, например, в творчестве А. Берга), — поиски новых ладовых систем. Мы не считаем нужным подробно развивать здесь эти мысли, отсылаем читателя к теории Ю. Холопова, выдвинувшего идею нового понимания тональности и центрального элемента системы. Соотношение последнего с другими гармоническими образованиями функционально подобно классическому соотношению трезвучной тоники с аккордами S и D групп.

Анализ, основанный на принципе «функционального подобия» или же учитывающий в первую очередь движение функций музыкальной формы и подходящий к индивидуальной структуре, можно назвать функциональным. Один из примеров: анализ пьесы Веберна.

После того как соотношение функции и структуры было разъяснено на многих образцах, нужно обратиться к предельно широкому определению самого существа их взаимоотношения. Его можно сформулировать следующим образом: функция — принцип, на ко-

тором зиждется связь элементов музыкального целого, обеспечивающий единство различного или, более того, противоположного. Структура—способ, с помощью которого осуществляются эти связи*.

Сформулированная таким образом сущность различия между функцией и структурой соответствует самому широкому «радиусу действия» этой пары понятий. При уменьшении «радиуса» разбираемое соотношение принимает иные формы.

Ю. Холопов в книге «Современные черты гармонии Прокофьева» пишет: «Что же мы должны понимать под функцией? В чем состоит формообразующая роль функциональности? Функция в общем смысле слова есть роль, назначение, обязанность. В области звуковысотных соотношений функция есть роль одного звукового элемента (звука, интервала, мотива, аккорда и т. д.) относительно другого**.

Действительно, в области звуковысотной (то есть ладогармонической) принцип связи можно рассматривать как роль звуков по отношению друг к другу. В этом случае структура—конкретный способ организации, то есть все, что образует формулу лада.

При сужении «радиуса действия» (например, при ограничении его мажорным или минорным ладом) отличие функции от структуры сводится к известной по учебникам гармонии формулировке: функцию субдоминанты и доминанты могут выполнять аккорды, разные по внутренней структуре и по положению в ладовом звукоряде.

При более широком «радиусе действия» соотношение устойчив-неустой является функциональным. То обстоятельство, что в мажоре и миноре (в двух из возможных ладов) устойчив—трезвучие на I ступени, а все остальные аккорды неустойчивы, говорит о структуре лада. Если же «радиус действия» суживается до мажор-

* «Структура (лат. *structura*—строение)—закономерная, устойчивая связь и взаимоотношение частей и элементов целого, системы» («Философский словарь». М., Изд-во политической литературы, 1963, стр. 438). «По способу связи элементов в данном предмете мы узнаем его структуру» (А. Спиркин. Курс марксистской философии. М., изд-во «Мысль», 1964, стр. 196).

** Ю. Холопов, «Современные черты гармонии Прокофьева», стр. 274—275.

куплетами-интермедиями — можно считать знаменитое Рондо *h-moll* Ф. Э. Баха. Однако и здесь воздействие складывающихся норм гомофонных форм вносит свои структурные коррективы: каждая реприза рефрена (проведение темы) сливается с предшествующим ей куплетом (интермедией), подобно второй части репризной двухчастной формы.

В XX веке также происходит процесс ломки старых структурных норм, появляются черты еще лишь образующихся обобщенных композиционных форм. И роль функционального подобия в настоящее время вновь становится весьма существенной.

Вполне возможно, что на наших глазах возникает исторически аналогичный процесс отбора структурных и функциональных норм, в результате которого будут отшлифованы новые специальные композиционные функции, новые формы.

Примечательно, что указанный процесс связан с такими же поисками гармонических средств. Невозможно представить подлинное музыкальное искусство, как средство интонационного самовыражения, без исторически отобранных ладовых форм организации.

Суть гармонического строя современной атональной музыки в тех случаях, когда она остается подлинным искусством (как, например, в творчестве А. Берга), — поиски новых ладовых систем. Мы не считаем нужным подробно развивать здесь эти мысли, отсылаем читателя к теории Ю. Холопова, выдвинувшего идею нового понимания тональности и центрального элемента системы. Соотношение последнего с другими гармоническими образованиями функционально подобно классическому соотношению трезвучной тоники с аккордами S и D групп.

Анализ, основанный на принципе «функционального подобия» или же учитывающий в первую очередь движение функций музыкальной формы и приходящий к индивидуальной структуре, можно назвать функциональным. Один из примеров: анализ пьесы Веберна.

После того как соотношение функции и структуры было разъяснено на многих образцах, нужно обратиться к предельно широкому определению самого существа их взаимоотношения. Его можно сформулировать следующим образом: функция — принцип, на ко-

тором зиждется связь элементов музыкального целого, обеспечивающий единство различного или, более того, противоположного. Структура — способ, с помощью которого осуществляются эти связи*.

Сформулированная таким образом сущность различия между функцией и структурой соответствует самому широкому «радиусу действия» этой пары понятий. При уменьшении «радиуса» разбираемое соотношение принимает иные формы.

Ю. Холопов в книге «Современные черты гармонии Прокофьева» пишет: «Что же мы должны понимать под функцией? В чем состоит формообразующая роль функциональности? Функция в общем смысле слова есть роль, назначение, обязанность. В области звуковысотных соотношений функция есть роль одного звукового элемента (звука, интервала, мотива, аккорда и т.д.) относительно другого»**.

Действительно, в области звуковысотной (то есть ладогармонической) принцип связи можно рассматривать как роль звуков по отношению друг к другу. В этом случае структура — конкретный способ организации, то есть все, что образует формулу лада.

При сужении «радиуса действия» (например, при ограничении его мажорным или минорным ладом) отличие функции от структуры сводится к известной по учебникам гармонии формулировке: функцию субдоминанты и доминанты могут выполнять аккорды, разные по внутренней структуре и по положению в ладовом звукоряде.

При более широком «радиусе действия» соотношение устой-неустой является функциональным. То обстоятельство, что в мажоре и миноре (в двух из возможных ладов) устой — трезвучие на I ступени, а все остальные аккорды неустойчивы, говорит о структуре лада. Если же «радиус действия» суживается до мажор-

* «Структура (лат. *structura* — строение) — закономерная, устойчивая связь и взаимоотношение частей и элементов целого, системы» («Философский словарь», М., Изд-во политической литературы, 1963, стр. 438). «По способу связи элементов в данном предмете мы узнаем его структуру» (А. Спиркин. Курс марксистской философии. М., изд-во «Мысль», 1964, стр. 196).

** Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева, стр. 274—275.

ра и минора как единственных носителей принципа ладовой организации (что зависит от определенной эпохи в развитии европейской музыки), то соотношение тоникки, доминанты и субдоминанты становится уже функцией, а конкретные виды аккордов — структурой.

В области композиционной формы принцип и способ организации тематизма так же связаны с «радиусом действия». В первой главе были введены понятия «смысловые и структурные функции». Теперь ясно, что указанная пара понятий соответствует малому «радиусу действия».

Самый широкий «радиус действия» функции — асафьевская триада: $i : m : t$, понимаемая как выражение всеобщих сверхфункций движения. В ней отмечается принцип связи любых элементов формы как процесса. При этом наиболее широком «радиусе действия» структура — способ, который обеспечивает реальность различий между i , m и t . Это — общие логические функции: изложения, развития и завершения. Поднимаясь по функциональным уровням, мы суживаем «радиус действия» разбираемой пары понятий.

Однако здесь нужна существенная оговорка. Дело в том, что «специальные композиционные функции» представляют собой исторически отобранные функциональные соотношения. Как было сказано выше, в XVIII веке происходил процесс становления гомофонных композиционных форм. Но прежде чем их нормы откристаллизовывались в виде рассмотренной в настоящей книге системы специальных композиционных функций, создавалось большое количество отдельных музыкальных произведений (то есть музыкальных форм как данности), в которых указанные нормы лишь просвечивали. Естественный «художественный отбор» отбросил все формы как данности, не обладавшие ясным композиционным планом, четким структурным решением. Однако в других произведениях (формах как данности) такие решения были найдены и складывались в разобранные выше специальные композиционные функции.

Этот исторический процесс можно наблюдать, например, в клавирных сонатах Д. Скарлатти *. В некоторых

* Об этом см.: А. Климовидский. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти (сб. «Вопросы музыкальной формы». М., «Музыка», 1966, стр. 3—61).

из них композиционная форма не урегулирована, в методах развития тематического материала заметны следы случайных решений (см. Первую и Двенадцатую сонаты: издание 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 Двенадцать 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, и лишь постепенно создается и закрепляется промежуточный уровень — специальные композиционные функции. Но как только он кристаллизуется, 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. Сами же специальные композиционные функции постоянно обновляются в соответствии с эволюцией как типов содержания, так и имманентным развитием выразительных средств.

Однако в ряде случаев композитор сочиняет конкретное произведение (форму как данность), минуя специальные композиционные функции или свободно смешивая разные виды последних. Так образуются 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 функций*; другая часть их остается инди-

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

видуальной, не повторяемой далее (Вторая баллада и Третье скерцо Шопена; Largo Шестой симфонии Шостаковича и т. п.). Совершенно очевидно, что все виды движения функций формы и возникающее на этой основе движение самой формы как данности увеличивает творческие возможности композитора.

Итак, вся сеть функций в целом — комплекс исторически отобранных возможностей для образования формы как данности, формы отдельного музыкального произведения.

На этом уровне возможность реализуется в действительность, здесь возникают выразительные функции. Благодаря им художественная идея воплощается посредством комплекса художественных средств, к числу которых принадлежит и сеть формообразующих функций (общее название для логических и композиционных функций). Анализируя музыкальное произведение, всегда можно обнаружить единство его выразительных и формообразующих функций.

Поэтому появляется необходимость создания специального раздела аналитической науки — учения о музыкальном произведении как целостном художественном организме. Здесь должны быть найдены новые соотношения уже изученных функций, разработано понятие драматургии музыкального произведения, исследовано «поведение» драматургических функций. Кроме того, в этом учении получают дальнейшее развитие уже введенные понятия — темп музыкального развития, плотность формы и другие.

Темп музыкального развития — понятие относительное и обуславливается скоростью совершающихся в произведении событий. Здесь возможны три вида: равномерный темп, ускорение и замедление. Первый вид связан с повествовательно-эпическим тоном; второй — с последовательной драматизацией, возрастанием напряжения, что, например, типично для баллад Шопена; третий вид — замедление, напротив, отмечает постепенное рассеяние напряжения.

Иногда ускорение и замедление взаимно уравновешивают друг друга, например в Прелюдии e-moll Шопена.

Суть ее идеи выражена в одновременном контрасте двух фактурных элементов: равномерно ниспадающих

аккордов в партии левой руки и мелодии в партии правой. Начавшись с широкого октавного скачка, верхний голос, как бы подчиняясь скользящему влиянию аккордовой линии, теряет заложенную в начальном импульсе напевность и становится скорбным речитативом. Но с такта 8 появление пунктирного ритма (ритм импульса!) знаменует «зону возмущения» — в мелодии возникают более широкие песенные интонации, ритмическое оживление. Завершение первого предложения приводит к равновесию обеих фактурных линий.

Во втором предложении сказывается результат событий, происшедших в первом: вместо затактового октавного скачка звучит более активный и распевный импульс — мотив в пределах уменьшенной октавы. В связи с этим в начале второго предложения имеется ускорение темпа развития — «зона возмущения» начинается уже с такта 3 и достигает драматической кульминации в такте 5. После двух скачков на уменьшенную септиму в мелодии общее напряжение постепенно спадает и темп развития замедляется.

Оба процесса компенсируют друг друга, и в итоге от начального импульса до завершающих интонаций в мелодии расположены в первом предложении 12 тактов, во втором — 11 тактов + 2 такта общего завершения. Существенно и то, что в этом сдвоенном процессе ускорения и замедления претворяется закон шопеновского *rubato*: насколько темп (живой, исполнительский) ускоряется, настолько он далее замедляется, и общая сумма астрономического времени, потраченного на исполнение данного отрезка без *rubato* и с его использованием, должна оставаться неизменной¹⁹.

О плотности формы уже упоминалось неоднократно. Последнюю можно трактовать двояко. С одной стороны, плотность формы связана с изложенным выше понятием темпа развития: при ускорении темпа на единицу музыкального времени приходится больше «событий», плотность усиливается, и наоборот, при замедлении темпа плотность соответственно уменьшается.

Но можно трактовать понятие плотности формы и иначе — количество тематических событий по отношению к типу данной композиционной формы. При таком подходе плотность формы в начальном периоде скерцо из Пятой симфонии Шостаковича выше классической

нормы, поскольку в этом периоде (так же, как и в других аналогичных образцах) тематический материал при нормальном темпе развития потребовал бы двухчастной формы.

Значительно уплотнена форма начального периода побочной партии первой части Шестой симфонии Чайковского, где период по структуре сходен с репризной двухчастной формой. Примером большой разреженности формы может служить Прелюдия *D-dur* из второго тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. Здесь воспроизводится план полной сонатной формы на материале одного тематического импульса, состоящего из двух малокоонтрастных элементов; материал одного такта используется на протяжении всей достаточно крупной Прелюдии. Это объясняется противоречием между жанром прелюдии, для которого типичен одноплановый и не индивидуализированный тематизм, и условиями кристаллизующейся в те годы классической сонатной формы.

Противоположную картину находим в Увертюре к опере «Альцеста» Глюка. Она написана в старинной сонатной форме, не рассчитанной на существенный контраст, но основана на ярких тематических противопоставлениях. Поэтому плотность ее формы значительно повышена.

Можно сформулировать принцип: если имеются разные толкования формы, то, как правило, при прочих равных условиях надо предпочитать форму меньшего ранга и, следовательно, большей плотности.

Ритм музыкальной формы возникает из смен тематически плотных и тематически разреженных «участков действия», композиционных функций, «участков действия» с преобладанием концентрированного или разреженного тематизма. Порядок этих смен (и тип возникающих контрастов) соответствует какой-либо композиционной форме, но не подкрепляется достаточно ясно выраженными структурными нормами. В некоторых случаях при образовании совмещенных форм определенный ритм той или иной формы — главный свидетель ее участия в слиянии²⁰. Пример: форма рефрена в финале Двадцать первой сонаты («Аврора») Бетховена с трудом поддается определению. Не ставя это своей целью, можно только указать на ритм двойной трехчастной формы

как одну из композиционных основ темы: первый устойчивый восьмитакт — *A*, дальнейшее неустойчивое продолжение — *B*. Общий план — *ABABA* *.

Понятие ранга музыкальной формы было затронуто дважды — в первой и седьмой главах. В них названный термин рассматривался лишь с точки зрения композиционной модуляции. Однако это понятие имеет более общее значение, определяя принцип соподчинения композиционных форм.

Существует строгий закон, действительный для эпохи развитого гомофонно-гармонического склада: форма данного ранга может заключать в себе в качестве составной части форму более низкого ранга, но не наоборот.

В циклическую форму могут входить различные формы, начиная с контрастно-составной. Последняя, в свою очередь, способна состоять из любых нециклических форм. Если же создается видимость того, что форма меньшего ранга заключает в себе форму более высокого ранга, то объяснение этой парадоксальности следует искать либо в возникшей контрастно-составной форме, либо в совмещении общих и местных функций.

Форму арии Руслана из оперы «Руслан и Людмила» Глинки невозможно объяснить как сложную двухчастную. Она представляет собой контрастно-составную именно потому, что ее вторая часть — сонатная форма, ранг которой выше сложной двухчастной и ниже контрастно-составной.

Форму скерцо Девятой симфонии Бетховена нельзя причислить к контрастно-составной по ряду соображений²¹. Эту форму нужно считать сложной трехчастной, в которой крайние части выполняют не только общие функции ее экспозиции и репризы, но и одновременно местные функции сонатной формы.

Можно ввести термин «дважды сложная трехчастная форма» (форма *ABA*, хотя бы один компонент которой — сложная трехчастная форма; см. анализ Новеллетты Шумаана в третьей главе). Ранг этой формы выше рондо и ниже сонатной.

* См.: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 633.

Пользование указанным законом вносит строгий порядок в определения форм, что особенно важно в условиях их всеобщей переходимости и изменчивости.

В теоретическом музыковедении давно уже закрепились понятие «смешанные формы», учение о которых тщательно разработано Л. Мазелем и В. Цуккерманом*.

Как можно видеть, вводимые в данной книге положения не изменяют общепринятых названий и не противостоят понятиям, распространенным в учении о смешанных формах. Если термины последнего отражают лишь результат, то сам метод рассмотрения музыкальных произведений, предложенный Л. Мазелем в его статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена», основан на вскрытии внутренних формообразующих процессов. Определение типичной «новой однойчастной формы» включает в себе указания на ускорение темпа развития к концу произведения, на трансформацию образов, на переход от расчлененного изложения тематических разделов, законченных по структуре, к их слиянию²². Поэтому установленная нами классификация типов совмещения функций не противоречит учению о смешанных свободных формах, но и не совпадает с классификацией последнего.

Классификация, предложенная в настоящей книге, шире — в нее входит целый ряд явлений, не связанных с понятием «смешанные формы»; но и тогда, когда обе классификации охватывают близкие явления, в терминах теории смешанных форм не говорится о самом процессе

* Оно было изложено в ряде лекций и докладов Л. Мазеля, например в докладе, сделанном в Научно-исследовательском институте театра и музыки (Ленинград) в декабре 1939 г. Отдельные его стороны подробно развиты на примерах из сочинений Шопена в неоднократно упоминавшейся статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена». Наиболее полно учение о смешанных формах изложено в главе XIV книги «Строение музыкальных произведений».

В. Цуккерман в своих лекциях явил множество ценнейших определений, особенно замечательны его целостные анализы различных произведений, например сонаты *b-moll* Листа.

В 1966 г. опубликована содержательная статья «Из истории свободных форм» (Бах — Шостакович) Н. Горюхиной (см. сб. «Украинское музыковедение. 1964». Киев, «Мистецтво», 1966, стр. 5—25).

движения функций, о трех его видах. Кроме того, понятие «композиционной модуляции» объединяет в одну группу явления, которые и относятся к смешанным формам, и не имеют к ним никакого отношения, как, например, «прогрессирующая трехчастная» и другие.

Понятие «контрастно-составной формы», принадлежащее Вл. Протопопову, иногда дает возможность отказаться от термина «смешанные формы». Но и относительно этого нового понятия теория движения функций формы также оказывается не бесполезной, поскольку помогает установить генезис некоторых видов контрастно-составной формы.

Пары понятий — «основная-добавочная» и «общая-местная» функции — объясняют и другие стороны учения о смешанных формах, например сочетание сонатной и вариационной форм. Об одном произведении, основанном на этом принципе, — фантазии «Исламей» Балакирева — Л. Мазель пишет: «Это вариации на две темы, исполняющие одновременно функции двух основных тем сонатной формы» *.

Таким образом, учение о смешанных формах фактически опиралось на принципы переименности и совмещения функций.

Выше уже было сказано, что можно провести условную классификацию смешанных форм, разделив их на две группы: на постоянно- и подвижно-совмещенные. К первой следует отнести те виды смешанных форм, которые возникли в результате сочетания общих и местных функций. Ко второй — те виды смешанных форм, которые возникли в результате композиционных модуляций и эллипсиса. Разумеется, отдельные музыкальные произведения могут одновременно удовлетворять обоим принципам классификации.

В «Картинках с выставки» Мусоргского соединение сюиты с рондо образуется от того, что первая пьеса «Прогулка» — рефрен цикла. Далее его функция переходит к пьесе «С мертвыми на мертвом языке», а в конце к «замещающей репризе» — финалу «Богатырские ворота». Так создается переходящий рефрен. Здесь действует принцип постоянного совмещения функций. Но наряду с этим во второй половине цикла, начиная с пьесы «Лиможский рынок», композитор переходит с пу-

* Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 424.

ти сюнты к контрастно-составной форме (о чем свидетельствуют слитность развития и незавершенность пьес: «Лиможский рынок», «Избушка на курьих ножках» [«Баба-Яга»]). В итоге в этом произведении Мусоргского используются принципы как подвижно-, так и постоянно-совмещенных форм*.

Но в категорию свободных форм входят, кроме смешанных, собственно свободные, иначе говоря, индивидуализированные формы. В них, подобно Фантазии *c-moll* Моцарта, обычно также происходят процессы модуляций, отклонений, эллипсиса, которыми руководит отвечающий конкретному индивидуальному замыслу композиционный план. При этом большое значение имеет последовательная сюжетность (см. примечания 4 и 15), явная или подразумеваемая. Наконец, естественно могут возникать новые композиционные формы, соответствующие новым творческим принципам. Но и в данных случаях при наличии руководящей роли тематизма и четкого ладогармонического мышления появляются лишь новые соотношения ранее известных обихих принципов.

III.

Какие же новые задачи ставит разработанная в настоящей книге теория движения функций?

Главная из них уже была указана — это исследование закономерностей музыкальной формы как данности (они затрагиваются в работах Л. Мазеля и В. Цуккермана, посвященных проблеме целостного анализа)**. К их числу относятся как отмеченные в предыдущем разделе «Заклучения» понятия ритма, плотности, темпа развития, так и целый ряд незатронутых определений: точная расшифровка термина «драматургия», соотношение возникающих на уровне формы как данности драматургических функций, связанное с этим комплексом проблем понятие «перспективы формы»²³.

* Подробно об этом см. в статье автора книги, посвященной анализу композиции «Картинок с выставки» (сб. «От Люлли до наших дней». Цит. издание).

** Л. Мазель. Эстетика и анализ. Цит. издание; В. Цуккерман. О некоторых видах целостного анализа. В. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, стр. 409.

Особое место при изучении формы конкретного музыкального произведения занимает проблема динамического профиля. Она частично раскрыта в книге «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке» В. Цуккермана*. Но эта проблема требует самостоятельного исследования, так как динамический профиль не только важнейший выразительный, но и формообразующий принцип²⁴.

Наконец, существенную роль играет изучение всего комплекса проблем в условиях современного музыкального мышления. Применяя метод «функционального подобия», можно создать единую, постоянно действующую систему функциональных связей, принимающую самые различные структурные формы в разные исторические эпохи.

И в свете указанной системы должна быть образована единая система классификации тематизма как основного фактора формы. Можно пока что лишь наметить в общих чертах абрис такой будущей теории.

Установим две категории — «сосредоточенный и рассредоточенный тематизм». Такая пара понятий аналогична определениям «сосредоточенная и рассредоточенная динамика», сформулированным В. Цуккерманом в отношении мелодии²⁵. Сущность их различия заключается в следующем: динамическое напряжение в мелодии может быть либо устремлено к одной точке — кульминации, в которой наиболее ярко проявляются выразительные свойства данной мелодии, либо равномерно разлито по всей ее линии.

Подобно этому интонационная выразительность, способная воплотить существенные черты музыкального образа, также может быть либо сконцентрирована в одном структурно оформленном построении — теме, либо более или менее равномерно разлита по всему музыкальному произведению или его части**.

С таким рассредоточенным тематизмом мы сталкиваемся в произведениях мастеров добаховского времени, композиторов эпохи Ренессанса. Однако в некоторых

* В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., Музгиз, 1957, стр. 340—344.

** Аналогичная идея сформулирована в статье «Фольклор и композиторское творчество» А. Юсифина («Советская музыка», 1967, № 8, стр. 60²⁶).

сочинениях современной музыки также используется этот принцип.

Важно то, что сосредоточенный тематизм связан с сосредоточенной ладогармонической функциональностью; рассредоточенный тематизм — с рассредоточенным взаимоотношением между ладогармоническими компонентами, то есть таким, когда понятие центрального, опорного аккорда расплывается в его многозначности, переменности, скрытости²⁷. Это намечаемое единство можно рассматривать как единство разных сфер музыкального мышления, как одной из форм общественного сознания.

Конечная цель исследования общеэстетических законов музыкальной формы — нахождение их единства с закономерностями человеческой жизни.

Задачи музыки, как и любого вида искусства, не могут быть сформулированы однозначно. Они весьма многозначны, образуют сложно-составной комплекс. Но одно из гениальнейших определений существенной его стороны дано Блоком в поэтической форме (обращение к художнику):

Сотри случайные черты,
И ты увидишь — мир прекрасен.

Найти закономерно-прекрасное в потоке жизни, сотканном из кажущихся случайностей, — одна из сверхфункций всех видов искусства, и в том числе музыки.

Поэтому «компас» исследований, посвященных выявлению законов красоты содержательной музыкальной формы, указывает на их венец — обнаружение той скрытой музыки жизни, которая служит основой основ всей богатейшей, многослойной жизни музыки.

¹ В книге И. Шкловского читаем: «Вопрос об определении понятия «жизнь» стоит очень остро, когда мы обсуждаем возможность жизни на других планетных системах, что является главным предметом нашей книги. На это обстоятельство особенное внимание обращает академик А. Н. Колмогоров — выдающийся математик и крупнейший специалист по кибернетике. Он подчеркивает, что биологические науки до последнего времени занимались исследованием живых существ, населяющих Землю и имеющих общую историю возникновения и развития. Естественно, что понятие «жизнь» отождествлялось при этом с конкретным ее воплощением в конкретных условиях нашей планеты. Но в наш век астронавтики открывается принципиальная возможность обнаружить в космосе такие формы движения материи, которые обладают практически всеми атрибутами живых, а может быть, даже мыслящих существ. Однако мы ничего не можем заранее сказать о конкретных проявлениях этих форм движения материи. Поэтому сейчас возникает настоятельная потребность дать такое определение понятия «жизнь», которое не было бы связано с гипотезами о конкретных физических процессах, лежащих в ее основе. Следовательно, возникает потребность в чисто функциональном определении понятия «жизнь».

Эта задача далеко не простая, и вполне удовлетворительного функционального определения основного понятия «жизни» пока не существует. Однако первые, и притом, как нам представляется, достаточно успешные, шаги в этом направлении уже сделаны. Мы имеем в виду исследование А. А. Ляпунова, на основных идеях которого мы сейчас остановимся»^{*}.

«А. А. Ляпунов считает, что управление, понимаемое в широком, кибернетическом смысле, является самым характерным свойством жизни безотносительно к ее конкретным формам. Тем самым он делает попытку дать функциональное определение понятия «жизнь»»^{**}.

«Ляпунов характеризует жизнь как «высокоустойчивое состояние вещества, использующее для выра-

^{*} И. Шкловский. Вселенная. Жизнь. Разум, стр. 127—128.

^{**} Там же, стр. 128.

ботки сохраняющих реакции информацию, кодируемую состояниями отдельных молекул»*.

² «На протяжении 3-й части этой книги мы неоднократно применяли термин «разумная жизнь», считая его элементарным, то есть не требующим специального определения. Между тем это далеко не так. В самом деле, что такое «разумное существо»? На этот вопрос можно попытаться ответить так: разумным мы называем такое существо, которое обладает способностью к мышлению. Ну, а что такое мышление? Здесь мы сталкиваемся с теми же трудностями в определении этого понятия, что и в случае определения понятия «жизнь». Ведь единственно известной нам формой мышления является мышление человека. Определение понятий «мышление» и «разумная жизнь» неясно всегда споднялось к описанию конкретных особенностей человеческого мышления, представляющего собой специфическую деятельность мозга.

Но, как подчеркивает А. Н. Колмогоров, в настоящее время такое определение уже не является удовлетворительным по двум причинам. Во-первых, в наше время интенсивного развертывания космических исследований имеется принципиальная возможность встречи с такими факторами существования высокоорганизованной материи, которые обладают всеми основными свойствами не только живых, но и мыслящих существ и которые могут существенно отличаться от земных форм. Во-вторых, бурное развитие кибернетики открыло в принципе ишем не ограниченную возможность моделирования любых, сколь угодно сложных материальных систем.

По этим двум причинам в настоящее время имеется острая необходимость дать такое определение понятия «мышление», которое было бы не связано с какими бы то ни было конкретными представлениями о физической природе процессов, лежащих в основе мышления. Следовательно, так же, как и в случае понятия «жизнь», необходимо функциональное определение понятия «мышление»**.

³ Реприза начального момента создает прием обрамления, часто используемый в киноискусстве. Действует он безотказно: воспроизведение на экране начальной ситуации — точный сигнал завершения, понимаемый всеми зрителями. В некоторых случаях начальная ситуация повторяется с изменениями, порой существенными. При этом сам их характер подчеркивает смысл основной идеи фильма.

⁴ Музыкальная сюжетность — особый метод тематического (и внутритематического) развития, при котором его повороты свидетельствуют о большем, чем простая естественная связь мотивов, фраз, тем, возникающая на основе типичных для данного стиля, данного жанра, в определенную эпоху имманентных музыкальных закономерностей. Эти повороты подчеркивают влияющие на творческих факторов. Последние же опираются на особым образом претворенные связи явлений жизни, посредством их отражения в поэтических, литературных сюжетных «рисунках». О сюжетности, присущей музыке Шумана, писал М. Друскин***, подразумевая при этом «нагнетание внутреннего действия», особенно при столкновении

* И. Шкловский. Цит. издание, стр. 130.

** Там же, стр. 276.

*** М. Друскин. Творческий метод Шумана. Сб. «История и современность». Л., Музгиз, 1960, стр. 39.

образов, в тех неожиданных «поворотах» развития, которые напоминают хорошо рассказанную историю. Д. Житомирский в книге «Роберт Шуман» несколько по-другому рассматривает эту проблему: «Надо до конца отдавать себе отчет в характере этой сюжетности. В соответствии с общей устремленностью романтизма она более музыкальна, чем литературна».

Иначе говоря, ведущей нитью сюжета является не житейски закономерная последовательность фактов, а лирический ряд картин и настроений. Причем в их последовательности культивируется некоторая «свободность» логики»*.

Л. Мазель в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» говорит об обобщенном образно-музыкальном сюжете, допускающем «подстановку» многочисленных контрастных литературно-программных сюжетов, ни один из которых не будет обязательным. «Если же при этом в произведении имеются неожиданные музыкально-образные «повороты»... яркие образные «превращения», вообще интересная образно-музыкальная «фабула»... то констатация сюжетности образно-музыкального развития... кажется особенно естественной»**.

Конечно, музыкальная сюжетность в непрограммной музыке не может быть идентичной литературной сюжетности, но отрицать тесные, тайные, подсознательные связи с последней все же не приходится. Одна из сторон этого вопроса заключается в следующем. Дело в том, что время текущее в музыке, далеко не полностью тождественно времени в житейски-событийном понимании. Значение «до» и «после» в музыке преимущественно не совпадает со значением этих понятий в жизни. В трехчастной форме — *a b a* — переход от «*a*» к «*b*» (от темы к середине) представляет собой скорее всего переход от целостного рассмотрения явления к детально-аналитическому (без какого бы то ни было сдвига во времени по отношению к разбираемому явлению). Точно так же реприза «*a*» означает в первую очередь логический процесс обобщения, возврата к целостному восприятию. Контрастное сопоставление двух тем может выражать лишь соотношение фонового и главного. То, что в живописи воплощается в одновременности посредством пространственной перспективы, отделения главного от второстепенного, то в музыке может быть во многих случаях передано только путем расположения этих двух моментов по временной координате***.

Но в условиях музыкальной сюжетности смысл «до» и «после» совпадает со смыслом этих понятий в жизни. Поэтому закономерности развертывающегося музыкально-сюжетного произведения временно становятся синтетическими — в них объединяются нормы «специального музыкального» и «общего жизненного» времени.

Б. Н. К. Метнер в книге «Повседневная работа пианиста и композитора», в разделе «К форме», делает ряд интереснейших замечаний, относящихся к разбираемому вопросу.

«Практические соображения о развитии мелодических семян:

* Д. Житомирский. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества, стр. 390—391.

** Цит. издание, стр. 193—194.

*** В статье «О содержании музыки» С. Е. Файнберг пишет: «Музыкальная форма не синхронна человеческой речи» («Советская музыка», 1967, № 8, стр. 78).

1) Самое краткое предложение может иметь дополнение. Дополнение же есть большой двигатель в форме. Вся форма Скарлатти — ряд дополнений.

2) Повторение, по существу, есть наиболее нежелательный множитель формы. Но и оно, взятое вариационно, то есть в развитии, в сокращении, в изменении, способно... содействовать развитию и росту формы...

3) Выбор из сказанного* есть до известной степени также форма повторения... но так как в таком случае выбирается только ничтожная часть сказанного, как бы одно слово, то подобный прием еще свободнее и потенциальнее, нежели просто партияция. Это уже есть свободное рассуждение по поводу сказанного. Выделенное слово, освещая по-новому уже сказанное, в то же время способно приобрести и самостоятельное тематическое значение.

4) Идеальнейшим фактором роста формы есть присоединение нового к уже сказанному. Оно отличается от дополнения независимостью значения. Но эта же независимость делает этот прием наиболее трудным в смысле сохранения цельности и единства с предыдущим материалом**.

Подразумевая под понятием «множитель формы» все возможные виды тематического развития, Н. К. Метнер создает их классификацию, почти совпадающую с той, которая предлагается в данной книге.

6 Центральный элемент пьесы А. Веберна заключает в себе политональное объединение тонических квинт тональностей *H* и *F* (в последнем в виде обращения — кварты). Обе они скрыты «режиссируют» (термин Ю. Тюлина) всем гармоническим развитием. В «микрорифте» дан субдоминантовый ответ (тональности — *E—B*). В завершающем ходе (цифра 5) — канон в виолончели и скрипке — оборот вокруг звука *cis* — доминантовой опоры тональности *Fis*. Мотив альта — движение вокруг звука *fis*, доминантовой опоры тональности *H*, под которую далее «подлаживается» дуэт скрипки и виолончели. «Улетающее» дополнение в партии второй скрипки почти целиком укладывается в разложенную доминантовую гармонию тональности *F* с включением звуков тональности *H*.

«Контрастирующие» такты 7—9. В нижнем слое — доминантовый секундаккорд с повышенной квинтой в *H-dur*. В верхнем слое на органном пункте *h*, как терции *gis-moll* (параллели), мелодический ход: цепь двух тонических малых терций *gis-moll* и *c-moll* (вариант цепного лада от *gis*).

Реприза — последние три такта — воссоздает завершающий оборот (цифра 5), но в самом конце как синтез прозвучавшего ранее — сдвиг в тональности *G—Cis* бас центрального элемента *gis* — результат влияния *gis-moll* середины.

Все разобранные тональности, будучи совершенно скрытыми, тем не менее определяют логику пьесы Веберна. Значительно, что если в начальном построении тональности представлены лишь квин-

* Здесь Н. К. Метнер имеет в виду разработочную форму собственно развития. «Слово» в данном случае как бы аналогично мотиву, фразе.

** Н. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора. М., Музгиз, 1963, стр. 69—70.

товой опорой, то в контрастирующей третьей четверти формы появляются следы мажора и минора.

Таким образом, «атональность» пьесы Веберна — только видимость. Но это типично для любой подлинно художественной, эстетически ценной «атональной» музыки (см. примечание 27).

⁷ Описанный выше принцип — творческое открытие Бетховена. Он выражает в концентрированной форме один из ведущих драматургических принципов композитора. Последний можно сформулировать так: движение — торможение (сопротивление) — взрыв (преодоление). Наличие этой «триады» наблюдается в различных «радиусах действия»: от функционального плана темы до построения целого произведения.

Главная партия «Appassionat'ы» — пример, в котором первые восемь тактов (первые два элемента — сопоставление *f-moll* — *Ges-dur*) — действие; появление третьего элемента и возникающее дробление («борьба» второго и третьего элементов) — торможение, а завершающий пассаж шестнадцатыми — взрыв. Сходное функциональное соотношение встречается и в главной партии «Геронческой симфонии». Начальное фанфарное тематическое зерно — действие; появление звука *cis* в басу, синкопа в верхнем голосе, отклонение в *g-moll* — препятствие; завершающий предложение, расходящийся гаммообразный ход с возвратом в *Es-dur* — преодоление. Эта «триада» управляет развитием всей экспозиции и в значительной степени определяет строение разработки.

В «Тридцати двух вариациях», как указывает Л. Мазель*, образуется «характерный ряд» — группа вариаций, осуществляющих этот принцип в особой форме.

Различные варианты данной «триады» обуславливают структуру некоторых симфонических и сонатных циклов: Л. Бетховен. Пятая, Седьмая, Девятая симфонии.

В коде эта «триада» получает особое выражение — сжатое и обобщающее.

После Бетховена названный драматургический принцип и отражение его в коде были использованы многими композиторами.

⁸ Примеры: Л. Бетховен. Семнадцатая соната, ч. I. Главная партия — замкнутый период с вторгающейся каденцией в связующую партию. Перечислим факторы внутренней неуравновешенности, влекущие к дальнейшему движению и реализующие тезис «о воле к развитию». Внутритематический контраст — основной контраст *Allegro*. Двукратное сопоставление столь противоположных по своей сущности элементов требует изживания контраста в рамках всей сонатной формы. Как показывает анализ, все моменты тематического развития являются производными от двух контрастных элементов главной партии и от третьего элемента — заключительного группетто в конце первого предложения.

Этот основной фактор внутренней незавершенности выражен в ее внешних формах. К их числу можно отнести отсутствие заключительного целостного оборота во втором предложении, неуравнове-

* Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 271.

** В кадансовом завершении главной партии первой части Девятой симфонии Бетховена D отсутствует и K₆, непосредственно разрешается в тонику.

шенное соотношение кадансовых гармоний: $6\frac{1}{2}$ тактов — K_{A_1} и $\frac{1}{2}$ такта — D, вторгающаяся каденция **.

Л. Бетховен. Пятая симфония, ч. I. Тема главной партии — неконтрастная, по звучание «эпиграфа» в начале каждого предложения образует некоторую малую степень частичного контраста, усиленную эффектом динамического взрыва в объединяющем четырехтакте первого предложения. Введение эпиграфа во втором предложении создает частичный контраст большей силы (благодаря появлению гармонии S после D). Однако и внутритематическое развитие во втором предложении не только более интенсивно, но и порождает новый тип интонаций, готовящих тему побочной партии:



Прогрессирующее дробление во втором предложении (4 такта, 4 такта, 2 такта, 2 такта и далее однотакты) вызывает необходимость масштабного объединения. Оно наступает уже в пределах связующей партии: три четырехтакта приводят к модуляции в параллельной тональности и остановке на доминантовом секстакорде.

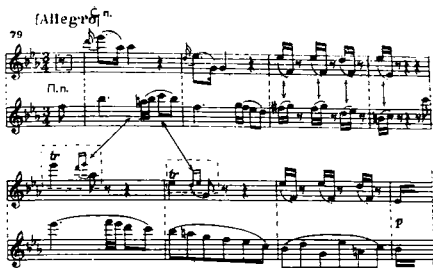
Рассмотренные выше признаки незавершенности развития в рамках периода, в форме которого написана главная партия, — внешнее выражение ее сущности. Тема главной партии, пропущенная длительным внутритематическим развитием, исходящим из краткого эпиграфа, — лишь «первый тур» организации формы. Соплатное аллегро так же вытекает из главной партии, как она сама — из эпиграфа.

⁹ Примеры:

Интонационный состав побочной партии подготовлен в главной; в связующей партии ее вторая функция не действует: Л. Бетховен. Шестая, Восьмая, Двадцать третья сонаты, первые части.

Интонационный состав побочной партии не подготовлен в главной; в связующей партии ее вторая функция действует: Л. Бетховен. Вторая, Четвертая, Седьмая, Десятая сонаты, первые части. В некоторых случаях, как, например, в Пятой сонате, в связующей партии готовятся интонации побочной, хотя они были уже заключены в главной партии.

¹⁰ В связующей партии далеко не всегда проявляются все ее пять функций. Редкий пример их полного использования — первая часть Восемнадцатой сонаты Бетховена. Первая функция — тональная подготовка — очевидна. Вторая функция — тематическая подготовка — воплощена в ряде мотивов:



Третья функция — начальный этап разработки, такты 18—25 и далее такты 34—45. Четвертая функция — оттеняющий контраст — выражена в возникающем отклонении в минор, в появлении минолетного оттенка драматизации. Пятая функция — тематическая разрядка — представлена посредством фигур общих форм движения (такты 28—34).

¹¹ Нередко момент перелома в побочной партии, связанный с образованием разработочной фактуры, ошибочно принимают за начало разработки, особенно, если зона перелома очень длительна (как, например, в экспозиции первой части Второй симфонии Чайковского). Но, кроме того, возможно и перерастание зоны перелома в разработку. Критерий точного распознавания этого — завершение побочной партии после зоны перелома полной каденцией.

¹² В нормативном сонатно-симфоническом цикле, драматургию которого разбирает Т. Ливанова, общие типы выразительности финала и первой части сходны между собой. В связи с этим создается подобие смысловой репризности, содействующей известной замкнутости цикла.

Но в Пятой симфонии Бетховена возникает единая линия сквозного развития, направленная от драматизма первой части к героике финала. Поэтому композиция Пятой симфонии нова. Наиболее существенные и значительные симфонии в послепетховенское время — в XIX и далее в XX веках — в основном приближаются к этому типу композиции, которую можно, в отличие от «замкнутой» (при всей условности данного термина), назвать «сквозной».

¹³ Структуры периода повторного строения и сонаты без разработки близки друг другу. В первом случае образуется «рифма» каденционных окончаний D—T; во втором случае — «рифма» тематико-тематических окончаний. Гармония каденции становится тождественностью (D—T), которая выявляется посредством темы*.

* Об усложнении структуры периода в связи с «выходом в высшие формы» см.: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 625—627.

Структура сложного периода может быть воспроизведена на основе более развитой формы, чем период. Третий эпизод первой части «Венского карнавала» Шумана написан в куплетно-повторенной простой трехчастной форме с разными тональными соотношениями двух окончаний: первый раз в доминантовой тональности, второй раз — в главной:



Соотношение D — Т указывает на закономерности сложного периода, компонентами которого, однако, выступает не период, а простая трехчастная форма.

Разработочным разворачиванием назовем прием, при котором вслед за изложением короткого тематического построения (быстрого и энергичного импульса к дальнейшему движению) в последовательном порядке возникают различные небольшие построения: отклонения от исходной темы, мотивы, близкие им по характеру музыки, новые «темы-эмбрионы», фигуры общих форм мелодического движения. Этот поток несущихся вперед тематических компонентов, тесно спаянных единством образа и основной идеей, неоднократно скрепляется более или менее целостными активными вариантами начального импульса и в своем динамически активном развитии ведет к появлению значительной и самостоятельной новой темы. Последняя может быть тщательно подготовлена, но может выступить и несколько неожиданно — это зависит от общего драматургического плана и цикла в целом, и данной части.

Описываемый нами прием образуется в действительных разделах цикла, расположенных непосредственно после существенно контрастной или лирико- или эпико-созерцательной части. Смысл этого — переход от напряженного созерцания к еще более напряженному действию. В симфонических концепциях Шостаковича такой переход обычно связан с переходом от сонатной экспозиции к разработке, поэтому части, в которых проявляется рассматриваемый прием, нередко и выполняют в цикле общую функцию разработки.

Музыкальная образность в программных произведениях основана на органической связи музыкального образа с внесмузыкальными образами и представлениями, выступающими в сознании композитора в литературной или изобразительно-живописной форме. Программным же можно считать такое произведение, в котором отражены явления социально-исторической действительности или природы, либо воплощенные ранее в других видах искусства (чаще всего литературы и живописи), либо выступающие в сознании композитора в литературной или изобразительно-живописной форме. В последнем случае объект отражения может быть назван более или менее точно.

Однако грань между программной и непрограммной музыкой весьма подвижна и гибка. Ближе всего примыкают к сфере непрограммной музыки программные сочинения, не основанные на раскрытии сюжета. Композицию таких произведений назовем обобщенной несюжетной программной композицией.

В пределах подобной композиции также существуют внутренние градации. На одном фланге произведения этого рода соприкасаются с непрограммными, на другом фланге — с сюжетными*.

При всей возможной сложности любой сюжет обладает основной идеей. Ее воплощение и составляет одну из форм раскрытия сюжета в программном произведении. Отражение этой идеи сюжета требует его концентрации, выделения главных линий развития, глубокого обобщения. Такому обобщению особенно поддаются ярко конфликтные сюжеты**.

Композицию, передающую обобщенную идею сюжета, назовем обобщенно-сюжетной композицией.

Другой путь воплощения сюжета в музыкальном произведении заключается в движении по сюжетной канве, в отражении самой последовательности событий. Композицию, отвечающую подобным требованиям, назовем последовательно-сюжетной композицией.

Программа последовательно-сюжетного сочинения представляет собой свободный пересказ сюжета литературного произведения, текст которого состоит из ряда отдельных эпизодов. В соответствии с этим и в последовательно-сюжетной композиции образуется ряд «сюжетных эпизодов». Каждый из них создается в той форме, которая лучше всего может воплотить его идею. При этом большую роль играет острая характеристика и картинная изобразительность музыкальных образов***.

В произведении, основанном на обобщенно-сюжетной композиции, также могут проявляться элементы сюжетной последовательности, что и имеет место в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского.

¹⁶ Для симфоний Онеггера в целом типично проникновение разработочности во все разделы сонатной формы, сильно деформирующей ее облик. Так, в первой части «Литургической симфонии» (Третьей) и в финале Пятой симфонии внедрение разработочности превращает сонатную форму в непрерывное разработочное развертывание (см. примечание 14). На его фоне как эпизоды в разработке возникают темы бывших сонатных функций. В итоге и реприза — лишь особо организованный этап той же разработки.

* Примеры: Р. Шуман. «Карнавал» («Пьеро», «Арлекин»); А. Лядов. «Волшебное озеро».

** Примеры обобщенной сюжетной композиции: П. Чайковский. «Ромео и Джульетта», «Гамлет».

*** Примеры последовательно-сюжетных произведений: Н. Римский-Корсаков. Симфоническая картина «Садко»; П. Чайковский. «Буря», «Франческа да Римини».

Данная классификация типов программности взята из кандидатской диссертации автора настоящей книги («Сонатная форма в русской классической программной музыке». Московская государственная консерватория, 1953, рукопись).

В этих условиях завершение естественно осуществляется методом перемены в последний раз — появлением принципиально новой темы (или тем), своим складом, жанром резко контрастирующей (контрастирующих) с предшествовавшим развитием. В симфониях Онегера третья основа сонатной формы преобладает над остальными, благодаря чему и происходит весьма значительная модификация сонатного композиционного плана.

¹⁷ Суть формы рондо в его чистом виде тесно связана со спокойным поступательным, неторопливым развитием. Рефрен — известный тормоз развития, его периодические вступления как бы отвергают текущее время, делая его на сопряженные меж собой разделы. В форме рондо пишутся произведения пародно-эпического, шуточного, повествовательного характера, а в программной музыке — изобразительного, сказочного.

Для сонатной формы в ее чистом виде типичны динамичность, непрерывность и устремленные вперед развитие.

Б. Асафьев так отмечает различие между рондо и рондо-сонатой (очевидно, имея в виду рондо-сонату сонатного типа): «В движении типа рондо ценна идея круга — кругового «возвратного» пропедевтика единой мысли. Разница между рондо простым и рондо-сонатой в том, что в первом случае основная мелодия (рефрен) не подчиняет себе эпизодов тематически. Все движение носит более мелодический и лирико-эпический характер с решительным преобладанием сопоставлений вокруг рефрена над тематическим сопряжением и над противопоставлениями темы и эпизодов, как это происходит в рондо сонатного типа»*.

¹⁸ Антон Рубинштейн писал о Второй балладе Шопена: «Еще один пример: баллада *F-dur* № 2 Шопена. Возможно ли, чтоб исполнился не чувствовал потребности представить в ней слушателю: полевого цветка, дуновение ветра, закрывание с цветком, соприкосновение цветка, бурные порывы ветра, мольбу цветка о пощаде и, наконец, смерть его? Это еще может быть переименовано: полевой цветок — сельская красавица, ветер — молодой рыцарь»**.

Эту параллель можно продолжить — народ и вторгшийся в пределы страны враг. При всех трех значениях этой пары соотношений ее «алгебраическое выражение» не меняется. Здесь воплощен конфликт сущностей: одна из них — начало светло-пасторальное, чистое, целомудренное; другая — начало драматическое, необузданное, гибельное.

¹⁹ В. Ленц ссылается на слова Шопена: «Допустив, что пьеса длится столько-то минут, вы можете частности менять, если только в целом длительность соблюдена»***.

Я. Мильштейн пишет о трактовке *rubato* К. Н. Игумновым: «... *rubato* регулировалось у него своеобразным законом компенсации — «сколько взял взаймы, столько и отдал»****.

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 190.

** А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., изд-во П. Юргенсона, 1891, стр. 16—17.

*** W. Lenx. Von die großen Pianoforte Virtuosen unsere Zeit. Перевод Я. Мильштейна. Berlin, 1872, стр. 47.

**** Я. Мильштейн. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. Сб. «Мастера советской пианистической школы». М., Музгиз, 1954, стр. 58.

²⁰ В пьесе «Отражение в воде» Дебюсси сосуществуют принципы двойной вариативной и двойной трехчастной форм. Двойная трехчастная форма вырастает из ритма образных смен. Три варианта начальной темы (*Des-dur*) отделены друг от друга двумя серединами. В первой из них проводится один вариант новой темой, а во второй — три ее варианта. Новая тема контрастна первой в ладовом отношении. Если тема *Des-dur* опирается на пентатонику, то вторая тема проходит путь сквозного ладового развития — от целотонности (доминантового наклонения) к чистому мажору и лидийскому ладу. Этот ритм нарушается динамическим профилем, создающим в третьем варианте второй темы восторженно-экстатическую кульминацию, благодаря которой «пальма первенства» переходит к теме середины (то есть возникает функционально-тематическая модуляция), а последняя реприза звучит в кодовом аспекте как реминисценция.

²¹ Форму скерцо Девятой симфонии Бетховена нельзя назвать контрастно-составной по следующим причинам: каждый из трех ее разделов относительно завершен. Между ними нет темпового контраста, что является одним из условий образования контрастно-составной формы. Это условие может и не соблюдаться, но в данном случае должен присутствовать какой-либо другой существенный признак.

²² Л. Мазель пишет: «...некоторые из названных причин * привели к возникновению одного очень своеобразного типа формы... мы будем пока называть его новой одночастной формой». И далее: новый тип формы «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 соотношений в конце произведения» **.

Л. Мазель использует понятие «ускорение развития» в условиях крупной формы. Но на примере анализа Прелюдии *e-moll* Шопена можно убедиться в том, что понятие темпа музыкально-тематического развития, иными словами — темпа формы, применимо и при самых малых «радиусах его действия».

²³ Понятие «перспектива формы» поясним на конкретном образце.

В *Largo* из Четвертой сонаты Бетховена воплощен торжественно-величавый образ. Две темы раскрывают его разные стороны: в первой теме больше философской собранности, во второй — эмоциональной устремленности. Тематическое развитие углубляет создаваемое обеими темами душевное состояние.

Но в некоторых симметрично расположенных моментах движущейся формы возникают тонационно сходные напевы драматиз-

* К их числу Л. Мазель относит, во-первых, сочетание двух стилевых тенденций — к большей конкретности образов, к самостоятельности разделов формы — и стремление к единству, к слитности формы. Во-вторых, стремление к выражению типичных романтических антитез, отображению явлений, находящихся как бы в различных идейных плоскостях.

** Л. Мазель. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. Сб. «Фридерик Шопен», стр. 184—185.

ма. Это секвентное расширение темы *C-dur* в репризе простонагрехчастной формы и в местных кульминациях двух завершающих оборотов (секвенций) эпизода. Их крайние точки — тоника *f-moll* и доминанта *c-moll*.

Образуется помещенная как бы на дальнем плане формы, в ее «глубине» (если позволить себе пространственные аналогии), пунктирная, прерывистая линия, экспонирующая отступающий контраст. Благодаря этому более явственно, свободно и широко утверждается основной образ *Largo*.

Так в указанном произведении создается перспектива формы как данности. Ее изучение должно стать составной частью специального исследования.

²⁴ Имеются две предпосылки формообразующей роли динамического профиля.

Первая предпосылка исходит из сущности волны, воплощающей целостный и завершаемый процесс развития. Поэтому музыкальное построение, охваченное динамической волной, воспринимается как единое целое. В этом случае окончание произведения на кульминации обуславливает неполную завершенность.

Вторая предпосылка исходит из сущности восклицательной утвердительной интонации. В этом случае окончание произведения или его части на кульминации ведет к подчеркнутой завершенности.

Действие первой предпосылки можно наблюдать в жанре фортепианной прелюдии.

При сквозном развитии, которое ведет к кульминации в зоне золотого сечения с последующим спадом, образуется единая волна, объединяющая все сочинение, создающая полную завершенность и исчерпаемость заложенной в произведении «эмоциональной энергии». Примеры: А. Скрибин. Прелюдия *g-moll* (ор. 27 № 1); Эюд *fis-moll* (ор. 8 № 2).

При сквозном развитии, которое ведет к кульминации в конце произведения, образуется единая линия нарастания, не создающая полной завершенности и исчерпаемости. Наоборот, возникает образ устремленного вперед порыва, придающего сочинению в целом внутреннюю незаконченность. Пример: А. Скрибин. Эюд *dis-moll* (ор. 8 № 12).

Действие второй предпосылки можно наблюдать во многих сонатных аллегро. Их окончание на *fortissimo* утверждает основную идею первой части, а в финале и всего цикла*.

Конечно, динамический профиль — лишь одно из средств, обуславливающих полную или неполную исчерпаемость развития.

Эти два варианта «общего баланса» сил, действующих в художественном музыкальном произведении, существуют и в других видах искусства. Так, например, в рассказе «Дом с мезонином» Чехова сюжет остается недосказанным, что выражено и внешне: вопросительный знак в конце литературного произведения встречается не часто.

В другом рассказе, «Человек в футляре», напротив, сюжет исчерпан, его форма полностью завершена.

²⁵ В книге «Камааринская» Глинка и ее традиции в русской му-

* О роли волны см.: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 317.

зыка» В. Цуккермана* дано обоснование «принципа рассредоточенности». Мы читаем: «Он (то есть принцип рассредоточенности. — В. Б.) проявляет себя разнообразно — в отношении динамизма, активности, формообразования, ладовой структуры, интонационных средств».

Суть этого принципа в том, что динамическое развитие музыкального произведения (в самом широком смысле) не стягивается к нескольким немногим центрам — максимумам, не сосредоточено в них, как в решающих, кризисных точках, а насыщает собой все произведение. Бурные подъемы и падения не характерны для таких произведений. В то же время было бы ошибкой понимать такой тип музыки как пассивный; в действительности он может не уступать, а иной раз и превосходить по мощи и действенности музыку «динамически-сосредоточенную», но самый тип активности здесь иной».

²⁶ А. Юсфин пишет: «В музыкознании, как известно, устойчиво фигурирует традиционное представление о теме, заключенной в более или менее отчетливую форму. При различных ее масштабах она имеет один общий признак — структурную оформленность. Это связано и с ее происхождением, и с особенностями ее ладоорганизации и интонирования. Однако применительно к фольклору, как мы уже видели, такое понимание темы обычно утрачивает свой смысл. И в олонхо, и в макомах, и в рунах, и в протяжных песнях горных алтайцев, и в ряде других жанров тема, как правило, не есть какой-либо строго ограниченный «участок музыки». Она как бы распределена, распылена внутри сочинения, порой весьма значительного по своим масштабам. Темы такого типа правомерно было бы назвать «рассредоточенными». Разве не кроется здесь аналогия с рядом явлений современной музыки, которые поспешно объявляются «атематическими» только потому, что их тематизм не имеет законченного вида, а рассредоточен внутри звуковой ткани произведения?»**.

В этой формулировке есть преувеличение — неправомерно писать: «такое понимание темы обычно утрачивает свой смысл». Слово «обычно» следовало бы заменить словами: «в некоторых видах фольклора», так как огромное количество образцов народной музыки связано с распространенным типом «сосредоточенного тематизма».

Если же учесть эту поправку, то можно вполне согласиться с идеей А. Юсфина.

²⁷ Выше, в основном тексте книги, была разъяснена точка зрения автора на бурный процесс образования композиционных форм и специальных композиционных функций в XVIII веке и на возможность аналогичного понимания таких же бурных процессов в наш XX век.

* В. Цуккерман. «Камаринская» Глики и ее традиции в русской музыке, стр. 344. В сноске на этой же странице имеется термин «интонационная рассредоточенность». От него один шаг к термину «атематическая рассредоточенность». См. далее, стр. 344—348 этой книги.

** А. Юсфин. Фольклор и композиторское творчество. «Советская музыка», 1967, № 8, стр. 60.

К сказанному можно добавить (исходя из «функционального подобия» процессов развития композиционных и ладогармонических форм) следующее. Согласно теории центрального элемента тональной системы Ю. Холопова*, понятие «тональность» следует расценивать предельно широко. В музыке XX века появляется множество индивидуально найденных тональных систем со своими центральными элементами. То, что называется «атональной музыкой», — особый вид тональности: с как бы нестабильной тоникой. Естественно возникает ряд вопросов.

Первый из них: если объективная природа трезвучной тоники ясна, то как найти ее в сложных созвучиях современной музыки, которые аналогичны ей по функции? Здесь возможен следующий ответ: в условиях мажора и минора центральный элемент тональной системы — это трезвучие, объективную природу устойчивости которого легко понять. Из природы данного центрального элемента вырастают соответствующие функциональные соотношения. Но двудадовая мажоро-минорная система — лишь основа творчества, на которой могут образовываться как явления искусства, так и подделки под него. Специфика подлинной художественности объективна, но выступает перед нами в индивидуализированной и субъективной формах.

В современной же гармонии, согласно воззрениям Ю. Холопова и других исследователей, сама ее основа в некоторых стилях становится индивидуализированной. Поэтому объективная природа центрального элемента системы, по-видимому, принимает ту же субъективную форму (как результат творческой фантазии композитора).

В классической мажоро-минорной музыке этап индивидуального претворения объективных музыкальных закономерностей начинался только с момента перехода от ладовой основы к созданию произведения. В настоящее же время в ряде стилей современной музыки этот этап наступает раньше — в выборе центрального элемента. То, что возникало ранее при создании темы, теперь может возникнуть уже при образовании конкретной тональной системы.

Другие вопросы таковы: каковы объективные факторы, обеспечивающие единство тональных систем этого рода, в чем сила сцепления их элементов?

Очевидно, эти «новые тональные системы» обладают разной степенью устойчивости. В связи с этим появляется возможность посредством смены систем разной степени устойчивости воплотить процесс, функционально подобный сменам устоя и неустоя в классических мажоре и миноре. Отсюда — путь к крупной форме и симфоническому развитию, без которых не может жить музыкальное искусство.

Так же естествен вопрос: если двудадовая (мажоро-минорная) система лишь исторически преходящий этап в развитии европейской музыки, то ее внутренняя эстетико-психологическая основа

* См. его статьи: «Наблюдения над современной гармонией» («Советская музыка», 1961, № 11); «Формообразующая роль современной гармонии» («Советская музыка», 1965, № 11); «Классические структуры в современной гармонии» (сб. «Теоретические проблемы музыки XX века». М., «Музыка», 1967).

все же, возможно, бессмертна и в скрытой форме управляет новыми тональными системами, обуславливая эстетическую ценность современной музыки*? Думается, что на этот вопрос будет найден положительный ответ.

И наконец, возникает идея: подобно периодам становления композиционных форм (см. выше, «Заключение») существуют и соответствующие им этапы становления ладовых форм.

Можно выдвинуть гипотезу: мы знаем, что из ладов народной и добаховской профессиональной музыки откристаллизовались классические мажор и минор, соответственно и в XX веке наблюдается процесс созревания новых ладовых систем.

Множество встречающихся в наше время индивидуализированных тональностей с их разнообразными центральными элементами — это подвергавшиеся случайностям явления, развитие которых в конце концов приведет к созданию отобранных музыкальным опытом, строго организованных ладовых систем с четко обозначенной объективной основой. Этот процесс «художественного отбора» функционально подобен описанному выше процессу «художественного отбора» гомофонных композиционных форм и специальных композиционных функций. Нам, музыкантам XX века, ясны и обозримы с расстояния в два столетия процессы становления музыкальных форм XVIII века. Но мы не можем так же легко понять процессы нашей эпохи. Полностью это определится в будущие десятилетия.

Однако современное музыковедение не должно обходить указанные проблемы. Решать их теперь все же можно, хотя лишь с известной долей вероятности. А последние не так уж мала, поскольку, осознавая процессы, происходящие в одной области музыки, мы подходим к пониманию и всего целого. Между процессами, направляющими развитие композиционных форм, и процессами, создающими ладотональные системы, существует определенная связь. Ее суть и выражена в формуле: композиционная форма — ритмический и тонально организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития.

* См. примечание 6.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	
Глава первая. О функционально-динамическом понимании музыкальной формы	31
Глава вторая. Тема и тематическое развитие	60
Глава третья. Общие композиционные функции	81
Глава четвертая. Специальные композиционные функции	116
Глава пятая. Постоянное совмещение функций	129
Глава шестая. Подвижное совмещение функций. А. Композиционное отклонение	158
Глава седьмая. Подвижное совмещение функций. Б. Композиционная модуляция	181
Глава восьмая. Подвижное совмещение функций. В. Композиционный эллипсис	194
Заключение	213
Примечания	

БОБРОВСКИЙ ВИКТОР ПЕТРОВИЧ О ПЕРЕМЕННОСТИ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Редактор К. Соловьева
Худож. редактор А. Головкина
Художник Н. Фролов
Техн. редактор Т. Сучков
Корректор Л. Апасова

Подписано к печати 13/XI—70 г. А-10579 Формат бумаги 84×106³/₄
Печ. л. 7,125 (Усл. п. л. 11,07) Уч.-изд. л. 12,34 Тираж 2 500 экз
Изд. № 5849 Т. п. 70 г. № 734 Зак. 853 Цена 90 к. на бумаге № 14

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Главлитиздагпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.