

МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Кафедра теории музыки

Вл. Протопопов

ОЧЕРКИ
ИЗ ИСТОРИИ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
ФОРМ

XVI — начала XIX века

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для студентов музыкальных вузов*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1979

ско-
зно-
ном
драх
ы с
ной
яв-
рех-
Ма-
в
ных
тью
йся
ним
рое-
у с
pus,
ние,
дно-
про-
сти.
мся
ное
ис-
(74)
ессе
ia»
ото-
ра-
ра-

лей.

Протопопов Вл. В.

П83 Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. — М.: Музыка, 1979. — 327 с.

Книга известного советского музыковеда профессора Вл. Протопопова посвящена вопросам исторического развития принципов формообразования в различных жанрах инструментальной музыки XVI — начала XIX века. На огромном фактологическом материале автор прослеживает и убедительно раскрывает процесс зарождения, эволюции и взаимопроникновения некоторых форм и жанров. Представляя собой фундаментальное историко-теоретическое исследование, труд Вл. Протопопова может одновременно служить в качестве учебного пособия для студентов и преподавателей консерваторий.

П 90204—232 558—79 4905000000
26(01)—79

78

© Издательство «Музыка», 1979 г.

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Древнейший из принципов тематического развития в музыке — вариационность. Он нашел разнообразнейшее проявление в народном и профессиональном искусстве «далекого прошлого в самых несхожих жанрах и формах раньше, чем сложились форма и жанр «темы с вариациями», где вариационность предстает с предельной ясностью и чистотой. В музыке раннего Ренессанса уже явно применение вариационности, как, например, в трехголосных мотетах неизвестного автора XIII века и Г. Машио (ок. 1300—1377), разобранных С. С. Скребковым в его исследовании «Художественные принципы музыкальных стилей»¹. Особенно важна пронизанность вариационностью таких крупных циклических форм, как месса. Повторяющийся *cantus firmus* позволял обновлять контрапунктирующие с ним голоса. Таким образом складывались вариационные построения, подчиненные единой художественной задаче. Наряду с тем вариационности нередко подчинялся и сам *cantus firmus*, который мог изменяться в метроритмическом (увеличение, уменьшение) и мелодическом (инверсия прямого и ракоходного движения) отношениях. Вариационность охватывала в произведениях строгого стиля и все целое, и его отдельные части. Чтобы подтвердить существование этого принципа, сошлемся для краткости лишь на небольшое число примеров (подробное рассмотрение этой проблемы заслуживает самостоятельного исследования). Таковы мессы «*Sanctus*» Г. Дюфай (ок. 1400—1474) и «*Sub tuum praesidium*» Я. Обрехта (1450—1505). В мессе «*L'homme armé*» Жоскина Дебре (ок. 1440—1521) «*Gloria*» складывается из двух равновеликих частей, во второй из которых *cantus firmus* мелодически проводится ракоходно, как ракоходна и структура ее сравнительно с первой частью. Обра-

¹ Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 46—57.

... вариационная форма: $A | A^1$. Приблизи-
тельно к форму из двух вариационно скомпонованных ча-
стей мотет «*Un Phœbi radiis*» Жоскина² во втором
этом разделе тема тоже ведется ракоходно, но в конце с некото-
рым расширением против первой части.

В иных случаях вариационная форма является частью
большого построения, как, например, «*Et resurrexit*» в «*Credo*»
мессы Обрехта «*María zart*». *Cantus firmus*, состоящий здесь
из четырех звуков *mi, fa, re, do*, занимает последовательно:
дважды по 15 тактов, затем $7\frac{1}{2}$, 5 и $2\frac{1}{2}$, то есть регулярно
уменьшается в 2, 3 и 6 раз. Подобные вариационные построе-
ния обычно отделялись друг от друга интермедийными построе-
ниями, связывавшими все в единую и слитную музыкальную
форму. Ее текучий характер не прерывался, обновление же
наслаивающейся на *cantus firmus* контрапунктической ткани
раскрывало все новые и новые сплетения интонаций, и художе-
ственный образ вырисовывался очень полно и интересно.

Параллельно разворачиванию полифонических вариаций на
основе неизменной темы исторически протекало и ее ладовое
раскрепощение через имитацию и последовательное движение
ладовых функций T—D—S, складывавшихся в систему фуги-
рованной экспозиции. В произведениях Обрехта, Жоскина, Па-
лестрины (ок. 1525—1594) это очень ясно видно.

Вариационный принцип приобретал, следовательно, весьма
разнородные формы, явившись родоначальником не только ва-
риаций в собственном значении слова, но и других жанровых
его проявлений в вокальной и инструментальной музыке. Ху-
дожественная практика конца XVI—первой половины XVII
века дает прекрасные образцы общности форм в таких жанрах,
как ричеркар, канцона, фантазия и, наконец, фуга. Эта общ-
ность сложилась не только вследствие единства истоков — свя-
зи с вокальными формами, — но и благодаря господствовав-
шему вариационному принципу развития тематизма. Наиболее
наглядно его можно проследить в произведениях таких про-
славленных мастеров этого времени, как Я. Свелинк (1562—
1621), Дж. Фрескобальди (1583—1643), С. Шейдт (1587—
1654) — представителей нидерландской, итальянской и немец-
кой школ. Только в результате многообразного применения ва-
риационности как общего принципа сложился жанр «темы с
вариациями», пришедший во второй половине XVII века на
смену некоторым из названных выше. В свою очередь каждый
из них прошел длительную эволюцию. Ричеркар постепенно
перевоплотился в фугу; канцона частью также сомкнулась
с фугой, частью же направилась в сторону сонатного цикла,
преобразовавшись в контрастно-составную форму; фантазия

привела как к фуге, так и к свободной форме собственно фан-
тазии; фуга, первоначально подчиненная вариационному прин-
ципу, под влиянием старинной сонатной, трехчастной формы
и рондо преодолела вариационность и стала проявлением са-
мостоятельного принципа музыкальной формы, достигнув сво-
их вершин в произведениях Баха и Генделя. Ограничимся
здесь сказанным, поскольку в специальном очерке ниже про-
слеживаются трансформации названных форм и жанров.

Утверждая значительность вариационного принципа для
ричеркара, канцоны, фантазии и фуги на ранней стадии их ис-
тории, мы должны подчеркнуть своеобразие их вариационной
формы сравнительно с формой темы с вариациями. Оно заклю-
чается прежде всего в непрерывности, неотделимости в
них вариаций друг от друга, в то время как тема с вариация-
ми предполагает ясное разделение темы и одной вариации
от другой. Поэтому необходимо различать два вида форм в
ранней вариационности: 1) слитно-вариационную и 2) раздель-
но-вариационную³. Предлагаемое разграничение позволяет
уловить единство вариационного принципа при разнообразии
его применения в тех или иных жанрах. Именно эта истори-
ческая общность вариационности в различных жанрах инстру-
ментальной музыки XVI—XVIII веков позволила объединить
очерки по истории форм ричеркара, канцоны, фантазии и ва-
риаций, доведя изложение до произведений Бетховена.

³ Любопытно, что в новейшее время раздельная форма темы с вариациями иногда уступает место слитно-вариационной форме. Таковы вариации на русскую тему для фортепиано, ор. 49 С. Ляпунова, или тема с вариациями в финале первой симфонии Р. Щедрина.

² Весь мотет напечатан в изд.: Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1, 2-е изд. М., 1933, с. 82—84.

Очерк первый

РИЧЕРКАР, КАНЦОНА, ФАНТАЗИЯ — ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ФУГИ

Ричеркар, канцона, фантазия, фуга связаны не только имитационным принципом структуры и полифоничностью, но и исторической преемственностью. Фуга сменила ричеркар и канцону, поглотив их с некоторыми их особенностями. Последние ричеркары Баха в «Musikalisches Opfer» и его органная канцона d-moll (BWV 588) по существу являются фугами.

Ричеркар (от ит. ricercare — искать, блуждать в поисках) первоначально, в XVI веке, представлял собою род небольшой прелюдии. Примеры таких ричеркаров приводит В. Василевский в своей «Истории инструментальной музыки XVI века»¹. Прошло три-четыре десятилетия прежде чем появились первые образцы полифонических ричеркаров, предвещающих имитационную (фугированную) форму, заимствованную из экспозиционного изложения тем в мотетах и других вокальных произведениях того времени.

Канцона (от ит. canzone — песня) в инструментальной музыке XVI века сначала была, по-видимому, простым переложением вокальной пьесы, песни, сохранив на первых порах куплетную форму или, во всяком случае, какие-то ее черты и признаки. В итальянской музыке были распространены «французские канцоны» (canzon francese), но в дальнейшем стали использоваться для канцон и итальянские песни, пока, наконец, не пропала зависимость инструментальной канцоны от вокальной. Эволюция канцоны шла по двум линиям. Одна — через внедрение вариационности и контрастности — привела к сближению с ранним сонатным циклом (контрастно-составной формой); другая — через усиление имитационности — к фуге.

Фугой (от лат. fuga — бегство), как известно, первоначально называлась форма канона, то есть строгая имитация

двух и более голосов. Иоганн Тинкторис (1435—1511) — композитор и теоретик, автор первого музыкального словаря — в своем труде «Diffinitorium musicae» («Определения музыки», 1475) так определяет «фугу»: «Fuga — тождество партий сочинения в отношении длительности, имени, формы и в отношении своих звуков и пауз»². Значение термина «фуга» сохранялось за канонем на протяжении XV—XVI и частично XVII веков. Так как в каноне не было различия между мелодиями голосов, то он обычно записывался на одном нотоносце, но при этом по латыни указывалось правило (сапон, канон) многоголосного исполнения такого сочинения — когда и как должна вступать респоста (имитация). У И. Тинкториса находим следующее определение: «Сапон — правило, указание, заключающее волю композитора под неким иносказанием»³.

В трактате испанского теоретика XV века «Musica practica» (1482) Бартоломео Рамиса да Пареха (1440—1511) подробно разъясняются приемы канонов со ссылкой на определенные примеры из литературы: «Канон называется подписанное под тенором некое правило, скрывающее волю композитора под некоей двусмысленностью или в сокровенной загадке, например, в мессе „Se la face au pale“ Дюфаи, где написано: „Cresut in triplo et in duplo et ru jacet“⁴. Иногда канон указывает петь обратно, начиная с конца и кончая началом, как сделал Бюнуа: „Ubi a, ibi o, et ubi o finis esto“⁵... Каноном меняют и место, как сделал Бюнуа: „Ne sanites cacefaton sume lichanos hupaton“⁶, ибо 20-я нота указывает *g* (lichanos meson), а канон меняет ее в *d* (lichanos hupaton). Каноном меняют и способ пения, а именно вместо повышения голоса предписывают понижать, как сделал Бюнуа: „Antiphrasis tenorizat uvo, dum eni phtongizat“, то есть „Бери вниз то, что было указано вверх, и наоборот“. Иногда из одного голоса выводят в фуге другие: в унисон, или в кварту, или в квинту, или же в октаву» и т. д.⁷.

Слово «сапон» обозначало каноническую имитацию лишь

² Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1966, с. 370. Перевод цитированного отрывка принадлежит М. В. Иванову-Борецкому.

³ Там же, с. 369.

⁴ «Растет втройне, вдвойне и как написано» (лат.).

⁵ «Где альфа, там омега, а где омега, там кончай» (лат.). Здесь, вероятно, подразумевается ракоходное движение. А. Бюнуа (ум. 1492) — композитор нидерландской школы, ученик Окегема.

⁶ «Чтобы не спеть фальшиво, возьми *re* малой октавы» (лат.).

⁷ «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения», с. 346. Переводы М. В. Иванова-Борецкого. Т. Н. Ливанова упоминает о таком правиле: «преврати ночь в день», то есть: «читай черные ноты как белые» (Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1940, с. 125, сноска).

¹ Wasielewski W. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin, 1878. В дальнейшем — сокращенно: Василевский В. История инструментальной музыки.

тогда, когда оно сочеталось со словом «fuga», в остальных же случаях относилось к особенностям мелодико-ритмического рисунка. Процитированная выше фраза из трактата да Парсха о каноне в мессе Дюфаи не предполагает канонической имитации. Полный текст указания композитора следующий: «„Canon: Tenor ter dicitur. Primo quaelibet figura crescit in triplo, secundo in duplo, tertio ut qacet“⁸ („Правило: тенор трижды меняет вид. Первым способом фигурирует, вырастая в три раза, вторым — в два раза, третьим — как написано“). К сожалению, в нашем распоряжении нет рукописного подлинника мессы Дюфаи, и поэтому нельзя установить, «как написан» в нотах ее cantus firmus (тенор). Но первые два вида очень отчетливо предстают в современном издании, из которого мы и приводим выписку (пример 1 а). Там же (пример 1 б) помещен и канон из другой мессы Дюфаи — «Ave regina caelorum», зашифрованный в следующем выражении: «„Canon: Longa fugat bino, terno brevis in diapason“⁹ („Правило: лонга — fuga [канон] в два голоса, триоли бревис — в октаву“). Тут действительно проходит двухголосный канон (fugat bino) в унисон, затем в октаву (diapason). Канон сопровождается третьим, свободным голосом (concordans cum fuga):

1а)

Ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
mi - se - re - re no - bis. Qui to - llis pec - ca - ta mun - di

б)

Chri - ste и т. д.
Chri - ste
Concordans cum fuga Chri - ste

и т. д.
и т. д.
и т. д.

Следующий пример заимствован из «Agnus» мессы Жоскина «L'homme armé» по facsimile, помещенному в исследовании В. Апеля «Нотация полифонической музыки»¹⁰:

Ex una voce tres, ex eius de lo doci Milla L home armé per voces multas

A

Gnus Dei qui talis

2 Расшифровка

и т. д.
и т. д.
и т. д.

При ключе выставлены обозначения метра каждого из трех голосов мензурального канона. Верхний голос ведет пропосту в трехдольном размере, средний — в четырехдольном и нижний в двухдольном (alla breve). Интервалы, на которые отстоят средний и нижний голоса от верхнего, не указаны; видимо, считалось, что начало от доминанты и нижней тоники,

¹⁰ Apel Willi. Die Notation der polyphonen Musik. 900—1600. Leipzig, 1970, S. 196. Расшифровка приводится по изд.: Josquin des Prés. Werken. Missen. 1. Missa «L'homme armé». Amsterdam—Leipzig, 1926, S. 26. Этот пример см. также в кн.: Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, стб. 692 (здесь, однако, имеются опечатки).

⁸ Dufay G. Opera omnia. Edidit H. Besseler. T. 3. Rome, 1951.

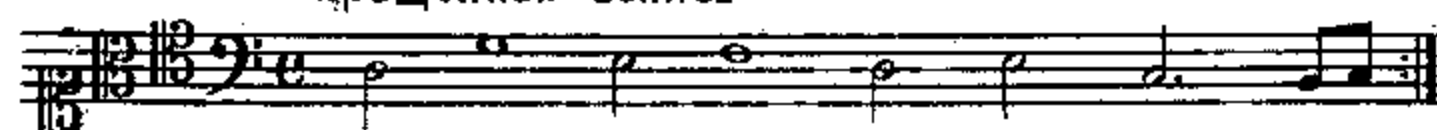
⁹ Там же, с. 93. В этом издании нотные знаки сравнительно с транскрипцией мензуральной системы уменьшены.

на октаву от верхнего голоса, певцы должны знать без специального указания.

Иносказательные правила являлись подчас столь туманными, что их мог понять только опытный исполнитель. Условная форма канона изобреталась композитором по собственному почину и объективно, вероятно, отражала цеховую замкнутость музыкантов. Лишь посвященный в тайны цехового мастерства мог расшифровать, догадаться, как должна быть исполнена «фуга».

Сокращенную запись канона применял еще и Бах. В труде И. Маттесона «Совершенный капельмейстер» (1739) приводится пример канона, посвященного Бахом Гудеману, в сокращенной записи, которую далее помещаем в расшифрованном виде:

Сокращенная запись



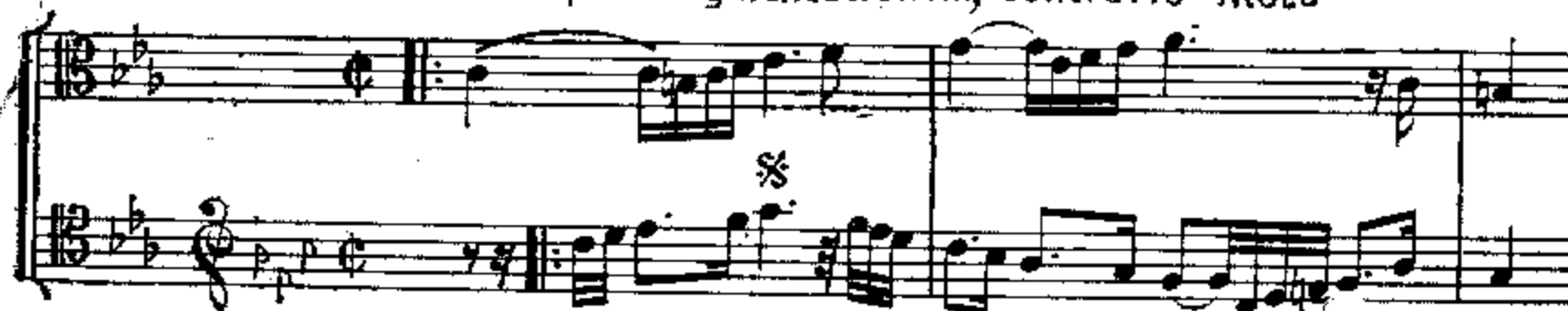
Расшифровка



В «Музыкальном приношении» сокращенную запись канона «„a 2. per Augmentationem, contrario Motu“ („двухголосный канон в увеличении и обращении“)» Бах сопровождает пожеланием по адресу короля Фридриха II: «„Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis“ („пусть фортуна также увеличит богатство короля“)»¹¹:

Сокращенная запись

Canon a 2. per Augmentationem, contrario Motu



¹¹ Цит. по изд.: Bach J. S. Musikalisches Opfer, Ed. Peters, Leipzig, N 4202, S. 9, Beilage, S. 5.

Расшифровка

Andante



В какой момент был переосмыслен термин «фуга», когда он стал обозначать не канон, но фугу в современном смысле, и какое произведение надо считать действительно первой фугой — сказать невозможно, так как это происходило постепенно и незаметно. Но некоторые ученые приписывают эту роль определенным сочинениям. Так, К. Винтерфельд и А. В. Амброс видели подготовку фуги в канцонах Дж. Габриели, тогда как В. Василевский опровергал это мнение ссылками на более ранние ричеркары и канцоны А. Вилларта, А. Габриели, Ж. Бууса, относящиеся к 40-м годам XVI века и имеющие признаки фуги¹². О канцоне Дж. Габриели (см. ниже ее разбор) К. Винтерфельд говорил как об одном из первых значительных образцов «для позднейшей формы фуги»¹³. Того же мнения придерживался Р. И. Грубер о ричеркаре Дж. Габриели: «Известная органная пьеса [подразумевается ричеркар. — Вл. П.] Джованни, датируемая 1595 годом, по существу является первой дошедшей до нас фугой»¹⁴.

Придание термину «фуга» современного значения произошло в связи с развитием инструментальной музыки в начале XVII века, так как вокальным произведениям название «фуга» не давалось, хотя принцип ее сложился именно в вокальной (хоровой) музыке XV—XVI веков. Немецкий теоретик и композитор конца XVI — начала XVII века М. Преториус (1571—1621), определяя фугу в третьем томе «Syntagma musicum» (1619), уже совсем не упоминает о старом значении этого термина как канона: «Фуга — это не что иное, ...как частое повторение одной и той же темы в различных местах. Она названа так от слова „бежать“, т. е. один голос догоняет другой, исполняя ту же самую тему. По-итальянски она называется ричеркаре, что значит — „исследовать“, „искать“, „находить“.

¹² См.: Саккетти Л. Краткая историческая музыкальная хрестоматия, 2-е изд. СПб., 1900, с. 124, примеч. 22—23; в дальнейшем сокращенно: Саккетти Л. Хрестоматия.

¹³ Там же, с. 124, примеч. 24.

¹⁴ Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, ч. I. М., 1956, с. 205.

Именно по этой фигуре следует больше всего судить о музыкальном таланте, о том, умеет ли он вызвать звуки, пригодные к определенному рода мелодиям и соединять их друг с другом в хорошей и похвальной последовательности.

Ричеркаре — значит прилежно исследовать, выяснять; поэтому при исполнении фуги нужно размышлять, рассматривать все детали с большим прилежанием, чтобы понять, как и каким путем все объединено, сплетено, сдвоено прямым или обратным способом, с искусством и привлекательностью соединено в одно целое и доведено до конца»¹⁵.

Фугированное изложение в XVI веке получило очень широкое распространение, охватывая вслед за вокальными жанрами и инструментальные. Кроме уже упоминавшихся ричеркара и канцоны, это были также фантазии, иногда токкаты, в значительной мере зависящие от вокальной музыки.

Первенство вокальных форм перед инструментальными подчеркивалось многими исследователями. Так, В. Василевский считал, что «инструментальные сочинения даже в начале XVII века в духовном отношении еще по большей части не самостоятельны и находятся в заметной зависимости от вокальной музыки»¹⁶. В наше время ту же мысль проводит Т. Н. Ливанова: «Ранняя органная музыка развивалась, действительно, в большой стилиевой связи с вокальным искусством XVI века, как бы наследуя все его стиливое „достояние“»¹⁷. В ряде других мест своего труда Ливанова подтверждает и конкретизирует это положение, ссылаясь на общность фактуры вокальных и инструментальных произведений XVI — начала XVII века.

Зависимость канцоны и ричеркара от вокальной музыки также установлена давно. В канцоне это ясно из самого названия. Иногда название песни проставлялось и в заголовке инструментальной канцоны; точно так же ричеркары писались иногда на темы вокальных произведений¹⁸.

РИЧЕРКАР

Первые полифонические ричеркары относятся, по-видимому, к сороковым годам XVI века и связаны с именами А. Вилларта (ок. 1480—1562), Дж. Кавацони

¹⁵ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1971, с. 168—169. Как видим, М. Преториус связывает ричеркар с использованием темы в увеличении, и не только в прямом, но и в обратном виде (инверсия).

¹⁶ Василевский В. История инструментальной музыки, с. 3—4.

¹⁷ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 133.

¹⁸ См. ричеркар А. Габриели на мадригал «Con lei fass'io» (Василевский В. История инструментальной музыки, приложение № 24).

(1510—1562), А. Габриели (ок. 1510—1586). Как и канцоны, ричеркары были одготемными и многотемными. Собственно, понятие темы тут применимо условно, потому что тематизм в ричеркаре, как и в вокальных полифонических формах XVI века, представлял лишь исходную интонационную ячейку. Такие темы-ячейки (темы-attacco — по терминологии З. Дена) имитировались в разных голосах обычно стреттно. Развитие ткани складывалось в многочисленных повторениях темы-ячейки на разной высоте и в разных условиях многоголосия. На момент выделяясь, она быстро скрывалась в контрапунктирующей вязи. Вся форма заполнялась такими проведениями, промежутки между ними были непродолжительны и заполнялись знакомыми по теме интонациями. Тема ричеркара могла быть заимствована из какого-либо вокального произведения. Так, например, тема ричеркара А. Габриели «del Primo Tuono. Alla quarta alta» представляет собой начальный оборот хора «Vater unser im Himmelreich», взятый в обращении; тема его же восьмиголосного ричеркара совпадает с начальной интонацией песни Себастьяна Феста «Un bel mattino per la fresca» (1526):



Опора на вокальные мелодии придала темам ричеркаров большую отчетливость, что вообще-то мало свойственно тематизму ранних ричеркаров. Форма складывалась при помощи техники подвижного контрапункта, стреттных комбинаций, обращения, увеличения, уменьшения темы. Темо-ответные отношения (вождь — спутник) определяли не только начальное экспозиционное последование, но и продолжающую часть ричеркара.

С таким строением мы можем познакомиться на примере ричеркара g-moll А. Габриели, тема которого приведена в предыдущем примере¹⁹.

В четырехголосном ричеркаре «del Primo Tuono» А. Габриели²⁰ используется как увеличение, так и уменьшение темы, при-

¹⁹ Этот ричеркар был издан в 1595 году, после смерти композитора. Полный текст его см. в изд.: Василевский В. История инструментальной музыки; Саккетти Л. Хрестоматия, № 79.

²⁰ См.: Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale Italia, v. 1. Milano, 1931. В дальнейшем сокращенно: Monumenti.

чем композитор мастерски сочетает их друг с другом, помещая тему в увеличении в нижнем голосе, а стретту в уменьшении — в верхних голосах. В свою очередь уменьшение темы образует как бы трехголосную стреттную экспозицию (тт. 90—94):

Последнее обстоятельство указывает на важность экспозиционных тонико-доминантовых отношений не только для начала ричеркара, но и для других его разделов. Стреттные сочетания вариантов темы и другие подобные формы перешли в ричеркар из многоголосных вокальных сочинений XV века, в частности, постоянно встречаются в мессах Обрехта. Вот характерный пример из его мессы «Fortuna desperata»:

В ричеркаре «del Secondo Tuono» А. Габриели²¹ на тему в увеличении накладываются имитации другой самостоятельной темы (верхние голоса), демонстрируя внутри единого образного содержания зарождение элементов контраста:

Все семь четырехголосных ричеркаров А. Габриели, помещенных в первом томе «Monimenti», а также ричеркар «del Primo Tuono»²² обладают определенным единством стиля и принципов формы. Для них характерно стремление извлечь из короткой, опирающейся на тоническое трезвучие, темы максимум возможных выразительных нюансов, вплоть до монументальных звучаний (тема в увеличении). По-видимому, это вытекало из основ органного искусства венецианской школы, а вместе с тем вело через Свелинка и Фрескобальди к Баху и его органным фугам.

В иных формах, чем у А. Габриели, разворачивается ричеркар Жака Бууса (начало XVI века — 1565), относящийся к 1547 году.

Экспозиция здесь имеет фугированную форму с тонико-субдоминантовым соотношением темы и ответа, довольно обычным для экспозиционных последований в ранних фугированных формах XVI—XVII веков²³:

²¹ Monimenti, v. 1, p. 58.

²² См.: L'Arte musicale in Italia, v. 3 (L. Torchi).

²³ Полный текст ричеркара Ж. Бууса см. в кн.: Василевский В. История инструментальной музыки, приложение № 18.



Форма ричерка Бууса временами разграничивается кадансами, которые, однако, не образуют столь отчетливой функционально-ладовой системы, как это будет в позднейшее время. Складывается весьма текучая фактура, что заметно уже в экспозиции вследствие неравенства временных расстояний во вступлении голосов, а также из-за их перекрестного порядка: сопрано—альт—бас—тенор.

Альт и тенор излагают здесь тему на одной и той же высоте, что в вокальной музыке при периодичности TD—TD невозможно, здесь же стало первой ласточкой на пути к самостоятельности инструментальной музыки, ее независимости от соотношения певческих голосов по высоте.

Отличим от вокальной музыки было, по-видимому, и построение ричерка на одной теме. В мотетах, мадригалах, мессах XVI века с переменой стиховых строк менялись и музыкальные темы. Даже при наличии короткого текста (например, «Kyrie eleison») тематический материал изменялся и, как правило, получал имитационный разворот.

Обратимся к многотемным ричеркам.

Этот род ричерков является слепком с мотетной формы, которая характеризуется тематическим обновлением в зависимости от литературного текста²⁴. Темы-ячейки тут, как и в те-

²⁴ К мотетным формам мы относим также и те структуры в вокальной музыке XVI века, в которых происходит обновление тем при повторении текста.

матизме мотетов, очень кратки, будучи всего лишь исходной точкой для развертывания серии имитаций.

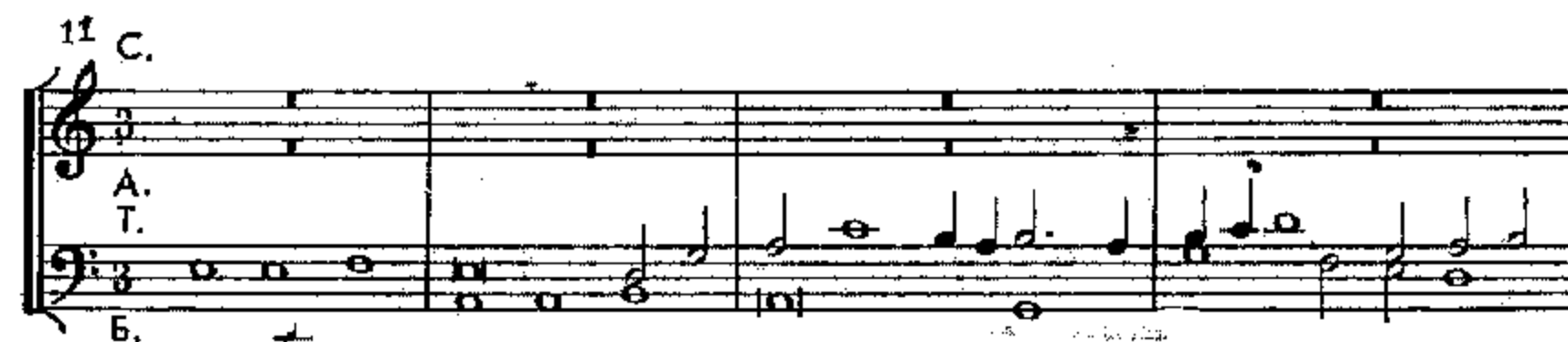
Обычными формами начальной экспозиции в четырехголосных ричерках были периодические последовательности: сопрано—альт, тенор—бас или же бас—тенор, альт—сопрано, где второе звено располагалось на октаву от первого, в сущности, отражая куплетно-вариационный принцип.

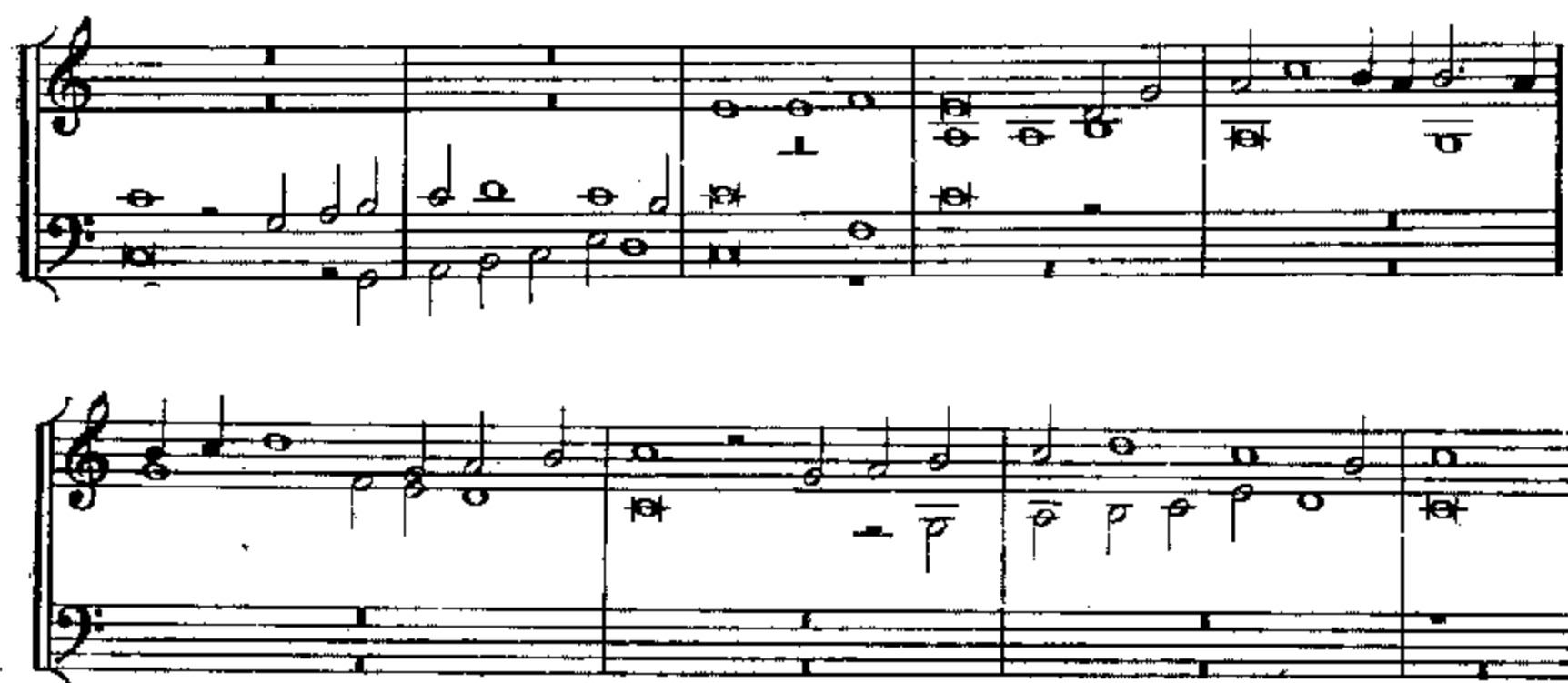
Истоки этой формы — в колоритных сопоставлениях парно вступающих хоровых голосов — два верхних и в ответ два нижних, или обратное, — образующих в произведениях строгого стиля имитации на значительном удалении. Заимствуем характерный пример из мессы «Mi-mi» Окегема (ок. 1420—1495):



Имитация отчетлива лишь в начале ответного построения нижних голосов, в дальнейшем мелодическое их движение становится свободным проращением начальных интонаций.

Тот же прием широко применял Жоскин, например, в мессе «Range lingua». Kyrie им и начинается — сначала имитационно вступают два нижних голоса и ведут контрапункт, затем с таким же материалом вступают и верхние голоса, оставляя без изменений контрапункт первых. Имитация осуществляется в двух измерениях: малом — на четырех звуках исходной темы, и большом — путем повторения верхними голосами контрапункта нижних:





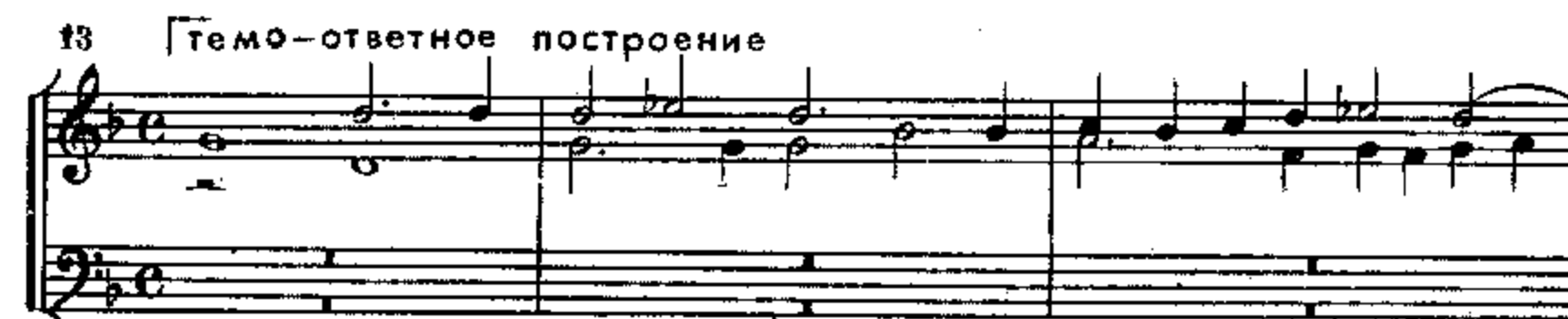
Такой же формой в ричерках пользовались Дж. Кавациони, А. Вилларт, А. Габриели и другие мастера. Примером может служить ричеркар «del Sesto Tuono» А. Габриели, экспозиция коего построена по схеме сопрано—альт, тенор—бас (расстояние между голосами каждой пары одинаковое, между парами же — другое, шире):



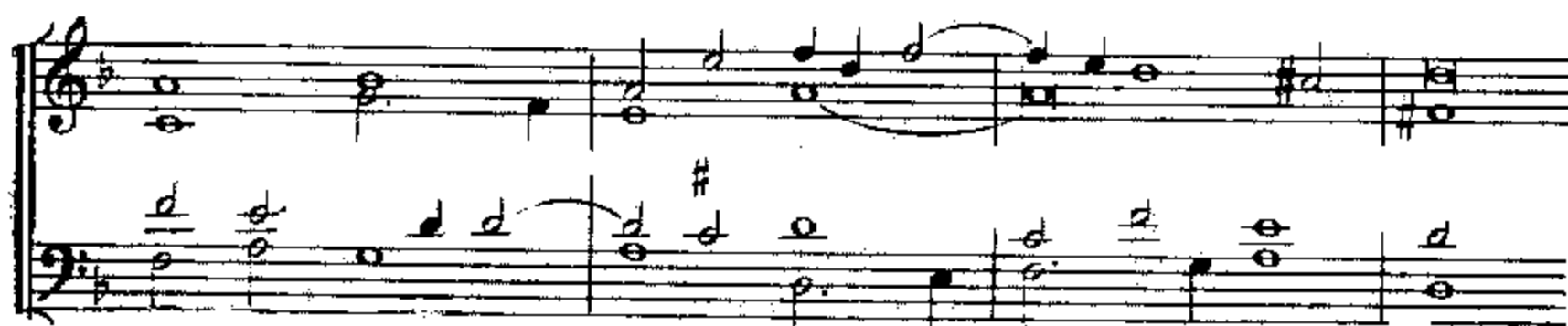
Дальнейшим подтверждением сказанного может служить сопоставление экспозиций в ричерках и в вокальных формах Палестрины. В начальных построениях ричеркаров № 1, № 8 и других²⁵, как и в предыдущих примерах, имитация нижних голосов вступает ранее окончания темо-ответного построения, образуя стретту. Ясное сопоставление двух верхних и двух нижних голосов в ричеркаре № 1 создает эффект антифонно-

²⁵ См.: Палестрина. Полн. собр. соч., т. 32. Принадлежность этих ричеркаров Палестрине не считается абсолютно достоверной.

сти, который продолжен и двумя следующими темо-ответными построениями²⁶:



²⁶ Заметим, что третья группа проведений имеет иной режим, нежели первые две: ответ вступает позднее; в четвертой группе новое изменение — и по времени, и по звуковысотности. В этом кроется определенное преобразование простой куплетности.



Аналогией к приведенной структуре может быть избрана экспозиция из мессы «*Primi toni*» Палестрины: соотношение верхних и нижних голосов и групп темно-ответных образований то же самое²⁷:



Многотемные ричеркары Дж. Кавациони, А. Габриели и подобные им, как говорилось, мало отличаются по структуре от мотетов, — различие заметно лишь в фактуре каденций с их фиоритурами. По-видимому, была большая потребность в инструментальной форме музыкального выражения, свободного от слова и позволявшего фантазировать в развертывании образного содержания. К тому же инструментальные формы не требовали большого числа исполнителей, пьеса могла быть предназначена даже для одного исполнителя (органиста, лютниста, клавириста), — это несомненно облегчало распространение музыки.

Существовавшая однотемная форма ричеркара, представленная произведениями А. Габриели, Бууса и других мастеров, с ритмическими вариациями темы, подчас без необходимости растягивала произведение за счет формальных изысканий. Именно против таких явлений была направлена критика Вин-

²⁷ См.: Палестрина. Полн. собр. соч., т. 12.

ченцо Галилея (1520—1591) в его «Диалоге о старинной и новой музыке» (1581):

«Разве ты не видишь особое упрямство в применении прямых и обращенных имитаций, столь часто и упорно употребляемых ими в контрапунктированных пьесах и потому называемых ими „*Ricercari*“ и составляющих особую область инструментальной музыки? Они большею частью пишутся для четырех голосов, без всякой зависимости от текста и с той только целью, чтобы занять больше времени и услаждать слух разнообразием звуков, аккордов и движения. Имитации подобной фуги, соблюдаемые столь строго и внимательно, происходят лишь от тщеславия музыканта или композитора»²⁸.

Возможно поэтому, собственный ричеркар В. Галилея для лютни (1584) носит простой гомофонный и даже примитивный характер²⁹:



²⁸ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 519.

²⁹ Василевский В. История инструментальной музыки, приложение № 15.



Таковую же свободно-импровизационную форму имеет ричеркар Ф. Спиначино — композитора конца XV — начала XVI столетия — для лютни³⁰.

Но формы ричеркара с варьированием темы продолжали существовать, несмотря на критику музыкантов — приверженцев набиравшей силу гомофонии. Таковы, например, произведения в этом роде Я. Свелинка, пользовавшегося формой ричеркара даже и при наличии других названий — каприччио, фантазия. Ricercar brevis для органа, известный также и как каприччио³¹, с излюбленной у Свелинка хроматической, в сущности, безликой, темой, дает пример разнообразного варьирования ее посредством ритмических изменений, обращения и стреттных вступлений. Форма слагается из крупных, разделенных кадансами частей, своего рода вариаций. В их движении заметно определенное нарастание ритмической активности, что было вообще характерно для вариаций XVII—XVIII века.

Важнейшее значение в истории ричеркара и преобразования его в фугу имели произведения Дж. Фрескобалди, младшего современника Свелинка. Таковы, например, ричеркары

³⁰ См.: Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, [1954] N 63 — b.

³¹ См.: Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., 1937. Музыкальные примеры.

«sopra Mi, Re Fa, Mi», «con quattro soggetti», ряд ричеркаров в сборнике «Fiori musicali»³².

Четырехголосный ричеркар «sopra Mi, Re, Fa, Mi» складывается из трех разделов: а) на тему в простом виде (целыми нотами), б) в увеличении и в) в двойном увеличении. Внутри каждого раздела видим слитно-вариационную форму, поскольку проведения темы переливаются друг в друга без заметных цезур, соединение же трех больших разделов образует раздельно-вариационную форму. В то же время поочередность вступления голосов и кварто-квинтовые имитационные отношения (ричеркар открывается транспонированными проведениями темы от звуков *la, sol, si-bemol, la*) вполне, очевидно, готовят фугированную форму.

Фригийски окрашенная тема *Mi, Re, Fa, Mi* в ричеркаре выполняет такую же роль, как *cantus firmus* в хоровых произведениях XV—XVI веков, а вся форма — прямая наследница вокальных форм Жоскина, Палестрины.

Первое, одноголосное, проведение темы — это своего рода эпиграф или *motto*, с третьего же такта начинается фугированная экспозиция — вождь, спутник и т. д. в сочетании с контрапунктирующей темой:

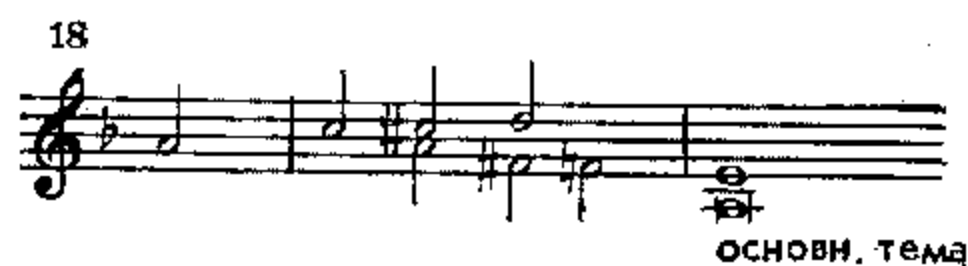


Эта тема далее появляется независимо от основной, звучит значительно чаще нее и ведет себя очень непринужденно, вступая в стреттные сочетания сама с собой, горизонтально и вертикально перемещаясь по отношению к основной теме или становясь ее продолжением. Таковы два из перемещений в подвижном контрапункте:

³² Frescobaldi G. Ausgewählte Orgelwerke. B. 1—2 Herausgegeben von H. Keller. Ed. Peters. Leipzig, N 4514.



Второй раздел начинается прямо с экспонирования его собственной темы, вступающей стреттно в обращении, и лишь после этого проводится основная тема:



Хроматизм темы значительно оживляет ладовую окраску ричеркара.

В третьем разделе ричеркара возвращается диатоника, оживление вносится ускорением ритма, вытекающим из собственной темы этого раздела. Она двухголосна, и каждый ее голос становится исходной точкой контрапунктирующих мелодических линий. Обе они подвергаются преобразованиям порознь и вместе, выступая в горизонтальном контрапункте. Вот некоторые из сочетаний:



На протяжении третьего раздела почти непрерывно (с промежутками в один такт) звучит *cantus firmus* основной темы, многочисленны стреттные и горизонтальные перемещения, что свидетельствует не только о мастерстве Фрескобальди, но и о его стремлении сохранить тематическое единство, единство настроения.

По сравнению с образцами предшествующего времени ричеркар Фрескобальди представляется значительным прогрессом. Композитор освобождается от длиннот прежних форм, очень четко строит схему, развертывая в то же время систему тематических преобразований, позволяющую добиться разнообразия. В движении стреттных комбинаций двух тем последней части наблюдается постепенное сближение голосов как форма тематической концентрации.

В этом же смысле интересен ричеркар «*con quattro soggetti*».

Четыре темы ричеркара в экспозиции вступают одна за другой без перерыва. Нужно отметить их интонационную связь: третья тема — сплав интонаций первой и второй, контрапункт же ее у альты предвосхищает четвертую тему:



Вся ткань ричеркара состоит исключительно из тем, вступающих, иногда не полностью, в разнообразные сочетания. Можно отметить по меньшей мере шесть комбинаций в сочетании полных тем (тт. 37—39, 42—44, 49—51, 60—62, 62—64, 67—69):

б	г	г	б	а	а
в	в	в	г	в	г
а	б	а	в	г	б
г	а	б	а	б	в

В этих комбинациях находит проявление не только вертикально-подвижной контрапункт, но и горизонтально-подвижной (в схеме не отмечен). Последняя из комбинаций, в заключительных тактах ричеркара, самая плотная по гармонии. По видимому, такой прием обобщения был необходим потому, что уже форма четырехтемной и четырехголосной композиции располагала к гармоническому завершению.

Приводится заключительное сочетание тем:



Пьесы, входящие в сборник «Fiori musicali» («Музыкальные цветы», 1635), для истории инструментальных форм интересны тем, что написаны на основе вокальных произведений — трех месс самого Фрескобальди. Имеющиеся здесь ричеркары (№ 15, 16, 31, 32, 34, 44, 46) демонстрируют теснейшую связь этой формы, с одной стороны, с фугой, с другой же — с вариациями.

Ричеркары № 15 и 16 написаны на две темы, причем первая у них общая, вторая же — в каждом собственная. По форме оба ричеркара являются фугами той исторически ранней структуры, в которой участвуют только вождь и спутник, тема и ответ. Иначе говоря, за экспозицией следуют повторные проведения темы предпочтительно в том голосе, где был ответ, и ответ там, где была тема. Вторая тема в ричеркаре № 15 появляется после трех проводений первой, в ричеркаре же № 16 — вместе с ней:

22 Ричеркар № 15



Таким образом, здесь зарождается форма двойной фуги. Явственна форма тройной фуги в ричеркаре № 32. Его темы:



первоначально получают самостоятельное развитие, в конце же пьесы соединяются в различных комбинациях вертикально- и горизонтально-подвижного контрапункта. Первая и вторая темы в своих многочисленных проведениях звучат, однако, только от звуков *соль* (вождь) и *ре* (спутник), третья же тема более подвижна и ладово разнообразна. Мелодически первая тема чрезвычайно близка темам А. Габриели, во второй теме больше индивидуального — хроматический ход *ми* — *ми-бемоль* разделяется звуком *ре*, подобно тому, как во второй теме ричеркара № 15 *си* и *си-бемоль* разделены звуком *ля*. В третьей теме, как и в третьей теме ричеркара № 31, характерна типичная впоследствии для Баха и Генделя интонация с «раскачкой квинты» (вспомним органную канцону Баха и тему фуги из увертюры «Мессии» Генделя).

Ярким образцом слитно-вариационной формы служит ричеркар C-dur N 34 «con obbligo del Basso come arpeggio» («С обязательным басом, как видно»). Тема из пяти звуков: *до*, *ми*, *фа*, *ре*, *до* (родственная теме финала «Юпитера» Моцарта) сначала получает фугированную экспозицию, а потом последовательно перемещается по квинтовому кругу в тональности диэзной стороны (G, D, A, E), возвращается в главную тональность и от нее — в сторону бемолей (F, B, Es), чтобы вновь вернуться и укрепиться в C-dur. Возникает непрерывная цепь тональных и полифонических вариаций, в которых басовые проведения темы постоянно соединяются интермедиями и звучанием темы в верхних голосах, как это можно видеть в

разделах месс, например, Обрехта. У Фрескобальди этот прием высвободился из контекста большой формы и приобрел значение основного формирующего средства.

Остановимся на последнем из ричеркаров сборника «*Fiorgi musicali*», № 46. Он обозначен так: «*Ricercare con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla*» («Ричеркар с обязательным пятым голосом, который должен петься без исполнения на инструменте»).

Этот ричеркар может также считаться веским доказательством в пользу высказанной мысли о родстве формы ричеркара и вариаций. Тема вокального голоса:



не меняет своего звуковысотного положения и ритма, являясь остиной, но как тема в фуге вводится с промежутками, разными по длительности, что соответствует интермедиям. Тема четырехголосного пласта ричеркара та же, что и в вокальной партии, ее проведения следуют почти без перерывов.

Приводим начало экспозиции, складывающейся стреттно, как в вокальных произведениях XVI века:

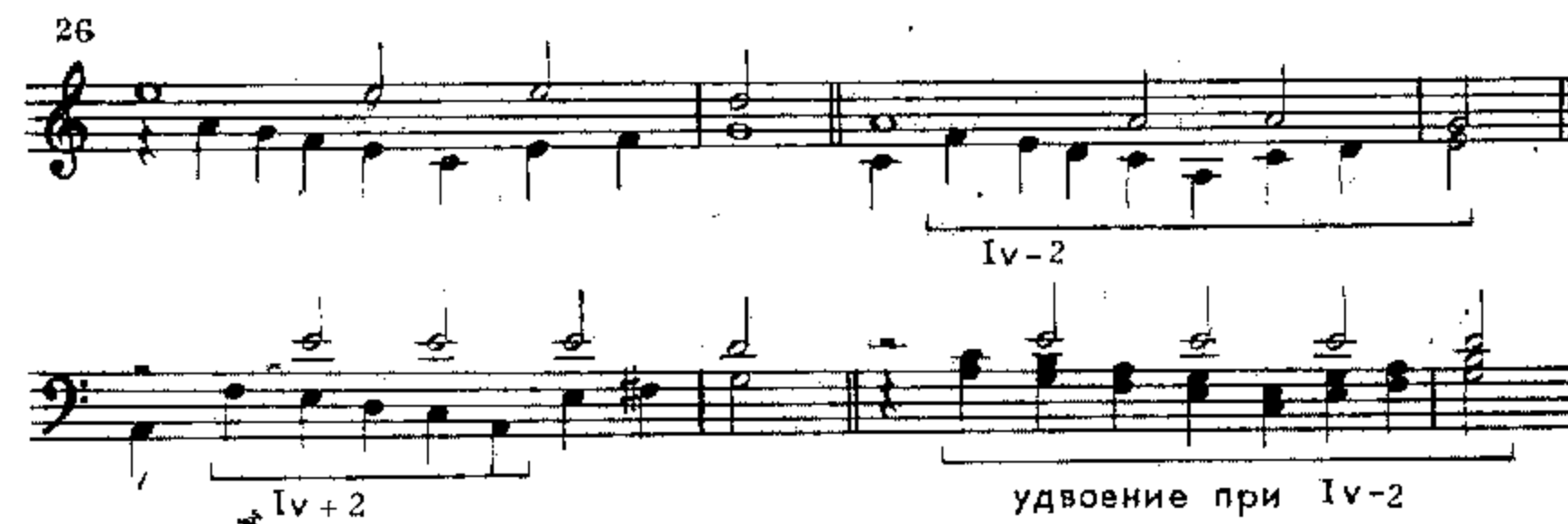


Б - й голос



Общая структура ричеркара отчетливо двухчастна, с явной разделительной каденцией на тонике в 28 такте. Во второй части (она лишь на один такт больше первой) вводятся две новые темы, контрапунктирующие с основной, и образующие свою экспозицию, правда, более свободную, чем первая. Сочетания

этих тем изменяются в подвижном контрапункте при $Iv-2$ и $Iv+2$:



Окидывая взглядом описанный ричеркар Фрескобальди, убеждаемся в его фугированной и в то же время вариационной форме. Обе они слились воедино, каждая проявила себя, ни одна не потерялась и в то же время не стала довлеющей.

Ричеркары Фрескобальди были, пожалуй, кульминационной точкой в истории этой формы. После них ричеркар как «мас-терская фуга» постепенно сходит на нет, смыкаясь с формой обычной фуги³³. Уже и в современной Фрескобальди музыка ричеркар предстает под названием фуги: таковы две фуги *contraria* С. Шейдта, помещенные в его «Новой табулатуре» (1624)³⁴. Бывший ученик Свелинка, Шейдт использовал установившиеся у него полифонические слитно-вариационные формы. Сохраняя непрерывность течения музыки, композитор от раздела к разделу проводит ритмическое варьирование в сопровождающих тему голосах, аналогично тому, как это осуществляется и в циклах темы с вариациями. *Fuga contraria* имеет следующую последовательность ритмических фигур: преобладание половинных нот, затем — четвертных и восьмых, далее — пунктирные фигуры (восьмая с точкой и шестнадцатая); после этого — возвращение к бывшим фигурам в обратном порядке — восьмые, четверти, половинные и завершение — шестнадцатыми.

Как уже говорилось, подобный план ритмического движения обычен для вариаций первой половины XVII века и перешел в позднейшие произведения второй половины XVII и XVIII века.

³³ В *L'Arte musicale in Italia*, v. 3 (под редакцией Л. Торки) помещены многие ричеркары конца XVI—XVII века, предшествовавшие ричеркарам Фрескобальди и последовавшие за ними, композиторов Б. Спериндио, А. Падовано, Дж. П. Чима, А. Майоне, Л. Луццаски, Ч. Антеньяти, Дж. Качаччио, А. Банкиери и других.

³⁴ Одна *Fuga contraria* помещена в изд.: *Alte Meister des Orgelspiels*, 2. Teil, № 23 (K. Straube), Ed. Peters, № 4301—b; другая — в музыкальной хрестоматии «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков» (в печати).

Накапливавшиеся в ричеркаре фугированные элементы постепенно привели к преобразованию его в фугу, но вариационные основы не были забыты и нашли свое новое проявление в ритмическом ракурсе формы. Если судить по произведениям Свелинка, то процесс наполнения ритмо-вариационными элементами протекал, по-видимому, одновременно в ричеркаре, фуге, фантазии, каприччио и в теме с вариациями, потому что создавались произведения такого рода тоже одновременно.

Во второй половине XVII столетия появились ричеркары ученика Фрескобальди И. Я. Фробергера (1616—1667) и И. Пахельбеля (1653—1706).

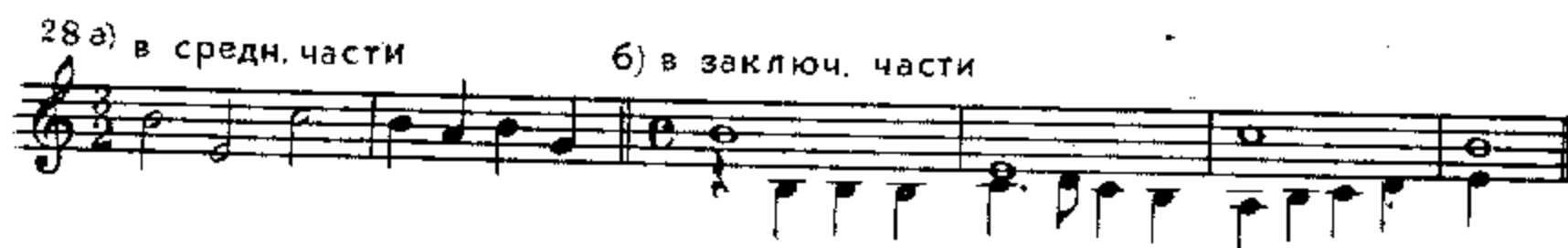
Шесть ричеркаров Фробергера³⁵ очень сходны по характеру, тематизму и структуре. Ричеркар трактуется как жанр спокойной, сосредоточенной музыки — суровой в миноре, гимнической в мажоре, что в общем соответствует старым образцам ричеркара. Ритмические изменения (уменьшение, увеличение, перенос в трехдольный размер) и обращение — также традиционные приемы варьирования темы.

Органный ричеркар Фробергера во фригийском ладу интересен со многих точек зрения. Его тема очень выразительна, несмотря на свою краткость и незавершенность (ср. с темой Габриели в прим. 8):

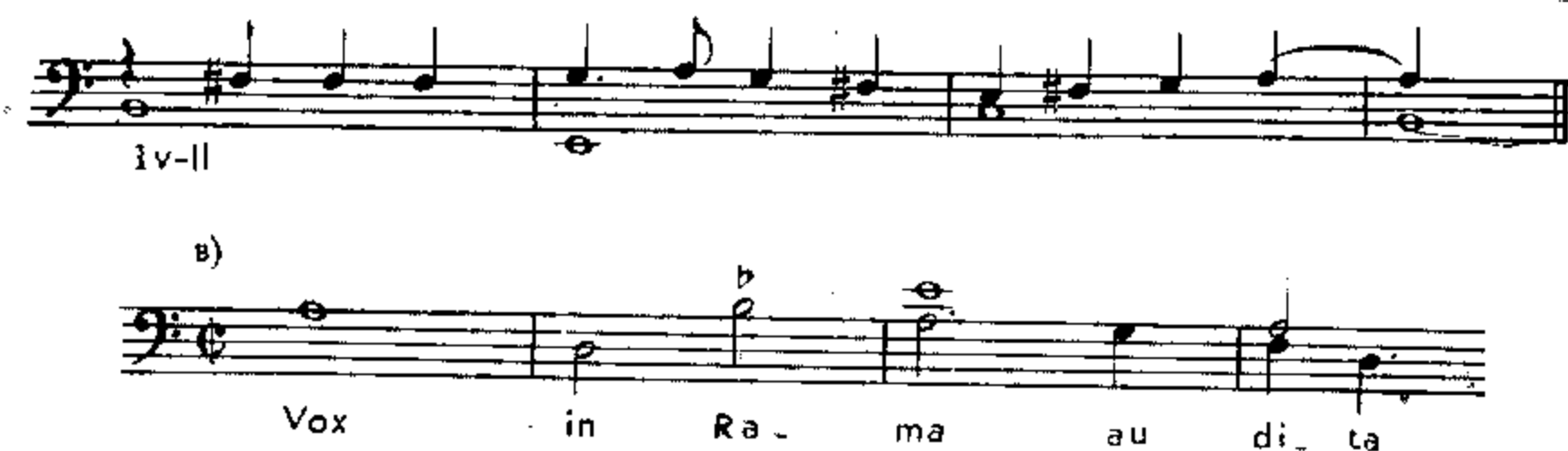


Тут, с одной стороны, подхватывается нить песенного тематизма Фрескобальди (см. ниже тему канцоны № 35 из «Fiori musicali»), с другой — предвосхищается тот тип тем, в котором интонационное ядро сгруппировано вокруг V—I—VI—V ступеней (см.: Бах, W. Kl., II, fis-moll).

В средней части ричеркара Фробергер прибегает к перемене метра ($\frac{3}{2}$), в заключительной же, где основная тема взята в увеличении, вводится контрапунктирующая новая тема, и они в комплексе отдаленно предвосхищают темы Kyrie из «Реквиема» Моцарта. Интонации V—I—VI встречаются в значительно более раннем тематизме, например в мотете «Vox in Rama» (прим. 28 в) Клемента-не-Папы (ок. 1510—1556):



³⁵ См.: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 4. Bd. Wien, 1897.



Ричеркары Фробергера в общем стоят на пути перехода к предбаховской фуге, в них временами уже есть интермедии, отчетлив общий тональный план проведенный, редко, однако, выходящий за пределы тоники и доминанты.

Фугами могут быть названы ричеркары И. Пахельбеля³⁶. Единственное, что в них осталось от старого ричеркара — использование темы в обращенном виде. В ричеркаре с-moll на обращении строится второй раздел формы, в ричеркаре fis-moll ответ в экспозиции и далее. Оба ричеркара имеют ясную вторую тему и потому представляют собой двойные фуги. Их темы следующие:



Так происходит постепенное растворение ричеркара и превращение его в фугу, слияние с ней.

Два ричеркара Баха в «Musicalisches Opfer» — завершающий этап этого процесса. О трехголосном ричеркаре И. Н. Форкель говорит как о фуге «под названием Ричеркар»³⁷, то есть считает его построенным по законам фуги вне всякой связи со старинным ричеркаром.

В обоих баховских ричеркарах уже нет ни увеличения, ни обращения и уменьшения темы в ее полном виде, — она всегда предстает в прямом виде. Но при этом столь велико мастерство тематического развития в интермедиях, что затмевает прежние образцы. Ряд малых интермедий и, в особенности, большая (тт. 103—140) в «Ричеркаре а 3» наполнены интенсивнейшим движением интонаций, взятых из темы. Все они получают последовательную разработку с использованием, в частности, и

³⁶ См.: Denkmäler deutsche Tonkunst, 2. Serie, Bd. 1, 4. Jahre.

³⁷ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха. М., 1974, с. 83.

уменьшения одной заключительной попевки темы (т. 124). Наличие хроматических оборотов в теме позволило Баху широко развернуть хроматику, которая, однако, находится в уравновешенном соотношении с диатоникой, также вытекающей из темы.

Хотя техника мотивного развития у Баха коренным образом отличается от бетховенской, но объективно она ее подготавливала и влияла на разработочность у Бетховена.

Некоторые фуги Баха, определенно относящиеся к этому жанру и обладающие всеми его характерными чертами, тем не менее несут в себе известные традиции ричерка. Столь велик был гений этого мастера, что все старое, унаследованное от предшественников, представало в неузнаваемо новом облике и уже не замечалось в нем традиционных элементов. Таковы фуги C-dur в первом томе W. Kl. и Cis-dur — во втором томе, органная fuga C-dur (BWV 547) — одна из самых поздних (около 1744 года) и значительных у Баха.

Клавирная fuga C-dur почти лишена интермедий и до предела насыщена, подобно ричеркару Бууса, проведениями темы, в частности, в разнообразных стреттных комбинациях. В фуге Cis-dur уже в экспозиции использовано обращение темы, которое в дальнейшем становится постоянным компонентом формы, а интермедии настолько пронизаны темой, что теряется грань их с неинтермедийными построениями.

В органной фуге C-dur интермедии занимают небольшое место (тт. 6—8, 12—13, 23—25 и некоторые другие), главная же роль отведена теме, выступающей в прямом и обращенном видах, в увеличении и в различных стреттах. В семидесяти двух тактах фуги насчитывается 54 проведения темы. Тематической наполненностью она напоминает ричеркары Фрескобальди, и в ее форме есть точки соприкосновения с ними, например в выделении специального раздела на тему в обращении (тт. 27—48). Но музыка Баха подчиняется законам только его стиля, и общий величественный характер, ее грандиозность нельзя сравнить ни с чем — они принадлежат ему вполне. Великолепно осуществлено нарастание мощи звучания и подведение к репризе, где впервые вступает педаль и в басах четырежды проводится тема в увеличении — дважды в прямом и дважды в обращенном виде. Так достигнута новая стадия в развитии художественного образа, стадия апофеоза. Внедрение импровизационно-речитативного элемента — обычный баховский прием в больших фугах — на время отвлекает от темы, и потому заключение с ее возвращением звучит особенно сильно и торжественно.

Преобразование ричерка в фугу — итог двухвековой его эволюции. В наше время проводятся попытки возрождения старинного жанра ричерка, но осуществится ли это — покажет время.

КАНЦОНА

Судьба инструментальной канцоны, существовавшей параллельно с ричеркаром, во многом сходна с судьбой ричерка, хотя и не идентична ей. Родство жанров сказывалось на форме. Приведем для сравнения экспозиции ричерка и канцоны Дж. Габриели (1557—1612), написанных на одну и ту же тему³⁸:

30 Ричеркар



³⁸ Обе пьесы см. в изд.: Саккетти Л. Хрестоматия, № 80 и 81; кроме того, ричеркар — в кн.: Василевский В. История инструментальной музыки; канцона — в кн.: Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1, с. 117—118.



Совпадают не только темы, но и их мелодические продолжения. В обоих сочинениях выдержан фугированный принцип экспозиции. Различия заключаются в интермедийном материале, в тональной структуре и общих размерах произведений. Интермедии ричеркара более широкие и основаны на секвентном движении, которое особенно полно представлено в одной из них (тт. 46—55); в канцоне интермедии значительно проще.

Ричеркар написан в а-молл (десятый, эолийский лад), канцона — в плагальном гиподорийском ладу (большое значение тона *a* при опоре и окончании на *d*).

По размерам ричеркар более чем вдвое превышает канцону и значительно ближе к фуге.

Михаил Преториус сравнивал канцону с сонатой (так называлось всякое произведение для инструментального исполнения): «...соната величава и торжественна в духе мотетов; канцоны же, в которых много черных нот, — исполняются более весело и живо»³⁹.

С известным основанием сказанное о сонате можно отнести и к ричеркару. Хотя содержание ричеркаров разнообразно, но

³⁹ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 169.

оно отличается большой строгостью, спокойствием, напоминая мотеты⁴⁰. Предназначение ричеркаров для исполнения на органе несло в себе отражение той же строгости содержания, как в мотетах.

Ранние инструментальные канцоны — это, вероятно, простые переложения вокальных произведений, несущие в себе их особенности, и прежде всего — сквозной характер музыкальной формы, продвигающейся по мере развертывания текста. В начальных разделах иногда заметна имитационная структура. Таковы канцоны «La Martinella» Г. Изаака (ок. 1450—1517) и «La Bernardina» Жоскина для трех инструментов (1503), с ее переработкой, сделанной Ф. Спиначино (1507) для лютни, и подобные им⁴¹. В некоторых случаях заметно влияние куплетности, требующей повторения темы; изредка возникает реприза типа *Da capo*⁴².

«Canzon sopra i le bel e bon» (1542) Дж. Кавацони⁴³ дает пример репризной трехчастной формы: АВА. В конце возникает подобие коды (последние 6½ тактов), продолжающей репризу, как это через два с половиной столетия будет еще и у Гайдна.

Другая канцона Кавацони — «Canzon sopra Falt d'argens» (то же издание) также трехчастна, но середина ее значительно короче крайних частей. Реприза наступает завуалированно, будучи скрыта и непрерывностью движения, и неточностью тематического повторения, но уже во втором ее такте возвращение тематизма становится явным:



⁴⁰ И. Тинкторис так определяет мотет: «Motetum — сочинение среднего размера, слова которого могут быть всякого содержания, но чаще духовного» (цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 370).

⁴¹ Эти произведения см. в изд.: Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen, № 56, 62—b, 63—a.

⁴² В предисловии ко второму тому Monumenti (Milano, 1932), посвященному характеру обстоятельного исследования, Гаэтано Чезари рассматривает истоки, теорию и многочисленные образцы канцон XVI века. Автор сопоставляет канцоны А. и Дж. Габриели, дает их весьма содержательный анализ. Значительное место занимает разбор и систематика схем в канцонах Ф. Маскери (ок. 1540—1584).

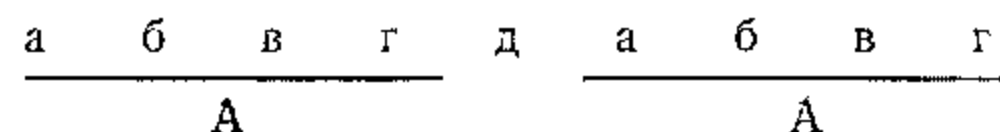
⁴³ См.: L'Arte musicale in Italia, v. 3.



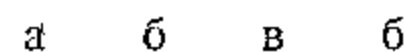
Реприза является прямым продолжением серединной части. Сказывается общий принцип полифонической текучести, свойственный произведениям строгого стиля XVI века. Первая часть имеет несколько тем:



Развертывается большая многотемная форма, в которой, однако, реприза играет существеннейшую роль:



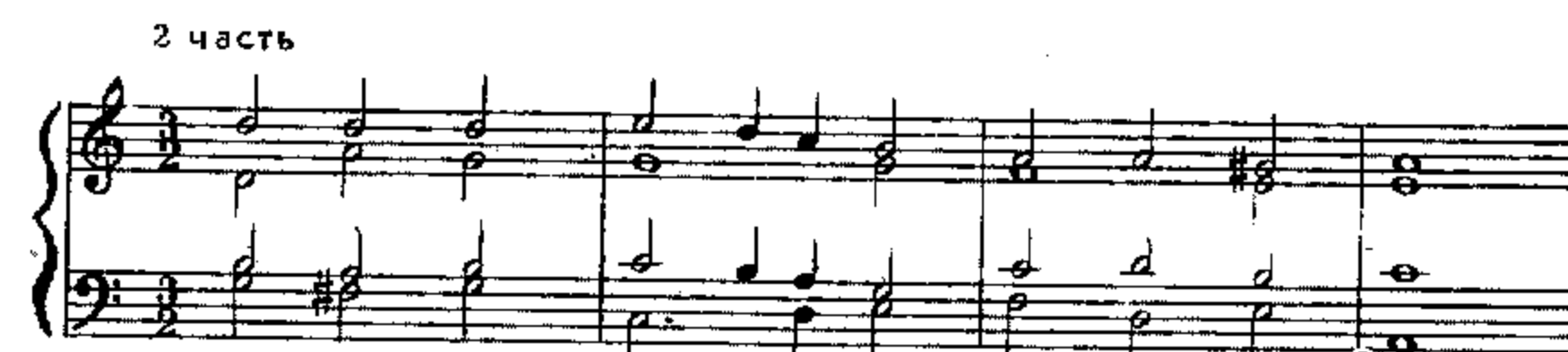
По-иному представлена репризность в канцонах А. Содерини: в «La Scaramuscia» при единой имитационной фактуре, темы разделов канцона разные, вторая из них повторяется:



В канцоне «La Ducalina» в средней части репризной формы композитор отказывается от имитаций и оставляет чистую аккордную фактуру, но тематический материал заимствует из крайних частей⁴⁴:

⁴⁴ L'Arte musicale in Italia, v. 3.

1 часть 33



Возникает резкое противопоставление фактурного порядка, отражающее, по-видимому, коллизию, характерную для той эпохи: полифония продолжает быть важнейшей формой изложения, но в то же время гомофония властно заявляет о себе. Типична также перемена метра с C на $\frac{3}{2}$, в которой видно зарождение цикличности внутри канцона.

Очень показателен для канцона конца XVI—XVII века принцип антифонности: повторение каждого раздела в новом инструментальном или регистровом наряде. Это, с одной стороны, наследие имитационной структуры, с другой — преломление куплетной формы. Полифония отходит на второй план, так как при передаче темы в респосту пропоста прекращает свое звучание. По-видимому, сказывалось влияние гомофонии, постепенно становившейся важнейшим принципом фактуры.

Canzon francese in rispota Л. Виаданы (1564—1627) — пример такого рода форм⁴⁵. Скрипке и I тромбону все время, как эхо, вторят корнет и II тромбон, в чем-то отступая от пропосты или воспроизводя ее полно, — таково развертывание этой канцона. Связь с фугированно-полифонической формой утрачена. Вместе с тем сильно влияние репризности, но ре-

⁴⁵ См.: Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2. М., 1936, № 7. То же в еще более развитом виде — в сонате «Pian e forte» (1597) Дж. Габриели (Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen, № 148).

приза тут по существу становится уже кодой, предвосхищающей своей дробной структурой позднейшие классические коды⁴⁶.

Если ричеркар постепенно превратился в фугу, то канцона, как уже говорилось, имела две линии в своем историческом развитии:

одна также привела к фуге, достигнув вершины в органной канцоне d-moll Баха;

другая, через постепенное усиление контрастности частей, привела к перерождению в циклическую форму типа *sonata da chiesa*.

Важнейшее значение в истории канцоны, как и ричеркара, имели произведения Фрескобальди.

Тенденция превращения канцоны в циклическую форму в них обозначилась очень явственно. Кажется, что части канцон Фрескобальди самостоятельны и контрастны по отношению к соседним. Это так и есть в смысле жанра и характера каждой части, но тематизм их интонационно един. Одни и те же интонации получают при метроритмическом изменении разное значение. В этом канцоны Фрескобальди как бы обобщили особенности однотемной и многотемной формы и ричеркаров, и канцон. Та сложная интонационная обработка темы, которую мы видели в ричеркарах Вилларта, А. Габриели, Бууса, привела у Фрескобальди к мелодической переработке избранной темы, а зародыши тематического контраста выросли до контраста метроритмического, отражающего жанровое различие разделов канцоны. Так сложилось новое качество канцон Фрескобальди, приведшее к сближению с нарождавшимся сонатным циклом, выступавшим на первых порах в контрастно-составной форме, в какой предстают и канцоны Фрескобальди.

Рассмотрим приемы интонационных связей и вариационных превращений тематического материала в канцонах Фрескобальди.

В составе «*Fiori musicali*» пять канцон (№ 14, 18, 29, 35, 43)⁴⁷, они обладают общими особенностями. Структура их двух- и трехчастна (соответственно — 18, 29, 43 и 14, 35). Контрастируя по темпу и метру, части формы всегда основаны на одном и том же интонационном материале, преподносимом благодаря контрасту метра в новом ритмическом варианте. Первые части — в размере $\frac{4}{4}$, вторые — в трехдольном и третьи — вновь в двухдольном размере. При движении вверх темы интонационно опираются на тонику, при движении вниз — на до-

⁴⁶ В «*L'Arte musicale in Italia*», v. 3, см. еще образцы канцон ряда композиторов XVI—XVII веков: В. Пелегрини (ум. 1636), А. Содерини, Дж. Каваччио (1556—1626) и других.

⁴⁷ Кроме полного издания «*Fiori musicali*», канцона № 29 помещена также в изд.: Schering A. *Geschichte der Musik in Beispielen* — № 196, канцоны № 18 и № 43 — в изд.: *Alte Meister des Klavierspiels* (Niemann), N 29—a, b.

минуту, захватывая соседнюю с ними секунду — VI или VII ступени.

Поневки тем весьма выразительны, интонации их восходят иногда к мелодиям хорального типа. Мелодический ход в первой имитируемой теме канцоны № 29, начиная от звука е, совпадает с очень распространенной темой хорального типа, использованной многими композиторами XVII—XVIII веков (Фробергер, Керль, Гендель, Бах).

Во второй части канцоны тема первой ритмически видоизменяется:



Из лирико-песенной тема превращается в оживленную, подвижную, что тесно связано с убыстрением темпа вторых частей.

Все части канцон получают фугированное развитие, не выходя, однако, за пределы тонико-доминантовых соотношений.

Остановимся на краткой характеристике канцоны № 43 «*dopo l'Epistola*». Она двухчастна. Начальная интонация первой темы введена во вторую, кроме того в нее вплетено и продолжение первой темы. Поэтому в дальнейшем горизонтальное их слияние не кажется неожиданным:



На протяжении первой части темы перемещаются в вертикальном и горизонтальном контрапункте, выражая в общем одно и то же настроение.

Вторая часть придает темам первой совсем иной характер — подвижный, энергичный, используя ту же фугированную форму. Первая тема начинается на тех же звуках, на каких начиналась ранее, и легко узнается; вторую узнать труднее, но все-таки можно благодаря квинтовому ходу (заполняется секундами) и упору на VI ступень:



Родство тем выражается в том, что вторая является свободным обращением первой и заканчивается одинаково с ней. Вероятно, это не случайно, так как обращение, как и сходство отдельных попевок, — излюбленное у Фрескобальди средство строения темы.

Пять канцон Фрескобальди, известных в инструментально-ансамблевом изложении⁴⁸, существенно отличаются от канцон «Fiori musicali». Усилился контраст частей, их число в ряде случаев превышает обычное для органных канцон, между частями вводятся переходы. Всюду участвует basso continuo, партия которого иногда вплетается в имитационную фактуру, но обычно дает лишь гармоническую поддержку верхним голосам.

В общем ансамблевые канцоны Фрескобальди стоят на пути к превращению в церковную сонату, будучи переходным явлением от старой канцоны XVI века к нарождавшейся циклической форме.

В отличие от этого клавирная канцона G-dur — типичная многочастная fuga, основанная на варьировании одной и той же темы. В двух других клавирных канцонах тоже разворачивается серия тематических превращений при полном единстве исходных интонаций. Сказанное выше о канцонах «Fiori musicali» в еще большей степени приложимо к этим клавирным канцонам.

Для примера приводятся темы всех частей канцоны 1, варьирующие один и тот же хроматический оборот⁴⁹:



⁴⁸ Frescobaldi G. Canzoni per sonar für 2 hohe Instrumente mit Generalbass. Ed. Schott, № 2304.

⁴⁹ L'Arte musicale in Italia, v. 3. Это издание, очень точное по ссылкам на первоиздания, в отношении клавирных канцон Фрескобальди отступает от своего принципа и не указывает их первоисточника.



Начальная тема — уже вполне баховская, с двумя контрастными элементами. От нее нити идут прямо к Баху, минуя даже таких его предшественников, как Фробергер, который еще в большой степени зависит от тематизма строгого стиля.

Иначе построена вторая клавирная канцона Фрескобальди⁵⁰. Фугированное изложение введено не во всех разделах, тематизм не столь определен, как в первой канцоне.

В третьей канцоне, C-dur, к формам фугированного рода принадлежит только первый раздел. Интересно, что тема его интонационно построена на принципе ракоходного отражения: в тактах 3—4 в обратном порядке воспроизводится последование звуков тактов 1—2 (нотный пример см. ниже).

В четырехголосии второго раздела верхний голос ритмически видоизменяет тему первого (звуки c—d—f—e), и новая те-

ма-ячейка с ритмом  перекидывается из голоса в

голос. После сильного каданса на трезвучии F-dur в том же трехдольном метре идет новый раздел, имея варианты знакомой темы и завершаясь на главной тонике C-dur.

Заключительный раздел репризно возвращает размер $\frac{3}{4}$ первого раздела, используя звуки его темы, а также попевки из тем средних разделов:

⁵⁰ Кроме указанного издания, см. также: Саккетти Л. Хрестоматия, № 83, где помещен печальный раздел этой канцоны.



Контраст метра в данной канцоне представлен иначе, чем во всех других — через разновидности трехдольного размера: $\frac{3}{1}$ и $\frac{3}{2}$. Двухдольность, обычно присутствовавшая в крайних разделах, тут представлена только в заключительных тактах каждого из разделов.

Из нашего описания вытекает, что клавирные канцоны Фрескобальди отличаются от его органных и ансамблевых канцон. Вместе с тем в них налицо тенденция к цикличности, и в этом смысле они не выходят за пределы данной формы.

Наследником Фрескобальди был Фробергер. Его канцоны отличаются от его же фантазий и ричеркаров обилием «черных нот» (вспомним определение М. Преториуса) и этим близки каприччио⁵¹. Тематизм произведений всех названных жанров сходен, техника его использования — также, лишь в вариационном отношении можно заметить те или иные особенности.

Общность данных жанров не случайна. У Фробергера все они направляются к фуге, расслоения на контрастные части, наблюдавшегося у Фрескобальди, не заметно. И это при наличии очень четкой структуры, нередко разграниченной яркими серединными кадансами с остановкой движения и сменой метроритма. Вариационная природа последующих разделов структуры выступает на первый план. Сравнительно со Свелинком и Фрескобальди усиливается роль межтемных построений, которые в большой мере приближаются к интермедиям «продолжающего» характера.

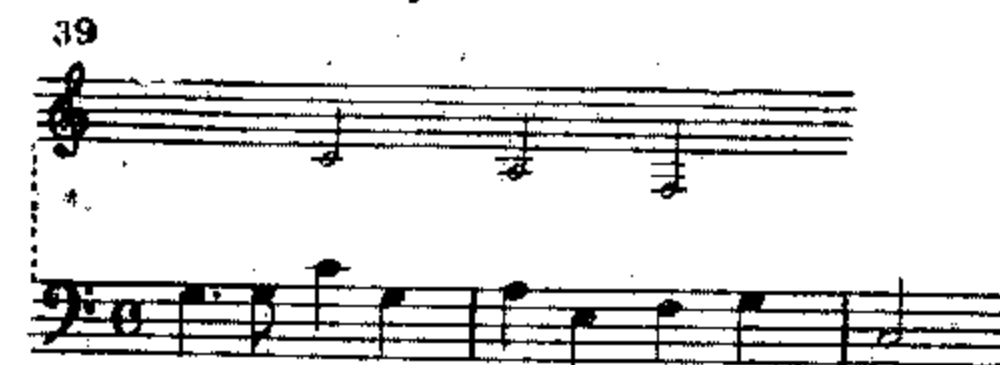
⁵¹ Инструментальные произведения Фробергера собраны в изд.: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 4, T. 1. Wien, 1897.

Канцоны И. К. Керля (1627—1693)⁵² относятся к этому жанру видимо потому, что они многотемны, но объединены общностью музыкального образа. Темы, как это было и в ряде канцон Фрескобальди, очень близки друг другу, вступают в контрапунктические сочетания, выражая, в конце концов, одно настроение, но, конечно, с определенным усилением полноты звучания к концу произведения. О такой канцоне уже трудно говорить как о слитно-вариационной форме не только потому, что меняется тематический материал, но и в силу его краткости, частоты проведений темы. И сюитность выражена значительно меньше, чем у Фрескобальди, — в ряде случаев ей не отвечает единство метроритма. Иначе говоря, канцоны все более и более смыкаются с фугой в ее классическом виде, хотя иногда им недостает четкости структуры, что отличает их от канцон Фрескобальди.

Примером подобной формы может служить канцона C-dur Керля⁵³.

Тут, пожалуй, можно обнаружить четыре темы. Главенствует, конечно, первая — единственная, которая звучит однострунно (в начальных тактах экспозиции); все остальные появляются, контрапунктируя с другими голосами. Первая тема и определяет характер всего произведения — торжественный, приподнятый, остальные темы лишь дополняют ее.

Нужно отметить важную особенность интонационной структуры первой темы: скрытую секвентность в ходах, спускающихся по терциям от тоники к субдоминанте:



Это тот мелодический оборот, который мы найдем в народно-песенных источниках и в темах фуг Генделя (*concerto grosso* № 2), Моцарта (квартет № 8, K. 168), Бетховена (соната ор. 106) и других мастеров. Секвентность обеспечивает возможность стретты, что обычно и ведет к ее использованию. Применил ее и Керль:



⁵² См.: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 2. Jahrgang.

⁵³ Кроме названного издания, см. ее также в изд.: *Alte Meister der Klavierspiels* (Niemann); *Alte Meister des Orgelspiels* (Straube).

Однако характерность темы Керля в данной канцоне, как и вообще его тематизм в канцонах, весьма невысокого качества — преобладают простейшие обороты. В частности, приведенная тема напоминает темы basso ostinato Перселла, пригодные для фигуративного оформления большой композиции. Заимствуем два примера из сочинений Перселла — «Диаклеттиан» и «Ода на день рождения королевы Марии»:

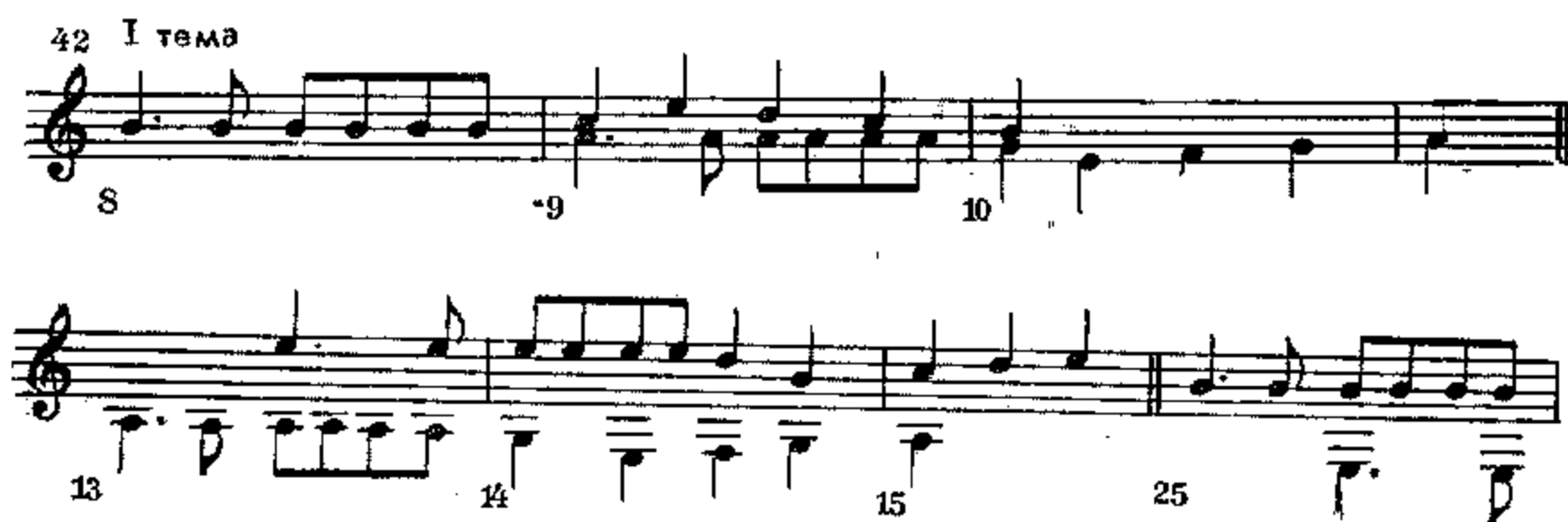


Четыре темы канцоны C-dur Керля обладают многочисленными контрапунктическими комбинациями, которые нет необходимости тут приводить. Сошлемся на последние такты канцоны, где использована наиболее плотная в гармоническом отношении комбинация. Контрапункт тем звучит тут гимническим апофеозом, как кульминация канцоны.

Сказанное свидетельствует об определенной художественной задаче, успешно решенной композитором в условиях общей текучести форм, несмотря на бледность тематического материала.

Особый интерес представляет канцона Керля в фригийском ладу е, поскольку ее заимствовал Гендель для хора № 11 в оратории «Израиль в Египте».

У Керля эта канцона, как и описанная выше, выдержана в одном темпе и размере как едино развивающееся произведение. Однако очень ясно ее разделение на две части. В первой использована известная фригийская тема, восходящая к эпохе строгого стиля, во второй появляется новая тема, но, прозвучав несколько раз, тут же соединяется с первой. И отсюда они сопутствуют друг другу. Использование прямого и обращенного вида тем — наследие старой канцоны или ричеркара. В заключительной части канцоны (последние четырнадцать тактов) остается только одна вторая тема, а характер музыки не изменяется. Разнородные стреттные формы представлены в нотном примере несколькими образцами:

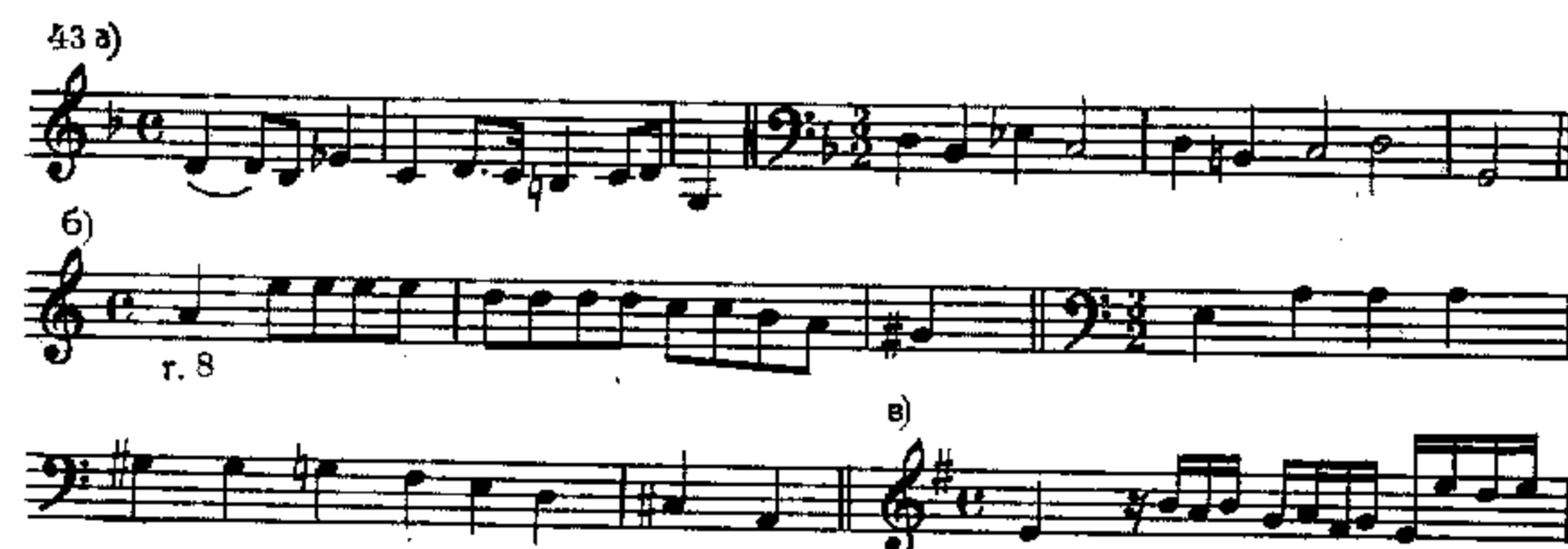


На завершающем этапе истории канцоны, превращающейся в фугу, были созданы органные произведения Букстехуде (1637—1707), по типу канцоны, названные им уже фугами⁵⁴. Фугам у него предшествуют прелюдии, материал которых проводится также между частями и в конце фуги, обволакивая собою всю форму⁵⁵.

Структура фуги у Букстехуде складывается, как канцона, из двух или трех частей, тематический материал в них или один и тот же (при ритмо-варьировании), или разный (но все равно близкий).

Первая часть после прелюдии всегда идет в четырехдольном размере ($\frac{4}{4}$, $\frac{4}{2}$), вторая — чаще всего в трехдольном, если есть третья, то размер ее четырехдольный при триольном ($\frac{12}{8}$) движении.

Примеры мелодико-ритмического варьирования тем в фугах Букстехуде:



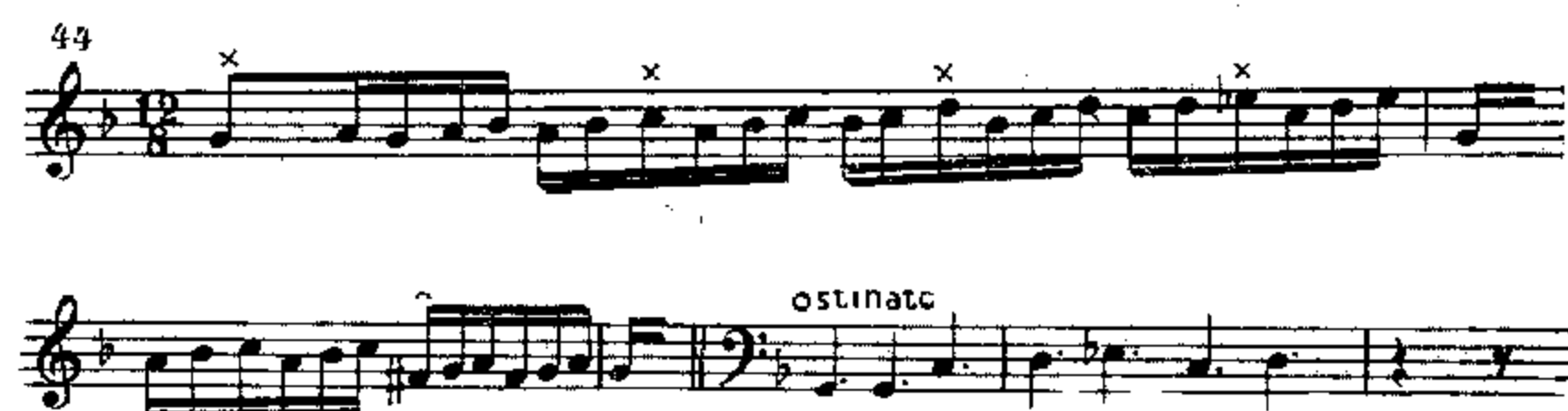
⁵⁴ См.: Избранные произведения Букстехуде под ред. Ф. Шпитты и М. Зейферта, изд. Брейткопф и Гертель, 1903; Органное сочинение, изд. Петерса, ред. Г. Келлер; отдельные произведения помещены в сб.: Alte Meister des Orgelspiels (Straube), t. 1.

⁵⁵ Вполне возможно, что наименование канцоны фугой вызвано тем, что такие произведения у Букстехуде образуют контрастно-составную форму, объединяющую прелюдию и фугу, формы же прелюдии с канцонной не существовало.



В этих и других случаях Букстехуде остается в традициях Фрескобальди, Фробергера.

Более всего предвещает Баха известная fuga (а по существу — канцона) g-moll Букстехуде. Ей предпослана прелюдия, в общих формах мелодического движения которой вырисовываются главнейшие интонационные точки I—V—VI и, позднее, VII ступеней, подготовляющие тематический материал фуги. И в басовом *ostinato* прелюдии тоже заметны предвосхищения его, что свидетельствует об органичности произведения:



Первая тема фуги основывается на популярном в тематизме фугированных сочинений XVIII века комплексе интонаций, опирающемся на указанные ступени минорного лада⁵⁶. Вторая тема — модификация тех же интонаций, что легко обнаруживается в скрытых голосах: верхнем (*es—d—b*) и нижнем (*a—fis—g*):



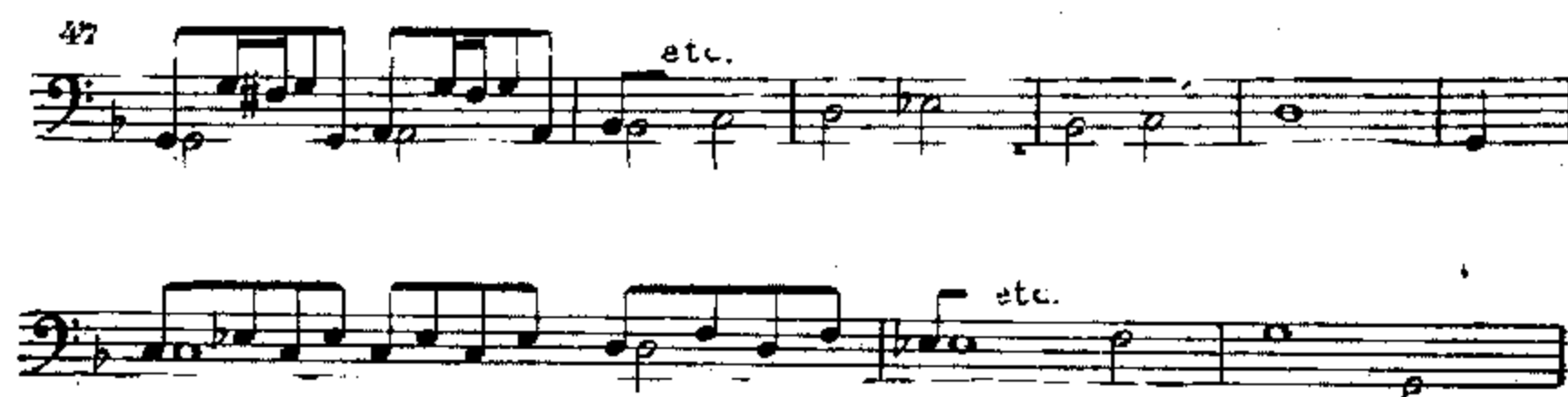
⁵⁶ Тот же комплекс содержится в другой фуге g-moll (см.: Саккетти Л. Хрестоматия, № 90) и в фуге fis-moll (там же, № 89).

Суровая сосредоточенная музыка первой части фуги разворачивается в тесных рамках экспозиции и контрэкспозиции. Вторая часть, продолжая характер первой, образует целую систему экспозиций — одной полной и трех сокращенных (альт в них не участвует). Подобная структура сомкнутых воедино экспозиций типична для произведений не только Букстехуде, но и вообще композиторов предбаховского времени. Развертывание экспозиций обогащается регистровыми перемещениями голосов, представляемыми в следующей схеме (ноты соответствуют первым звукам тем):



Все проведения тем, за исключением самого последнего, попарно периодически повторяют Т—D (тема — ответ) и обратно; лишь в тринадцатом проведении второй темы использована S.

Между двумя частями фуги, как уже говорилось, пролегает свободное прелюдийное построение и подобное ему — в конце фуги. В обоих нижний скрытый голос содержит в увеличении тему прелюдии от Т и от S (ср. с примером 44):



Этот тематический материал напоминает типичные фигуры *ostinato*. Им противостоят речитативные восклицания последних тактов, содержащие какие-то далекие отголоски основных тем фуги в виде интонационно неустойчивых точек *es—d—a—fis*, получающих разрешение в заключительной мажорной тонике.

Соединение разнотемного материала в одной форме, но в разнохарактерном — прелюдийном и фугированном — облике отражает ход эволюции старой канцоны⁵⁷.

⁵⁷ Среди произведений Букстехуде имеются канцонетты — они представляют собой двухчастные фуги, вторые части которых написаны на ритмически варьируемые темы первых частей.

Остановимся еще на прелюдии и фуге e-moll Букстехуде.

Прелюдия выдержана в одном характере с первой частью фуги, и кажется, что именно они и должны составить все произведение. Но далее после яркой каденции в E-dur начинается вторая фуга, точнее, вторая часть общей формы канцона на хроматическую тему, с ходом на квинту вниз, в отличие от первой темы, начинавшейся движением на квинту вверх. Метр изменился: взамен $\frac{4}{4} - \frac{3}{2}$. Эта часть фуги переходит в своеобразно речитативное изложение, заимствованное из прелюдии. Останавливаясь на D-e-moll, этот речитатив переходит в третью часть — в новом, оживленном движении на $\frac{12}{8}$ с другим вариантом темы, на сей раз диатонической, напоминающей первую тему. В общем завершении опять используется материал прелюдии.

Прелюдия и три фугированных части образуют контрастное единство. Именно в этом видна преемственная связь с канцонами Фрескобальди, которые строились на вариантах одной темы, изложенных в разном характере и в разном движении и ритме, но образовывали единое целое. Фугированное построение за сорок—пятьдесят лет, отделяющих Букстехуде от Фрескобальди, усложнилось и в то же время прояснилось, но не затмило прежней основы канцона.

Во всех трех частях фуги Букстехуде очень четко выражен принцип экспозиции и контрэкспозиции. Голоса, излагавшие тему, в контрэкспозиции получают ответ, излагавшим же ответ поручена тема.

Первая и вторая части насыщены проведениями темы: в первой части при общем объеме в тридцать один такт находим двадцать проведения темы и ответа. Учитывая, что тема занимает $1\frac{1}{2}$ такта, выходит, что ни одного такта нет без звучания темы. Это не совсем так, потому что имеются стреттные проведения, сокращающие расстояние имитаций. Но все равно насыщенность звучанием темы очень большая, для интермедий места не остается. Тут нельзя не вспомнить о ричеркаре Бууса, о котором говорилось выше.

Почти та же насыщенность и во второй части: при пятидесяти одном такте (до материала прелюдии) — около двадцати пяти проведениями темы.

В третьей части несколько иное положение: после экспозиции и контрэкспозиции встречаются лишь единичные проведения темы, изложение строится на общих формах движения. Это определяется общей подвижностью, финальностью третьей части, завершающей все произведение.

Таким образом, фуга Букстехуде — это фуга-канцона, чем она и отличается от однотемных классических фуг. В ней также заметны формы перехода к сюитности, но сюитность не выступает как главное направляющее начало. Фугированный принцип остается господствующим, а целое — это типично

вариационное построение в той слитной форме, которую встречаем в канцонах Фрескобальди.

Некоторые ранние сочинения Баха для органа написаны по типу канцон, как, например, токката E-dur (ок. 1707, BWV 568), и собственно канцона d-moll (ок. 1709, BWV 588). По традиции, идущей от Фрескобальди, канцона Баха складывается из двух частей, основанных на вариантах одной и той же темы в двухдольном и трехдольном метре. Противоположение к первой теме превращается во второй части в самостоятельную тему:



Г. Келлер в предисловии к изданию «Fiori musicali» отмечает, что тема канцона взята Бахом из этого сочинения Фрескобальди (см. нотный пример № 35, вторая тема). Действительно, в начальном обороте вторая тема канцона «Доро l'Epistola» предвосхищает первую тему баховской канцона. В то же время она несводима к ней, так как вбирает также и типичные обороты некоторых тем фугированной формы. Такова, например, тема фуги из скрипичной сонаты Баха (BWV 1005), характерная попевка которой вплетена в секвентном виде в тему канцона. Ей сопутствует такое же хроматическое противосложение, и потому сходство оказывается усиленным:



Как известно из литературы, баховская скрипичная тема восходит к хоральным мелодиям, а отмеченная в примере попевка встречается еще у Фрескобальди, в темах фуг предбаховской поры, у старших современников Баха, например, у Г. Бема (1661—1733):



Все сказанное должно подтвердить мысль о многообразии источников баховских тем в канцоне, как и вообще многообразии источников баховского тематизма.

Восстанавливая традиции старой канцоны, Бах одновременно обобщает тот путь ее развития, который вел к фуге. Канцона Баха — это fuga на две темы, вариантно связанные друг с другом и через собственные интонации, и через хроматическое противосложение. Каждая тема определяет содержание своей части формы, целое же объединено общим замыслом. Об этом свидетельствует распределение кадансов, в первой части на D (тт. 30 и 70), во второй — на VI ступени, заменяющей тонику, на S и T (тт. 33, 70, 99).

Структурно обе части оформляются как сочленение экспозиций при тонико-доминантовых отношениях в первой части (экспозиция и контрэкспозиция), и тонико-доминантовых, а потом и субдоминантовых — во второй части. Нет сомнений, что в построении канцоны Бах также следовал традициям старого времени.

Подведен итог длительной эволюции канцоны, постепенно превращавшейся и превратившейся в фугу. Фуга эта двухтемна и двухчастна, но ничто не мешает каждой теме быть основой самостоятельной фуги. Фуга поглощает канцону, или — канцона окончательно превращается в фугу и тем изживает себя.

Указанный выше второй путь эволюции канцоны — в направлении к сонатному циклу — требует также специального рассмотрения.

Проблема преобразования жанра канцоны в жанр сонаты подробно рассмотрена Т. Н. Ливановой, связывающей это явление с музыкой камерно-ансамблевого характера. «Дело не только в распадении канцоны на части, но именно в перерождении ее (в котором принимает участие даже сюита): соната образует новое качество в сравнении с канцоной»⁵⁸. Далее автор указывает наиболее заметные «точки» этого процесса — произведения композиторов: Дж. Б. Фонтана (вторая половина XVI — 1630), Б. Марини (перед 1597—1665) и особенно М. Нери (XVII) и Дж. Легренци (1626—1690). Добавим к ансамблям названных композиторов также симфонии Б. Монт'Альбано и Г. Аллегри (ок. 1582—1652).

⁵⁸ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 327.

Общий процесс преобразования многотемной канцоны в сонатный цикл (он чаще всего выступал в контрастно-составной форме, связывавшей непосредственными переходами соседние части) заключался: а) в постепенном уменьшении фугированного изложения каждой части и сосредоточения его в одной части (максимум в двух), б) в постепенном усилении тематической контрастности соседних частей и внедрении гомофонных форм фактуры, в) в постепенном определении функций отдельных частей в цикле.

Этот процесс начинается уже во второй четверти XVII века, яснее же всего стал обнаруживаться в середине века — с 40-х годов. Большое влияние на него оказало формирование инструментальных ансамблей с включением basso continuo. Этот компонент ансамбля выполнял двоякую функцию: был и самостоятельным голосом, и фактором гармонической поддержки прочих голосов ансамбля. Поэтому иногда он участвовал в проведении тематического материала, иногда не участвовал. Такую двойственность мы наблюдаем уже в ансамблевых канцонах Фрескобальди, и она становится типичной для музыкальных форм XVII века.

Фугированные формы изложения сосредоточиваются по преимуществу в первых частях переходных канцон-сонат, а также иногда и в последних — их бывает еще трудно назвать финалами, поскольку функция завершения не всегда выражена отчетливо. Но даже и там, где фуги (фугато) в первой части (и в других) нет, ее следы видны в начальных темо-ответных (T—D) построениях многих сонатно-циклических произведений, вплоть до самых зрелых, каковы, например, сонаты da chiesa Корелли ор. 1 и ор. 3; то же можно наблюдать в XVIII веке (Бах — Итальянский концерт, 1734).

Зримой нитью родства канцоны и раннего сонатного цикла являются используемые метры их частей: крайние части обычно написаны в размере C, одна из средних частей (если их несколько) — обязательно в размере $\frac{3}{2}$. Это кажется формальным, но такова была стойкая традиция, не прерывавшаяся до конца XVII века и действовавшая еще и в XVIII веке ($\frac{3}{2}$ в дальнейшем превратились в $\frac{3}{4}$ в медленном темпе, — см. упомянутый Итальянский концерт Баха).

Обратимся к рассмотрению конкретных примеров.

Симфония Бартоломео Монт'Альбано для двух скрипок и баса (1629)⁵⁹ содержит три части, использующие имитационность, но ни в одной нет стремления к фугированной форме, если не считать экспозиционных построений. Последние осно-

⁵⁹ См.: Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilage zu «Die Violine im XVII. Jahrhundert»). Gesammelt und herausgegeben von J. W. von Wasielewski, № XIV. В дальнейшем сокращенно: Instrumentalsätze.

вываются на октавных и кварто-квинтовых отношениях, структура же в общем свободная. Это вполне естественно, так как в столь раннее время фугированная форма в ансамблевой инструментальной музыке только еще пробивалась.

Появившаяся пятнадцать лет спустя «Canzona del terzo tuono» М. Нери (1644)⁶⁰ типична по своему складу: первая часть фугированная, сохраняющая старинный принцип экспозиции: голоса вступают попарно через два такта, расстояние же второй пары от первой — четыре такта (см. выше сказанное об экспозициях в ричерках XVI века). Необычна, однако, общая структура, складывающаяся из двух экспозиций на полную тему (12+16), а потом из двух маленьких экспозиций на материале вычленений из этой темы (5, 8):



Вторая часть — дополнение к первой (в новом размере $\frac{4}{2}$), носящее успокаивающий характер.

Третья часть — Largo, $\frac{3}{2}$, с темой, являющейся отголоском первой части и в то же время — вариантом темы второй части; принцип экспонирования тот же, что и ранее:



Четвертая часть — дополнение к предыдущей — состоит из двух секвентных звеньев: g—d, d—a, с выразительным ходом в басу на уменьшенную кварту.

Пятая часть — новое фугато, развивающее интонации контрапункта из предыдущей части, соединенные с интонациями из второй части:



Наконец, заключительная кода — шестая часть — с убыстряющимся движением, обилием секвентности и плавным завершением.

Итак, это типичная многотемная канцона, части которой испытывают воздействие фугированного принципа и тесно связаны друг с другом общностью интонаций.

⁶⁰ См.: Instrumentalsätze, № XVIII.

Точно так же многотемной канцонной можно считать и симфонию Г. Аллегри (1650) для четырех струнных инструментов⁶¹, построенную по схеме: А В С D. Крайним частям в быстром движении контрастируют две средних в медленном движении, с какими-то влияниями фактуры старых ричеркаров (крупные длительности, перемещение тем на разные доли такта).

Совсем иного склада соната Нери (Violini, Viola, Basso), вышедшая в 1651 году⁶².

Первая часть, как в канцоне и как в церковной сонате, — фуга. Вторая — сразу же Adagio в размере $\frac{3}{2}$. Это уже почти что будущая медленная часть цикла. Третья часть быстрая, как и первая (Allegro), но она имеет в конце произведения свою репризу, а между нею и репризой расположены еще две части, тематически связанные — тема одной переходит в другую в виде контрапункта.

Возникает более сложная структура, чем в симфонии Аллегри:

А В С D E/D C¹

Она еще более усложнена благодаря наличию коротких Adagii после следующих частей: С, D и E/D. Если учесть, что за первой частью следует также Adagio (В), то получается, что такое медленное движение чередуется с быстрым.

Наличие репризы C¹ упорядочивает форму целого, закругляя ее, но в то же время обилие материала сообщает форме мозаичность. Так, явно отойдя от канцоны, форма постепенно приближается к сонатному циклу.

В большей мере это заметно в сонате Легренци для двух скрипок и basso continuo (1655)⁶³. Всего четыре года отделяют ее от сонаты Нери, но приближение к сонатному циклу тут значительно яснее, как яснее и репризная ее завершенность:

А	В	С	А ¹
фуга	медл.	Adagio	краткая
Allegro	часть	переходн.	реприза
d-moll	$\frac{3}{2}$	часть	Allegro
	a-moll	F-dur	d-moll

Конечно, цикличность предстает еще в контрастно-составной форме, но уже намечаются функции ее частей, как и большая их самостоятельность благодаря кадансовым остановкам. Влияние фугированного принципа очень сильно не только в крайних частях, но и во второй части, при этом замечен переход basso continuo на позиции простого сопровождения, ибо он не участвует в имитационных построениях. Любопытна пере-

⁶¹ См.: Instrumentalsätze, № XV.

⁶² Там же, № XIX.

⁶³ Там же, № XXIII.

ходная часть - Adagio с ее типичной гомофонной фактурой из параллельных терций в верхних голосах. Т. Н. Ливанова видит в этом влияние оперной музыки («любовный дуэт»), мастером которой был Легренци.

В сонате Легренци для двух скрипок, двух виол (альтовой и теноровой) и виолы да браччио (1663)⁶⁴ сонатная цикличность постепенно оформляется, от канцоны остается лишь имитационность быстрых частей, разделенных, как и в сонате Нери, промежуточными Adagio. Тематизм крайних имитационных частей основывается на общих им интонациях:



Интонационная «перекличка» крайних частей (а иногда и их со средней) долго будет чувствоваться как в XVII веке, так и позже. Вот примеры из трио-сонат Корелли оп. 2 № 2, 5, 12 (1689):



Точно так же надолго сохранится, как наследие канцоны, перемещение темы в доминанту, даже если эта тема много-

⁶⁴ См.: Instrumentalsätze, № XXIV.

голосна и не имеет в себе следов фугированного тематизма (выше об этом говорилось). Это относится к любым формам и жанрам — каприччио, фантазиям, концертам ит. д. Приведем типичный пример из каприччио Дж. Б. Витали (1644—1692) для струнного квартета (1669)⁶⁵:



За кратким вступлением, основанным на типичном спускающемся хроматическом basso ostinato следует тема, в басу которой — диатоническая формула нисходящего ostinato. Тема модулирует в доминантовую тональность и потом идет ее «тональный ответ», перемещающийся из доминантовой тональности в главную.

Рассмотрение особенностей старинной сонатно-циклической формы, предшествовавшей циклу венских классиков, не входит в задачу настоящей работы, — это предмет истории сонатного цикла. Образцом зрелой старинной формы цикла могут служить Sonate da chiesa Корелли, к которым мы уже обращались. По ним можно судить о том, что fuga, к тому времени оконча-

⁶⁵ См.: Instrumentalsätze, № XXXVIII.

тельно отделившаяся от канцонны, была в цикле одной из излюбленных форм первой быстрой части и, нередко, финала. Именно фуга стала выражением действенности в таком сложном много-составном произведении. Через фугу выработалась функция как его начальной части, так и финала. С течением времени, когда разовьется сонатное *allegro*, оно заступит на место фуги, за которой останется ее историческая роль определения функции толчка в циклической форме. Сонатная форма пойдет по следам своей предшественницы.

То же можно сказать и о финале старинного цикла — фуга и там остается одной из привычных форм, принявшей на себя функцию завершения. Эта роль долго будет сказываться, сохранившись даже в ряде классических сонатных циклов, но по преимуществу камерных, что лишь подчеркивает связи с ансамблевой формой старинного цикла (Гайдн — квартеты *op. 20* № 2, 3, 5 и другие, Моцарт — квартеты *d-moll, F-dur*)⁶⁶. Т. Н. Ливанова отмечает, что «большой толчок развитию фуги дает цикл. Фуга, входящая как часть в церковную сонату, в увертюру, складывается ранее органной фуги»⁶⁷. Эта мысль вполне справедлива в своей первой половине — значение связи разных форм должно быть подчеркнуто. Но несомненно и то, что совершенствование фуги (органной, клавирной) как отдельного произведения, в свою очередь, оказало влияние на нее в цикле. Сосредоточение фугированной фактуры в быстрых частях отражало достигнутое в самостоятельных фугах. Происходила поляризация форм изложения — полифония выдвигалась по преимуществу в быстрых частях старинного цикла, гомофония стала господствовать в медленных⁶⁸.

Со времени высвобождения фуги из-под покрова ричеркара и канцонны и концентрации ее собственных закономерностей, приведшей к новой трактовке в составе цикла, она получает классическую зрелость. Самые разнообразные жанры пользуются фугой: сольные органные и клавирные, ансамбли, танцы, сонаты, концерты, увертюры, сюиты, партиты и т. д. вплоть до хоральных обработок. Проследить изменения фуги в стиле разных композиторов конца XVII — первой половины XVIII века — труднейшая задача, выходящая за пределы дан-

⁶⁶ Ряд интересных образцов многотемной канцонны находим в произведениях польских мастеров первой половины XVII века — Адама Яжембского (ум. в 1649), Марцина Мельчевского (ум. в 1651). Изданы в серии: «Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej», вып. 6, 29, 39, 61 и другие, под ред. И. Фейхта и З. Швейковского. Краков, 1961—1966.

⁶⁷ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 309.

⁶⁸ Впрочем, изредка можно наблюдать, что и медленные части были подвержены имитационно-полифоническому (фугированному) принципу изложения, — см. сарабанду из сонаты *op. 2* № 9 Кореллии. Правда, тут мы имеем дело с сонатой да камера.

ного очерка, тем более что эта эпоха включает жизнь и деятельность таких гигантов полифонического искусства, как Бах и Гендель. Отсылаем читателя к «Истории полифонии»⁶⁹, где дана подробная характеристика полифонии, в том числе и фугированных форм, этих композиторов.

ФАНТАЗИЯ

Происхождение фантазии как жанра инструментальной музыки неизвестно. То, что мы знаем по произведениям XVI—XVII веков, указывает на близость фантазии ричеркару и канцоне в отношении фугированных и вариационных ее элементов. Таковы фантазии для лютни Марко д'Аквила (1536), Франческо да Милано (1547), Сикста Каргеля (1586)⁷⁰, А. Габриели. Им свойственна фугированная экспозиционность, наличие имитаций в последующем развитии, чередующихся со свободным движением пассажей. Возможности лютни ограничивали формы полифонического изложения, но и при этом тенденция к полифонии в ту эпоху очень ясна. Органные фантазии подтверждают сказанное.

В начале XVII века уже отчетливо определилась связь фантазии (каприччио) с формой фуги, вернее с фугированным методом композиции. Об этом мы судим по характеристике, данной жанру фантазии М. Преториусом в третьем томе его труда «*Syntagma musicum*»: «Иногда кто-либо по собственному желанию и разумению берется за импровизацию фуги, но, не закончив ее, перескакивает на другую фугу, пришедшую ему в голову. Такие быстрые смены происходят потому, что в настоящих фугах нет текста и слова не связывают импровизирующего; он может варьировать, дополнять, отклоняться, вертеть и поворачивать тему, как ему вздумается. В таких фантазиях и каприччио можно в выгодном свете показать свое искусство и мастерство, так как все допустимое в музыке, в соединениях с диссонансами и т. д. может быть применено без особых опасений. Однако не следует слишком отклоняться от лада и мотива; надо оставаться в рамках, предписанных правилами»⁷¹.

Вполне возможно, что М. Преториус учитывал практику своего современника — Я. П. Свелинка. Им создано немало органных фантазий, — они описаны в работе В. Беркова «Хро-

⁶⁹ Вл. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965.

⁷⁰ См. изд.: Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen, № 94, 115, 138.

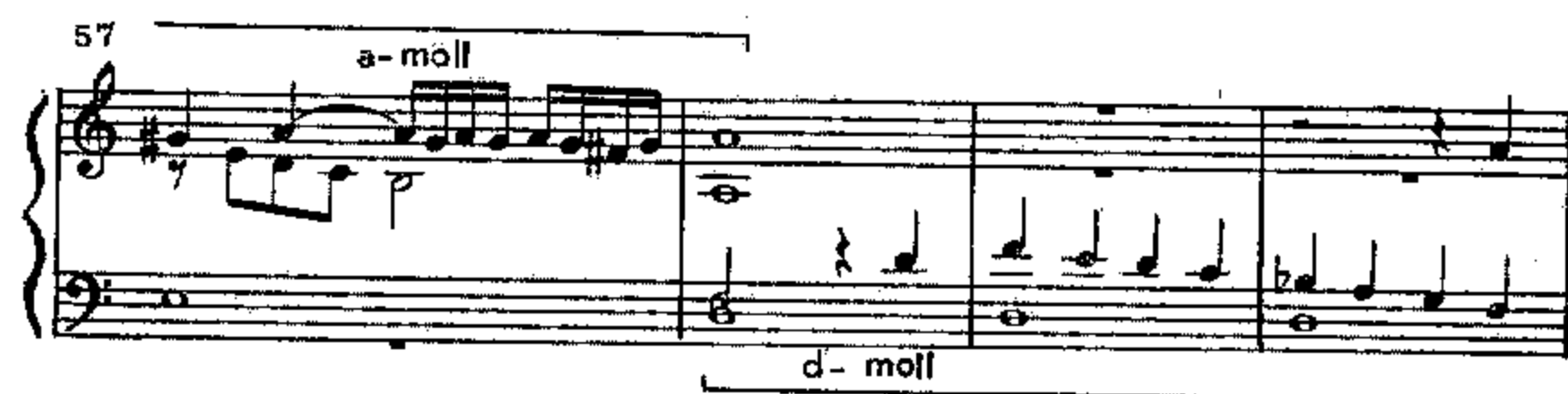
⁷¹ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 168.

матическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии». Форму фантазий этого композитора автор определяет как «сочетание формы фуг (четырехголосных) с полифоническими вариациями, иначе — как фуги-вариации»⁷².

Заметим, однако, что ко времени создания Свелингом его фантазий fuga еще только складывалась, как и форма темы с вариациями. Поэтому точнее было бы указать на синкретический характер формы фантазии, нежели на синтетический. Она подготавливала фугу, к которой вели еще ричеркар, канцона и хоровые формы в мессах (Палестрина), находясь в общем потоке с ними. И вариационность тут представлена ее ранней формой — слитно-вариационной. Свою роль сыграли и формы, имевшие в основе *cantus firmus*, в особенности короткий, типа *ut, re, mi, fa, sol, la* или *la, sol, fa, re, mi*.

Трехчастность структуры фантазий представляется в общем сомнительной: она была, с одной стороны, более дробной, благодаря многократности фактурных изменений, с другой же — более слитной, зависимой от двудольного членения — на две равных (или приблизительно равных) или на две неравных части (близко к соотношению золотого сечения).

Хроматическая фантазия Свелинка строится по принципу деления в зоне золотого сечения, слагаясь из двух частей: 118+79 тактов. Разделение явственно благодаря отчетливому кадансу, носящему, однако, двойственный характер: верхние голоса кадансируют в тональности *a-moll*, бас же вступает со звука *d*, открывая тональность *d-moll*:



В свою очередь первая часть делится приблизительно к золотому сечению: $69+49$ тактов.

Этим разделам отвечают кадансы: в a-moll (т. 47), d-moll (т. 70), a-moll—d-moll (т. 119), на доминанте d-moll (т. 171).

Када́нсом (т. 119) завершается первый вариационный этап формы последовательного ритмического дробления. Второй этап проводит то же, но в сокращенном виде и заканчивается укрупненной каденцией на органных пунктах D—T (тт. 171—197), в свою очередь сжато воспроизводящих тот же ритмический

⁷² Берков В. О. Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии. М., 1972, с. 17.

процесс: от движения четвертями к движению восьмыми, шестнадцатыми и секстолями.

Так Хроматическая фантазия в ритмическом движении проходит три концентрических, постепенно сжимающихся круга (118 т., 52 т., 27 т.), гармонически оформляемых каденциями в два раздела (118+79). Фугированный склад, использование имитаций на разных временных расстояниях и метрических вариантов связывают Хроматическую фантазию Свелинка с историей ричеркара и трансформацией его в фугу.


Широта и последовательность вариационных изменений, текучесть и динамика фактуры сообщают музыке фантазии разнообразие в рамках единого целого. Очень точно охарактеризован принцип этой фантазии Т. Н. Ливановой: «Идея динамического нарастания (отсутствовавшая в старой канцоне), вероятно, почерпнута из вариаций. Прекрасные вариации Свелинка на простые и свежие народнопесенные мелодии проникнуты этой идеей, которой подчиняется вся их фактурная разработка чисто инструментального типа»⁷³.

Рассмотрим теперь фантазию d-moll Свелинка⁷⁴. Ее тема следующая:



Фугированный тип изложения и тут, как в Хроматической фантазии, неотрывно присутствует в нерасторжимом единстве с вариационностью. Однако, в отличие от предыдущей, здесь структура образуется из двух приблизительно равных частей (158+147 т.). Каждая из них разделяется на ряд этапов, вносящих вариационное обновление: в первой части пять этапов, во второй — три. Рассмотрим их последовательно, выявляя вариационные черты.

1) 34 такта. Фугированная экспозиция с движением половинными и четвертями, к концу последние преобладают. Тема начинается только от *a* и *d* (вождь и спутник). Завершается кадансом на тонике d-moll.

2) 33 такта. Начинается двухголосно. Ритм оживляется восьмыми, однако чаще всего встречается сочетание  ;

группы же из одних восьмых очень редки. Тема звучит только от *a* и *d*. Кадаңсовая остановка на доминанте *d-moll*.

⁷³ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 305.

⁷⁴ Alte Meister des Orgelspiels, B. 2 (Straube).

3) 33 такта. Начинается, как и 2-й этап, двухголосно, но со стреттой. Восьмые исчезли, остаются половинные и четвертные ноты. Тема проводится от *a* и *e* — тональная сфера расширяется, каданс на *G*.

4) 24 такта. По-прежнему преобладают половинные и четвертные ноты, но происходит новое тональное расширение — тема звучит еще от *g* в новом варианте, без хроматизма:

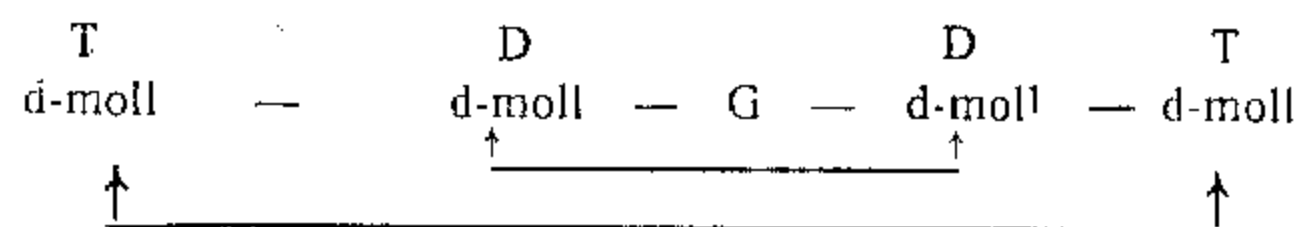


Каданс на доминанте *d-moll* открывает переход к следующему этапу.

5) 34 такта. Исключительно восьмые. Тема звучит от *a*, *d* и в конце от *g*, без стретт, но с двумя промежуточными интермедиями:

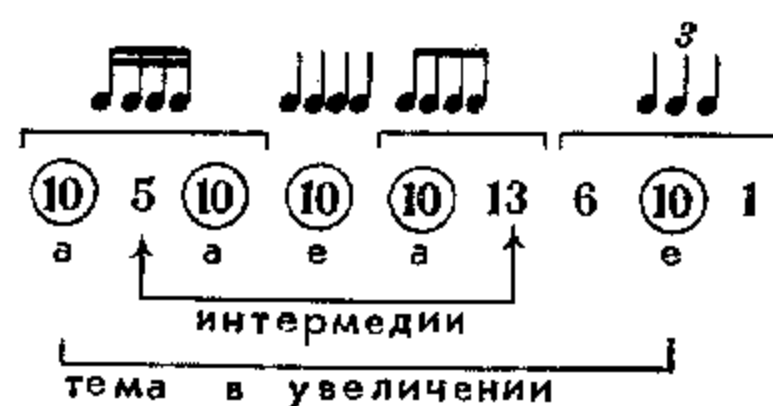


Образуется симметричная композиция с полной каденцией в *d-moll*, торжественно завершающей всю первую часть. Система кадансов тоже образует симметрию:

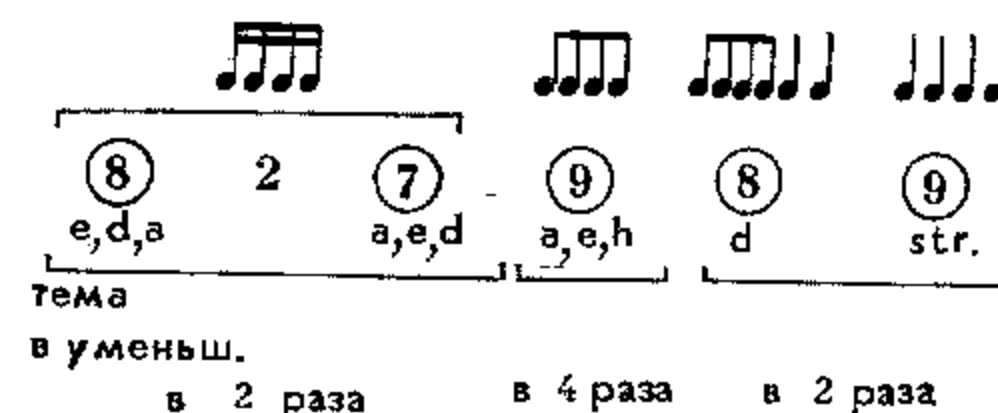


Вторая часть дает дальнейшее развертывание фактурной вариационности, но вместе с тем вводит такие средства, которые позволяют почувствовать новизну в образном содержании. Так, например, сильное воздействие оказывает тема в увеличении.

6) 75 тактов. Начинается движение шестнадцатыми, затем волна замедления — ускорения — замедления: четверти, восьмые, триоли четвертей. Тема звучит от *a* и *e*, как в третьем этапе, перемежается интермедиями:



7) 43 такта. Второй concentрический круг — от ускорения к замедлению, сжатый сравнительно с шестым этапом, но значительно расширяющий ладовую сферу проведения темы при ее почти непрерывном прохождении в уменьшении в два, четыре и два раза с завершением в виде стретты:



8) 29 тактов. Третий concentрический круг, более сжатый, чем второй, начинается так же в движении шестнадцатыми и ведет к постепенному замедлению, исчерпанию ритмической активности. Но ладовое развитие еще продолжается, тема звучит от *c*, *f*, *b* (уход в субдоминантовую сферу) и затем от *a*, восстанавливая главную тональность. Ее утверждению посвящена и заключительная кода:



Общая композиция фантазии *d-moll*, представляя синкретическое единство фугированного и вариационного развития, в глубине содержит и претворение давних традиций крупной полифонической формы. Окегем, Обрехт, Жоскин оставили образцы ее на основе вариационно-полифонического развития единой темы. Сами темы мастеров XV—XVI столетий и Свелинка в XVI—XVII столетии конечно разные. Концентрация тематизма в однотемном ричеркаре XVI века была усвоена Свелинком, и его инструментальные формы отражают эти достижения. Но в глубине новых форм таится общность с прежними, классическими для нидерландской школы.

Ученик Свелинка С. Шейдт (1587—1654) развивал принципы своего учителя. Постепенное преобразование фантазии в фугу продолжалось в его сочинениях, сохранявших и общность с формой вариаций. Вышедшая через три года после смерти Свелинка «Новая табулатура» Шейдта (1624) содержит несколько фантазий, а также близкие им фуги. Любопытно, что композитор колеблется — называть ли свои сочинения фантазией или фугой. Одно из них имеет двойное обозначение: «Fantasia a 4 Voc. super Io son ferito lasso. Fuga quadruplici»

(«Фантазия на 4 голоса на тему „Я ранен, увы“. Учетверенная фуга»).

Думается, что тут отразилось истинное положение вещей — фантазии и фуги едины по принципам развития и по структуре. Различие, видимо, касалось происхождения тематизма: фантазии писались на заимствованные и нейтральные темы («Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ», «Ut, re, mi, fa sol, la» и другие), фуги же — на собственные темы. Но в характере тематизма различия собственно нет, как видно из следующего примера:



Вкратце рассмотрим фантазию «Io son ferito lasso» (тема заимствована из одноименного мадригала Палестрины). Она является своего рода вариантом фантазий Свелинка, и представляет слитно-вариационную форму. Поэтапно разворачивается движение половинных, четвертных, восьмых и пунктирного ритма и т. д.

В фугированном изложении фантазия использует увеличение и уменьшение темы, всегда от звуков *e* и *a*. Любопытно использование ракоходной формы ответа в экспозиции и последующих частях:



Тот же самый тип фугированной слитно-вариационной формы находим и в фугах Шейдта⁷⁵.

Шесть фантазий Фробергера⁷⁶ в общем, как и его ричеркары, являются законченными фугами и уже не содержат таких вариационных моментов, какие мы видели у Свелинка и Шейдта. В некоторых случаях, однако, заметна связь с формой канцоны, выражающаяся в перемене метра с двухдольного на трехдольный при интонационном (ступеневом) родстве тем, как, например, в пятой фантазии⁷⁷:

⁷⁵ Scheidt S. Tabulatura nova. Teil 2. Leipzig, 1953.

⁷⁶ Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 4. Bd., erster Teil. Wien, 1897.

⁷⁷ Эта тема почти буквально совпадает с темой фуги из трио-сонаты Корелли, обработанной Бахом для органа (BWV 579).



По-видимому, наступал такой этап в истории жанра фантазии, когда, отдав фуге свои достижения, она постепенно стала накапливать свободно импровизационные элементы, чтобы обрести ту форму, которую мы знаем по произведениям Букстехуде, Баха, Моцарта и Гайдна. Эти импровизационные формы видны уже в миниатюрных органных (клавирных) пьесах XVI века, например, в «Интонациях» Дж. Габриели⁷⁸, в токкатах, испытавших на себе воздействие фугированных форм, но дававших и свободу движения⁷⁹. Фантазии-фуги исчезли, поглощенные самой фугой — двойственность жанра перестала отвечать художественным задачам этого рода искусства. Произошла естественная дифференциация жанров. Свободная фантазия иногда становилась прелюдией перед фугой, как это видим в органных сочинениях Баха (BWV 537, 542, 561, 562 и др.). С другой стороны, в жанре прелюдии, в общем не испытывавшем воздействия фуги, подчас возникали фугированные элементы (прелюдии Es-dur, A-dur из I т. W. Kl.) и даже слияние с фугой (прелюдии e-moll и d-moll из Английских сюит Баха). Возникал, следовательно, процесс, обратный описанному: фуга стала проникать в другие жанры.

Одним из величайших произведений, подводившим итоги эволюции фантазии, была Хроматическая фантазия и фуга Баха (BWV 903, ок. 1720), где отчетливо разделяются эти два жанра. Фантазия уже независима от фугированной структуры.

Два раздела Хроматической фантазии построены на сопоставлении двух видов свободной фактуры: импровизационно-пассажной и речитативной. Инструментальное и вокальное начала слиты воедино для выражения глубоких философских раздумий великого композитора⁸⁰. При всей свободе разворачивания мысли Хроматическая фантазия отличается исключительной стройностью композиции, что установил еще Э. К. Розенов⁸¹.

⁷⁸ См. музыкальную хрестоматию «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков» (в печати).

⁷⁹ См. токкаты Фробергера в изд.: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 4. Bd., erster Teil.

⁸⁰ А. Швейцер находил, что Хроматическая фантазия близка соль-минорной фантазии для органа (BWV 542) «не только потому, что в них пылает то же пламя, но и потому, что их отличает речитативный стиль, перенесенный из вокальной музыки в инструментальную» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 249).

⁸¹ Розенов Э. К. О применении закона «золотого деления» к музыке. Эстетическое исследование. — «Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний», первый выпуск, 1904—1905 гг. Спб., 1904.

Наследницей цикла Баха была Фантазия и fuga C-dur Моцарта для фортепиано (К. 394, 1782). Посылая сестре это сочинение, Моцарт называет его прелюдией и фугой — лучшее доказательство той новой функции, которую получила фантазия⁸². Очень важно, что в том же письме Моцарт сообщает об изучении им сочинений Генделя и Баха, как бы указывая на служившие ему образцы. Вероятно среди них была и баховская Хроматическая фантазия и fuga — произведение уже широко известное в то время.

Итог эволюции фантазии к концу XVIII века: от фантазии-фуги, через ослабление фугированных элементов — к превращению в прелюдию к фуге или в самостоятельную свободную форму.

⁸² Корганов В. Д. Моцарт: Биографический этюд. Спб.—М., 1900, с. 214—215.

Очерк второй

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ В XVI — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

РАННИЕ ФОРМЫ ВАРИАЦИЙ

В «Истории музыки» А. Амброса содержится любопытное утверждение: «Фрескобальди открывает как бы случайно форму, имеющую также [как и fuga. — Вл. П.] громадное значение для последующего времени, именно: форму вариации»¹.

С этой мыслью трудно согласиться, так как ранее Фрескобальди вариации под различными наименованиями создавались в XVI столетии другими композиторами Италии и прочих европейских стран.

Варьирование представляло собою расцвечивание мелодии мелкими ритмическими фигурами; отсюда старые термины — *fioretti*, *фиоритур*, *diminutio*, *diminuti*, *фигурация*, *колоратура*, *gorgia* (для вокальной музыки) и др. Части вариационного цикла (собственно вариации) обозначались словами: *variatio*, *partie*, *diferentia*, *evolutio*, *versus*, *double*, *glosa*. Циклы вариаций стали именоваться *партитами* (*Partien*, *Partiten*)², арией с вариациями (*Aria con variazioni*, *Aria variata*, *Aria mit Veränderungen*) и, наконец, темой с вариациями (*Tema con variazioni*, *Thema mit Variationen*, *Theme avec variations*). Темы таких циклов заимствовались из вокальной (песни, хоралы, мадригалы и пр.)³ и танцевальной музыки, или сочинялись вновь. Особую ветвь представляли пассакалии и чаконы, яв-

¹ Ambros A. Geschichte der Musik, T. 4. Leipzig, 1878, S. 458.

² Партитой считались также сюита из танцев, в Италии получившая название *sonata da camera*. Фрескобальди словом «Partie» обозначал вариации, добавляя их порядковый номер. Фробергер в таких случаях употреблял слово «Partita», как и Бах, который полную форму своих органых циклов называл «Partite diverse» (BWV 766, 767, 768, 770).

³ В этом случае вариационное изложение иногда сопровождалось словесным текстом, а число вариаций совпадало с числом его куплетов. Таковы органые партиты тестя И. С. Баха — Иоганна Михаэля Баха (1648—1694) «Wenn wir in höchsten Nöten sein» и Иоганна Бернарда Баха (1676—1749) «Du Friedefürst, herr Jesu Christ» («Orgelwerke der Familie Bach». Peters, N 9071. Leipzig, 1972).

лявшиеся вариациями на повторяющийся бас (basso ostinato)⁴. Эти формы сохранялись на протяжении трех столетий — XVI, XVII, XVIII, получив в ходе эволюции существенные изменения.

Один из самых ранних вариационных циклов — «Quatro diferencias» испанца Л. де Нарваэса (ок. 1500 — ок. 1555) на тему романса «Guardame las vacas» («Стереги моих коров», 1538)⁵. При всей элементарности фактуры заметно последовательное развертывание беглости движения. Особенно любопытно дополнение из четырех тактов, сдерживающее быстроту: это зародыш коды (отмечено Ивановым-Борецким в «Музыкально-исторической хрестоматии», с. 59).

«Fabordón y glosas del octavo tono» А. де Кабесона (1510—1566) — композитора также испанской школы — очень близок по технике варьирования к предыдущим «Diferencias», но лишен завершающего построения: форма цикла остается открытой, не исключается возможность его продолжения и развития.

Очень существенное место вариационная форма занимала в творчестве английских вирджиналистов конца XVI — первой четверти XVII столетия: В. Берда (1543—1623), Т. Морлея (1557—1603), Дж. Булла (1562—1628)⁶. Многочисленные пьесы В. Берда на песенные темы («Fortune», «Jhon come kisse me now», «O Mistris Mune» и др.). Резко возрастает число вариаций в цикле: так, в «Jhon come kisse me now» их шестнадцать. Здесь уже находим прием попеременного фигуративного движения в партиях правой и левой руки, столь частый позднее у Генделя и венских классиков. Стремление сохранить близость к теме при этом очень явственно: при фигурациях в партии правой руки интонации темы с ее ритмикой переходят в партию левой, и обратно — фигурации в левой руке вызывают отчетливую мелодическую связь с темой в партии правой. Этот метод остается действенным и для произведений более позднего времени, в последующую эпоху, о чем еще будет сказано ниже.

В цикле «Nansie» Т. Морлея очень важно образование сдвоенных вариаций: каждый раздел темы (а, б, в) варьиро-

⁴ См.: Генова Т. Из истории basso ostinato XVII—XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие). — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977.

⁵ В «Музыкально-исторической хрестоматии» Иванова-Борецкого, т. 1, № 69, приводится это произведение в оригинальной лютневой фактуре. Кем сделано клавирное изложение, нам неизвестно.

⁶ «Искусство вирджиналистов, бывшее достоянием сравнительно узких общественных кругов, пропитано крепкими земными соками: оно выросло на народной музыкальной основе» — пишет Т. Н. Ливанова (см.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г., с. 314).

ванно повторяется. Приводим пример повторения раздела «а» из первой вариации⁷:



Вследствие повторности сокращено число вариаций — их только две. Прием повторного изложения вариаций прошел сквозь XVII и XVIII века, преобразовавшись в произведениях Моцарта в особый род симфонизированных двустепенных вариаций.

Для вариаций Берда очень характерна программность содержания, например, в пьесах из цикла «Битва». «Фанфары, построенные на трезвучии („Трубы“), — плод удивительной

⁷ Разделение на такты сохраняется по изданию: Fitzwilliam Virginal—Book. Ausgewählte Stücke. I. Herausgegeben von J. A. Fuller-Maitland und W. Barclay Squire, Breitkopf u. Härtel, Leipzig [1964]. Первоначально издано в 1625 году.

мелодической и ритмической изобретательности» — отмечает И. Голубовская⁸. То же можно сказать и о пьесе «Ирландский марш»⁹. Обе представляют единоразвивающиеся слитно-вариационные циклы с миниатюрной темой, в «Трубах» — на несменяющемся трезвучии C-dur, в «Ирландском марше» — на последовании TSTD. В последнем из этих примеров для единства цикла важен не только прием повторного изложения, но и увеличение длительности вариаций: после протяжения из четырех целых нот следуют две группы по шести целых (движение в правой, а потом в левой руке), а затем идет общее заключение (пять целых с фермой) — еще один образец примитивной коды.

Вариационно-фигуративное расцвечивание гармонии, по-видимому, было вообще свойственно музыке Берда. Такова, в частности, большая пьеса C-dur «The Bells» («Церковные колокола»)¹⁰. В основе ее лежит basso ostinato из двух звуков: c—d. Первый гармонизуется аккордом тоники, второй — аккордом II ступени. Но постепенно на d появляются и аккорды доминантовой функции, а затем основной доминантовый тон g временами начинает заменять d, заключительная же часть пьесы уже целиком проходит при чередовании c—g, то есть T—D. Так, параллельно фигурационному развитию, движущемуся от четвертей, восьмых, триолей к шестнадцатым (кульминационная зона), протекает и гармоническое развитие в формах еще очень простых, но исключительно богатых своими возможностями¹¹.

Программность в вариациях не получила сколько-нибудь широкого распространения в циклах XVII—XVIII веков; известны лишь отдельные ее проявления. Таковы «Aria Alle-magna con alcuni variazioni sopra l'eta della Maestà» («Немецкая ария с несколькими вариациями», 1677) А. Польетти, итальянца, работавшего в Вене (ум. в 1683)¹².

⁸ Избранные пьесы старинных английских композиторов. Редакция Н. И. Голубовской. М., 1954, с. 3.

⁹ Там же, с. 7—8.

¹⁰ Alte Meister des Klavierspiels (Niemann). Ed. Peters, Leipzig, N 3173, oh. J.

¹¹ Можно предположить, что в этом цикле отразились традиции очень ранних остинатных форм, к числу которых принадлежит, например, «Et in terra pax ad modum tubae» Дюфай (см.: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, B. 4, S. 145—147, а также: Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1, № 31, где по ошибке сделано указание на мессу Дюфай «Se la face pale», к которой «Et in terra pax ad modum tubae», однако, не относится). Различия, конечно, очень существенны: у Дюфай свободное мелодически развитое двухголосие в виде канона при остинатном фоне, у Берда — вариационное движение коротких фигур.

¹² Alte Meister des Klavierspiels, S. 141—149. Об этом произведении см.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г., с. 319; Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974, с. 37—38.

Непрограммны вариации Дж. Булла, последние пятнадцать лет жизни работавшего на континенте. Примером его вариаций может быть цикл «The King's Hunting Jigg» («Охотничья жига короля»)¹³. Манера варьирования скорее подходит тут к приемам немецкой или итальянской школы, нежели к английской в лице Берда. Схема вариаций такая (по восьми тактов):

a a¹ b b¹ a² a³ b² b³

Большой интерес для установления особенностей вариационной манеры английских и немецких мастеров представляет сравнение циклов, написанных на одну и ту же тему — английскую песню «Fortune» — Бердом и Шейдтом.

Шейдт следует за Свелинком, и потому многие приемы у них совпадают. Варьирование заключается: а) в имитационной разработке взятых из темы мелодических оборотов, образующих свои краткие темы, б) в сопровождении темы контрапунктирующими голосами, большей частью очень простыми, — гаммообразными или арпеджированными, в) в смене фактуры соседних и удаленных друг от друга вариаций, причем одна или несколько вариаций упрощают фактуру до двухголосия (bicipium). В «Новой табулатуре» Шейдта подчеркивается связь вариационной формы с прежними формами на cantus firmus специальными обозначениями: «Choralis in Cantu», «in Tenore», «in Basso», «in Cantu colorato» (растворение темы в фигурациях верхнего голоса) и т. д.

Для вариаций на хоральные темы у Свелинка и Шейдта принято обозначение Versus I, II, III и т. д.; вариации же на народные и бытовые темы именуются Variatio I, II, III и т. д. Темы последней группы заимствовались из немецких, французских, нидерландских (бельгийских), английских песен, что указывает на широту художественных связей музыкантов XVII века. Ни в одной музыкальной форме это не сказывается так явно, как в вариационных циклах.

Все предшествующее изложение свидетельствует о том, что процитированное в начале очерка утверждение Амброза о Фрескобальди как изобретателе вариационной формы несправедливо. Обратившись же к его произведениям, убедимся, что и характерный для него образец «Aria detta La Frescobalda» был отнюдь не случайным явлением, но подготовлялся работой в области хоральных обработок. В «Fiori musicali» ряд пьес в основе имеет один и тот же cantus firmus, который предстает в варьированном виде. Таковы, например, следующие группы пьес: 2, 2-а, 3; 4, 5, 6, 6-а, 7; 9, 9-а, 10; 21, 22, 23, 23-а и т. д. Вариации обозначаются словами «alio modo» (другой род), что отмечает смену ритмического движения, ладового наклонения,

¹³ Alte Meister des Klavierspiels, S. 105—107.

повторение нового контрапункта. Тема остается всегда одной и той же, однако ее ритм тоже может быть изменен (наследие полифонических форм XV—XVI века, построенных в виде вариаций на *cantus firmus*). В силу этого протяженность вариаций меняется, в чем видно отличие от хоральных вариаций Шейдта, в большинстве случаев оставлявшего структуру вариаций без перемен.

Примером вариационного цикла Фрескобалды может служить «Magnificat VI тона», где тема, помещаемая в разных голосах, вырисовывается не сразу и как бы собирается из отдельных оборотов.

В ином роде «Aria detta La Frescobalda» — это уже несомненное предвестие классической формы вариационного цикла.

Цикл «La Frescobalda» очень ценил А. Г. Рубинштейн, исполнявший его в своих исторических концертах. Ему же принадлежит следующая характеристика: «Фрескобалды был настолько популярен, и популярность его была настолько прочна, что и в настоящее время [80-е годы XIX столетия. — Вл. П.] в Италии простой народ напевает темы из его пьесы „La Frescobalda“»¹⁴.

Фрескобалды освобождается от строгой четырехголосности, варьируя число голосов. Тенденция к раздроблению ритмической единицы движения (2-я *Partie* — четверти, 4-я — восьмые) заметна, но не столь отчетлива как у Шейдта или английских мастеров.

Весьма существенно, что в цикл «La Frescobalda» входят две жанровых вариации — гальярда и куранта. Здесь мы сталкиваемся с влиянием сюитности, которая в первой половине XVII века уже заявляла о себе. Таковы, например, многочисленные танцевальные сюиты И. Г. Шейна, помещенные в его сборнике «*Banchetto musicale*» (1617)¹⁵. Между танцами сюит существовала иногда интонационно-тематическая связь (в частности, в сюите № 10 Шейна), но это не было столь явственным, чтобы считать следующий танец за вариацию предыдущего. По этому поводу В. А. Цуккерман справедливо пишет: «Ранний монотематизм танцев XVI—XVII веков должен быть понят как предыстория характерной вариации»¹⁶.

В сюите вариации закрепились в форме *double*, которой, в частности, является «*Tripla*» по отношению к аллеманде во всех сюитах Шейна из «*Banchetto musicale*».

¹⁴ Кюи Ц. А. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. 1888—1889. 2-е изд. Спб., 1911, с. 9.

¹⁵ Термина «сюита» здесь еще нет, и на титульном листе дано простое перечисление всех входящих танцев: падуана, гальярда, куранта, аллеманда и «*Tripla*».

¹⁶ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, с. 34.

Гальярда и куранта в «La Frescobalda» — это подлинные жанровые вариации, сохранившие полную тему и варьирующие ее соответственно жанру. Параллельное явление жанровой трансформации мы видели в канцонах Фрескобалды (см. первый очерк), на основе, однако, короткой полифонической темы, предназначенной для имитационного развития с различными мелодико-ритмическими вариантами.

Приблизительно такой же, как в «La Frescobalda», тип формы и в другом клавирном цикле Фрескобалды — «*Aria detta Balletto*» C-dur.

По-видимому, по стопам Фрескобалды шел Фробергер в сюите на тему «Die Mayerin»: ее шесть *Partitas* (тема и пять вариаций) дополнены курантой и сарабандой (куранта имеет дубль). Очень характерно, что завершается цикл танцами в трехдольном размере («*Tripla*» у Шейна тоже трехдольна), тогда как все *Partitas* были двухдольны. Перемена метра на заключительной стадии развития сюиты и вариационного цикла — важнейшее формообразующее средство, оно выступает как фактор подытоживания. Не случайно, вероятно, что и финальные вариации во многих вариационных циклах Моцарта проходят в метре $\frac{6}{8}$, соединяющем трехдольность и двухдольность.

Хотя принцип характерных вариаций в XVII—XVIII веках не получил широкого распространения, но мимо отдельных его проявлений нельзя пройти. К числу таких циклов относится органная партита Д. Букстехуде (1637—1707) на хорал «Auf meinen lieben Gott».

По структуре она образует цикл из четырех частей: первая без названия (имеет дубль), затем сарабанда, куранта, жига. Любопытно различие строения каждой части (в тактах): ||:13:|| 24, 25, 13, — крайние одинаковы по протяженности и средние — так же.

В тематическом отношении первая часть имеет вариацию-дубль и вторую вариацию в форме жиги. Средние части варьируют только начальные обороты первой части, в дальнейшем же развиваются вполне самостоятельно, но между собой имеют определенное сходство как вариации. Поэтому общую структуру цикла можно представить так:

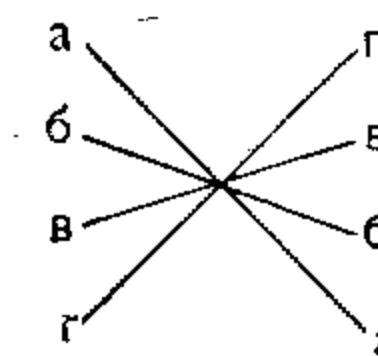
1 ч., дубль	сарабанда, куранта	жига
A	A ¹	A

В общем эта форма соединяет и вариации, и варианты темы. К последним приложимо приведенное определение В. А. Цуккермана, тогда как крайние части дают соотношение темы и вариации:

64 I часть



Прекрасный образец краткого вариационного цикла в творчестве Букстехуде представляет обработка хора «Mit Fried und Freud ich fahr dahin», входящая в Траурную музыку на смерть отца композитора (1674). Вариации названы: Contrapunctus I, Evolutio, Contrapunctus II, Evolutio. Во всех них одна и та же тема хорала, помещаемая в крайних голосах — сопрано и басу, и строго четырехголосный полифонический склад. Именно это обусловило название «Contrapunctus». Evolutio I представляет перестановку голосов в четверном контрапункте октавы с переменой тональности: d-moll заменен на a-moll. Схема передвижения голосов (Contrapunctus I — Evolutio I):



Evolutio II — тоже вертикальная перестановка сравнительно с Contrapunctus II, но в обращении и с переменой лада, — мажор вместо минора.

В итоге складывается очень своеобразный вариационный цикл:

	CI	EI	CI	ЕП
тема	A	A	A	A (обращение),
контрапункты	b	b ¹	в	в ¹ (обращение),
тональности	d	a	d	D (на доминанте).

Парность вариаций здесь нашла совсем необычное применение и стала основным принципом структуры.

Наименование «Contrapunctus», которое дал Букстехуде вариациям, несомненно предвосхищает аналогичный термин в «Kunst der Fuge» Баха; точно так же предвосхищается и сама идея полифонического варьирования избранной темы, применения сложной контрапунктической техники. В этом есть что-то от традиций нидерландской школы, хотя непосредственного аналога, видимо, не существует.

Вариационную форму Букстехуде использовал в ряде других хоральных обработок («Vater unser im Himmelreich» и др.). Особенно интересной представляется обработка хорала «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Вариационно-слитная форма, канцона, фуга, соединившись, образовали тут неповторимо своеобразное целое. Но, кроме этого, явственно ощущаются традиции полифонических произведений нидерландской школы. Рассмотрим эту композицию подробно.

Мелодия-тема получает разнородное освещение, приносящее с собой образную перемену: начавшись в размеренно-спокойном движении, пройдя через оживление темпа и ритмики, она обретает настроение светлой созерцательности.

В форме протекают свои процессы: от фактурного варьирования (ср. тт. 1—29 и 30—57: тема из баса переходит в сопрано) — через свободное имитационное развертывание — к фугированному завершению.

Единству структуры способствует единство тематического материала пьесы. Мелодия делится на разделы, и общая форма образуется таким образом, что параллельно с тематическим происходит вариационно-жанровое обновление.

В первом разделе мелодия выдвинута на видное место (бас, потом сопрано), проводится крупными длительностями:



Во втором разделе мелодия-тема дробится на мелкие обороты и скрывается в непрерывном потоке сопровождающих голосов (в нижеследующем примере они опущены):



Наконец, в третьем разделе все разрозненные мотивы темы получают единую фугированную (и просто имитационную) разработку. Этот раздел, собственно, и является свободной вариацией двух предыдущих.

Фугированная форма предельно отчетлива в начальной части: за экспозицией следует контрэкспозиция с одним и тем же порядком вступления голосов — от сопрано к басу. Тема этого фугато скрывает интонации «а» основной мелодии и в последнем, восьмом, проведении непосредственно переходит в «а» (ср. пример 65)¹⁷:



¹⁷ Интонационный облик этой темы точно такой же, как в завершающих частях канцон-фуг Букстехуде.



Такой фугированной разработке подвергаются и другие интонации основной мелодии:



Последующие части темы растворены в аккордовом, фигуративном или имитационном движении; для завершения же используется гаммообразное движение раздела «е»:



Прием раздельного развития мотивов единой мелодии, а в дальнейшем их синтезирование в одном разделе формы — это давняя форма, уходящая в XV век, в произведениях нидерландских мастеров — Обрехта и других. Она выполняла роль синтеза в заключительном Agnus III, в единой последовательности излагая cantus firmus, проводившийся по частям в предшествующих разделах мессы.

Несомненно существенные различия композиции Букстехуде с этими старинными образцами: у Букстехуде небольшая само-

стоятельная пьеса, а не протяженный цикл мессы. И тем ценнее композиция Букстехуде: она творчески обобщает опыт прежних мастеров, ставит его в зависимость от его собственных замыслов и современных ему форм.

Обработка «Wie schön leuchtet der Morgenstern» синтезировала старое и новое, другого подобного произведения мы уже не встретим: вариации, fuga, канцона к концу XVII века разделились, утвердились в своих формах и структурных закономерностях.

Определенную историческую роль в выработке классических вариационных структур сыграли «Арии» с вариациями И. Пахельбеля для клавесина, составившие его сборник «Hexachordum Apollinis» (1699). Хотя приемы варьирования тут очень просты, но зато вполне определился принцип сохранения в вариациях структуры и гармонии темы. Здесь же ясно виден и другой прием, доставшийся от прежних времен: если фигурирование помещено в верхнем голосе, то бас и тенор сохраняют мелодико-ритмическую близость к теме, если же фигурирование в басу, то верхний голос остается близким теме. Это обеспечивает единство цикла, хотя и самое элементарное.

РАННИЕ ОСТИНАТНЫЕ ФОРМЫ

Происхождение остинатных форм вариаций еще недостаточно выяснено. Несомненно, однако, что они стали появляться по крайней мере в XV веке, если не ранее, в вокальной музыке. Выше уже приводилась ссылка на *ostinato* в «Et in terra pax» Дюфаи, порученное инструментам, здесь же отметим применение *ostinato* как частного приема в хоровой фактуре полифонических произведений нидерландцев. Так, в мессах Обрехта для заключения крупных разделов вводилось многократное повторение небольшой тематической ячейки, обрастающей контрапунктами. Она помещалась как в басу, так и в прочих голосах, интонационный же ее источник — *cantus firmus*. Таковы *ostinati* в мессах Обрехта: «Malheur me bat» — Kyrie II (a), «Je ne demande» — Agnus III (б), «Salve diva parens» — Agnus III (в), «Maria zart» — Credo (г):



Последний пример особенно характерен своей мелодической фигурой — спускающийся по ступеням фригийский тетракорд. Этот оборот превратился в своеобразную формулу, постоянно применявшуюся в виде *basso ostinato* в XVII веке и позднее.

В перечисленных и аналогичных случаях *ostinato* входит в слитно-вариационную форму, что видим и в ричеркарах Фрескобальди («Fiori musicali», № 34, 46). Раздельно-вариационная форма *ostinato* связана, по-видимому, с танцевальными жанрами пассакальи и чаконь.

«Чакона (как и пассакалья) — очень популярная форма в конце [XVII] столетия... чакона проводит принцип возвращения к одной басовой основе, почерпнутый, вероятно, еще из народнотанцевальных ритмических вариаций XVI века»¹⁸.

Однако *ostinato* проникло в пассакалью и чакону не сразу; так, некоторые пассакальи Фрескобальди не имеют *ostinati*, как, например, Passacaglia B-dur¹⁹, но у него же встречаем Partite sopra Ciaccona и Partite sopra Passacagli²⁰, где *basso ostinato* представлен отчетливо.

Возможно, что здесь сказывалось влияние остинатных форм в оперной музыке современника Фрескобальди — К. Монтеверди (1567—1643); во всяком случае, инструментальная и вокальная формы развивались параллельно, будучи вызваны стремлением передать единый музыкальный образ, без усложняющих его контрастов.

Взаимозависимость остинатных форм в вокальной и инструментальной музыке хорошо видна по произведениям Г. Перселла (1659—1695). Его многочисленные Grounds и Chaconnes в различных видах доказывают это. Вместе с тем обилие их вероятно отражало давние симпатии английских композиторов к вариационной форме (вспомним вирджиналистов).

Очень важно, что тематизм *basso ostinato* постепенно становился все более и более концентрированным, вбирая и отбирая наиболее яркие ладово определяющие интонации, каковы ходы Т—D с опевающими их секундами — снизу к Т и сверху к D, а также вводные тоны к побочным ступеням. Существенной опорой был еще ниспадающий по секундам ход от Т к D, в миноре к тому же — хроматически заполненный. Эта форма баса благодаря своей простоте часто служила и для начального построения темы в других жанрах, благодаря чему можно усмотреть связь их с *basso ostinato* и при отсутствии непосредственных вариаций на него. Этому вопросу мы коснемся ниже

¹⁸ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 320.

¹⁹ Frescobaldi G. Ausgewählte Orgelwerke. Bd. 2 (H. Keller). Ed. Peters, N 4515. Точно так же и некоторые пассакальи Л. Куперена (ум. 1665) не имеют сплошного *basso ostinato* и построены в форме рондо с чередованием темы и эпизодов.

²⁰ Les trésors des pianistes, t. 17.

при рассмотрении форм, сменивших оstinатные, здесь же приведем тему уже упоминавшейся «Die Mayerin» с типичным бассо-остинатным оборотом в первом периоде:



Нисходящий тетракорд I—V тут продлен до заполнения октавы с последующим кадансовым оборотом: TSDT. В таком же виде бывают и bassi ostinati в пассакалях, чаконах, grounds.

Подчеркивание вводнотонных и иных выразительных интонаций при должном протяжном ритме способно сообщить басовой теме серьезность, глубокомысленность, философичность. С другой стороны, певучее, песенное изложение может придать ей лирико-проникновенный характер. Может быть, именно тут следует искать различия между пассакалей и чаконной²¹. Образцы предбаховских произведений в данных жанрах дают для этого основания. Таковы пассакалья d-moll и чакона c-moll Букстехуде для органа и клавирная чакона f-moll Пахельбеля. Остановимся на них.

Пассакалья d-moll с выразительной темой:



²¹ Любопытно метрическое различие между пассакалей и чаконной, которое можно заметить в произведениях Букстехуде, Пахельбеля и Баха: тема пассакальи амфибрахична, тема чаконной — у Пахельбеля и Букстехуде дактилична, у Баха же начинается синкопически со второй доли такта (на первой подразумевается пауза). Бетховен в теме 32-х вариаций совместил оба признака: аккорд звучит с первой доли, мелодия — со второй.

складывается из четырех равных разделов, в каждом из которых семь проведений темы (по 28 тактов) в тональностях d-moll, F-dur, a-moll, d-moll. Тема всегда звучит только в педали. Между разделами находятся трехтактные связки-переходы из тональности в тональность.

Многотональная форма оstinатного цикла с репризой в главном строе распространилась в XVII веке очень широко, и Букстехуде ей следует. Возможно, что это было своего рода заменой той структуры концентрических кругов, которую мы выше обнаружили в фантазиях и других слитно-вариационных формах первой половины века (Свелинк, Шейдт). Раздельно-вариационная форма испытывает влияние прежнего времени, но придает целому более упорядоченное строение.

Каждый из трех разделов пассакальи Букстехуде проходит круг — от сравнительно ровного движения в ритме четвертей (некоторые дробятся на восьмые) к сплошному движению восьмыми. Последний, четвертый, раздел подхватывает оставленное движение восьмых и убыстряет его в ритме триолей. Таким образом, и здесь есть свои концентрические круги, подчеркивающие деление по тональному плану.

Сосредоточенность выразительной темы усиливается неторопливостью сопровождающих голосов, как и тональными отклонениями, размеренно сменяющими друг друга. Ладовое обновление вносит освежающий нюанс в общий колорит, но осуществляется это очень ровно, без напряжения, а потому только обогащает общее содержание, но не ведет к сильному контрасту. Художественный образ пассакальи d-moll — образ мужественной скорби, предвестник пассакальи c-moll Баха.

Чакона c-moll Букстехуде сложнее пассакальи по форме и более скорбна и лирична по содержанию. Ее тема складывается как будто из тех же интонаций, опирающихся на квинту тоники и прилегающие полутоны, как в пассакальи, но они здесь собраны в единую последовательность ступеней I—VI—V—VII, без размежевания повторением звуков. Интонационная выразительность темы усиливается, ладово обостряется, далее же умеряется простой каденцией T—D→T (повторение темы).

Интонационный комплекс из тонической квинты и прилегающей уменьшенной септимы широко распространен в тематизме скорбного содержания в XVII—XVIII веках и позднейшего времени. Составляющие его ступени имеют двадцать четыре комбинации сочетаний, но в художественную практику вошли только некоторые из начинающих с I или с V ступени, например, V—VI—I—VII (W. Kl., I, g-moll), V—I—VI—VII (W. Kl., II, f-moll), I—V—VI—VII (Мартини, Allegro сонаты h-moll), I—VII—VI—V (Бетховен, Эгмонт). Букстехуде построил свою тему на неиспользованной до него комбинации I—VI—V—VII и в дальнейшем появляющейся только в пятой симфонии Шостаковича:



Нет необходимости подчеркивать глубину различия в трактовке этих интонаций двумя композиторами удаленных эпох и разных стилей, — это ясно и так. У Букстехуде интонационный строй темы спокойнее, размереннее, сосредоточеннее соответственно духу его произведения.

В отличие от пассакальи тема в чаконе звучит с перерывами, иногда скрывается в фигуративном движении и даже исчезает совсем, чтобы вновь появиться на видном месте, обычно в нижнем из звучащих голосов: в басу, в теноре, если бас молчит, и в альту, если молчат бас и тенор.

В определенные моменты композитор обнажает полутоновые интонации, из которых строится ядро темы, помещая их на разных ступенях и этим углубляя скорбность настроения. Такова следующая вариация:

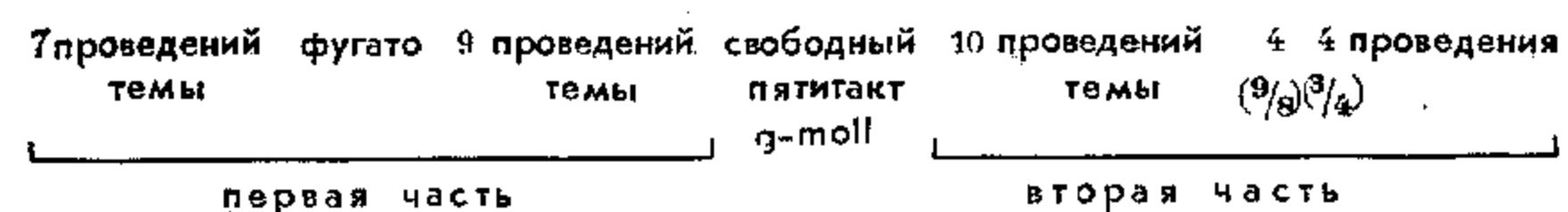


Форма чаконны у Букстехуде очень емкая: она вобрала в себя элементы других форм и жанров, углубляя основное настроение свободным развитием дополнительного интонационного материала.

Общая структура чаконны складывается из двух, почти равных по протяженности частей. Водоразделом между ними служит пятитакт g-moll, где интонации темы очень глубоко запряжаны в гармонической ткани, на виду же свободное развитие общего по характеру с темой музыкального материала:



Композиция чаконны показана в следующей схеме:



Как видно из схемы, в композицию входит фугато со своей темой, интонации которой вливаются в дальнейшее движение чаконны:



Поэтому в нем слышна единая линия интонационного развития, постепенно углубляющегося, получающего все новые и новые импульсы.

Фугато и промежуточное построение приносят в строгую чакону черты свободного развития.

Для второй части характерна парность вариаций, повторение (буквальное или приблизительное) одного и того же вариационного построения (влияние распространенного колористического приема эха). Подобная строгость повторений приносит четкость в конструкцию и воздействует, конечно, на выразительный характер музыки.

Чакона Букстехуде — несомненно выдающееся художественное произведение философского характера, глубоко прочувствованное и яркое. В нем отразилось его искусство импровизации, столь увлекавшее современников, и в том числе молодого Баха.

В ином духе клавирная чакона Пахельбеля, f-moll, одна из многочисленных в его наследии. Она популярна и в настоящее время, однако в сокращенном виде. Камерный лирический характер чакон Пахельбеля с ее темой, равномерно спускающейся по ступеням I—VII—VI—V, становится особенно явственным благодаря сопоставлению с чаконной Букстехуде. У Пахельбеля иные задачи, чем у Букстехуде — ориентация на небольшую аудиторию²², тогда как Букстехуде обращается к широкой концертной публике. Детализация фактуры у Пахельбеля отражает направленность произведения.

Чакона d-moll Пахельбеля популярна в современном органном репертуаре; думается, однако, что она значительно уступает чаконе Букстехуде, хотя в общем творчество обоих этих композиторов подготовляло искусство великого Баха.

ВАРИАЦИИ И. С. БАХА

Вариационные циклы И. С. Баха (1685—1750) сравнительно немногочисленны, но разнообразие их принципов весьма ярко характеризует тот этап в истории вариационного искусства, к которому принадлежат эти произведения. С одной стороны, еще оставались действенными формы XVII века, связывавшие вариации с сюитностью и производным от нее принципом характерного варьирования, с другой — созрели новые формы темы с вариациями, получившие затем господствующее положение в музыке венских классиков и их современников.

Немногочисленность вариационных произведений у Баха объясняется, естественно, преобладанием фуги и родственных

²² «Музыкой бюргерского быта» называет Т. Н. Ливанова клавирные сюиты Пахельбеля («История западноевропейской музыки», с. 320).

ей полифонических форм²³. Бах преодолел вариационность структуры старой фуги, складывавшейся из экспозиции с последующими контрэкспозициями-вариациями, и поднял фугу на ту высокую ступень, когда она стала развитой формой широкого масштаба, способной выразить глубокие идеи во всей разнородности оттенков их образного воплощения. Вариационная форма в снятом виде присутствует в баховской фуге, в своем же непосредственном виде отходит на второй план.

Баховские вариационные циклы характеризуются разнообразием содержания, большим художественным мастерством. Общая классификация баховских вариаций может быть представлена в следующем виде²⁴.

1) Вариации на хоральные мелодии для органа: *Partite diverse* на темы: «Christ, der du bist der helle Tag», f-moll, «O Gott, du frommer Gott!», c-moll, «Sei gegrüßet, Jesu gütig», g-moll, «Ach, was soll ich Sünder machen?», e-moll, «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'», G-dur, «Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm'ich her», C-dur (BWV 766, 767, 768, 770, 771, 769).

2) Вариации на собственные песенно-танцевальные темы. Сюда относятся лишь три произведения — «Гольдберговские вариации», Вариации в итальянском стиле и *Sarabande con Partite*, C-dur (BWV 988, 989, 990).

3) Вариации на *basso ostinato* и производные от него формы: органная пассакалья c-moll (BWV 582), скрипичная чакона d-moll, средние части клавирного концерта d-moll и органного a-moll (BWV 1052, 593), *Adagissimo* из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (BWV 992), финал Фантазии G-dur для органа (BWV 571 — подлинность этого произведения сомнительна).

Первые два типа циклов отличаются ясной разграниченностью вариаций друг от друга, в третьем же господствует непрерывность перехода от вариации к вариации. В то же время первый и второй типы обладают жанровой самостоятельностью, это и позволяет разграничивать их.

Первый тип характеризуется определенной свободой в развертывании каждой вариации или их группы, что ведет в большинстве случаев к некоторой независимости структуры вариаций от структуры темы; вариации же второго типа придержи-

²³ А. Швейцер пишет: «Бах не чувствовал особенной склонности к вариационной форме» (Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 236). По словам И. Н. Форкеля, Бах считал сочинение вариаций «неблагодарной работой» (там же, с. 235, а также: Форкель Иоганн Николаус. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974, с. 83).

²⁴ Вне поля зрения автора остались неизвестные ему произведения Баха: Вариации на хорал «Herr Christ, der einig Gottessohn», хорал с шестью вариациями «Wenn wir in höchsten Nöten sein» для органа, три клавирных чаконны (BWV Anh. 77, 78, 82—84).

ваются структуры темы, не отступая от нее. Вариации типа *ostinato* тоже в большинстве повторяют структуру темы, однако несходство с тематической основой второго типа вариаций заставляет выделить их в самостоятельный тип.

Зависимость баховских вариаций от ведущих тенденций вариационной формы XVII века наглядно проявляется в характере тематизма и его связях с вокальной музыкой. Это видно не только в первом типе, но и во втором, где два произведения имеют в заглавии слово *ария*: «*Aria mit 30 Veränderungen*», «*Aria variata alla maniera italiana*». Ария здесь трактуется в принятом в баховское время смысле — как синоним певучей мелодии²⁵, и связь с вокальной музыкой, таким образом, опосредована, тем не менее существует. Даже один из вариационных циклов оstinатного типа — *Adagio* клавирного концерта *d-moll* — тоже связан с вокальной музыкой, хотя эта зависимость в подобных вариантах в XVIII веке уже стала исчезать. Как известно, Бах приспособил названное *Adagio* для хорового изложения, введя его в кантату № 146.

Темы хоральных вариаций излагаются в четырехголосной фактуре. Это вполне естественно для данного жанра тем. Но это же относится и к обеим «Ариям». Иное дело — в вариациях на оstinатный бас. Три цикла — пассакалья и средние части концертов имеют одnogолосную тему *basso ostinato*, в *Adagissimo* из Каприччио тема также в басу, дополняемом, однако, цифрованными аккордами, в скрипичной чаконе тема полностью аккордовая, имея в нижнем голосе вариант обычной формулы оstinатного баса, спускающегося от I ступени к IV и затем поворачивающегося к V—I.

В некоторых случаях в темах баховских вариаций ощущается влияние жанра сарабанды, не говоря уже об использовании этого танца в цикле «*Sarabanda con Partite*».

В скрипичной чаконе сходство с сарабандой углубляется сходством начальных гармоний и описания тоники вводным тоном, как и тождеством ритма:

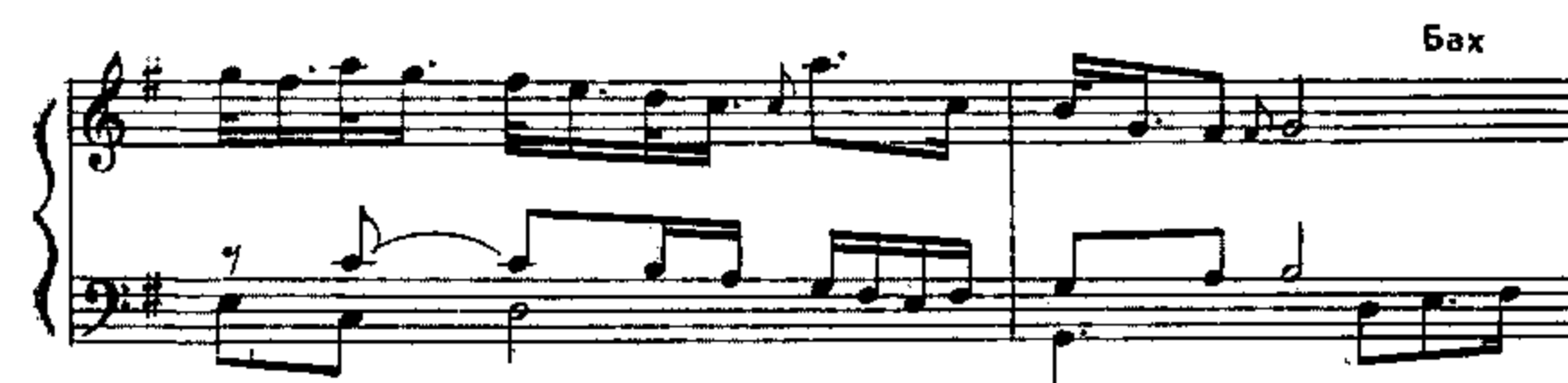
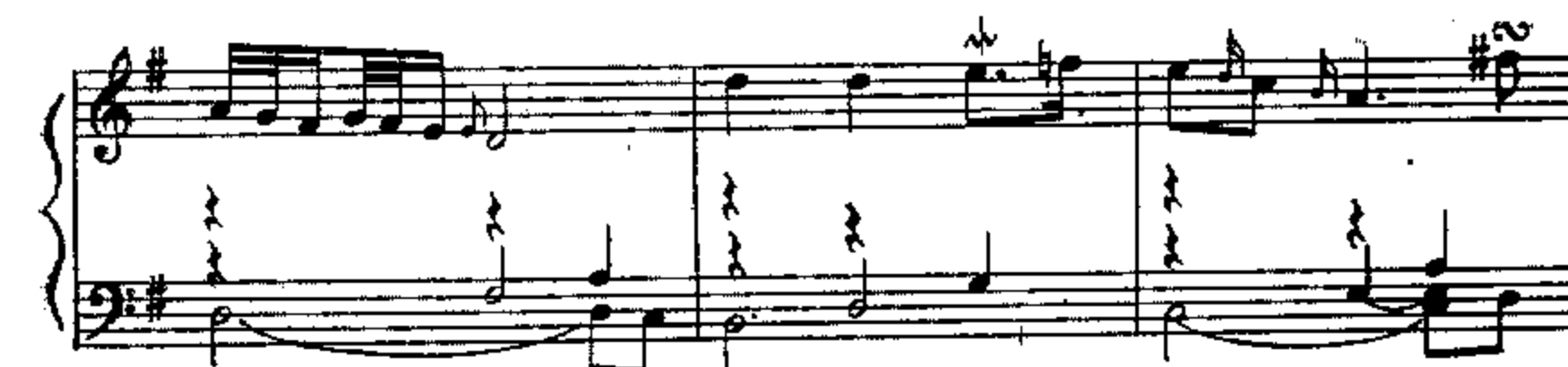


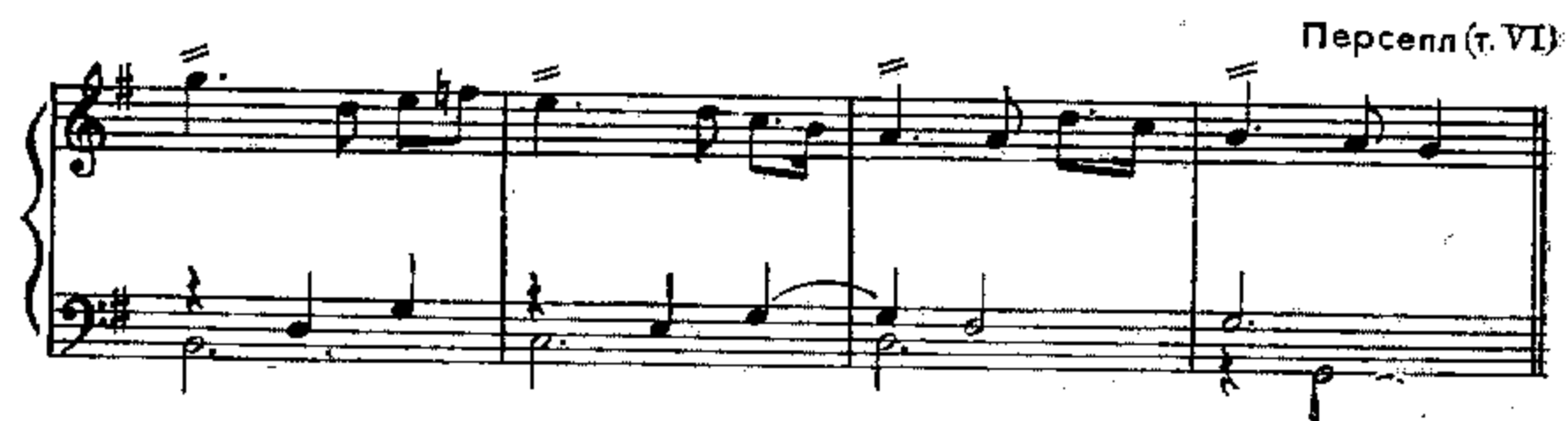
Именно сарабанда наряду с хоралом весьма пригодна для темы вариационного цикла. Влияние этого жанра (оно ощущается даже у Бетховена в теме 32 вариаций) и, может быть, близость с названной сарабандой C-dur заметны в теме «Гольд-

²⁵ См. знаменитую арию в оркестровой увертюре (сюите) D-dur (BWV 1068).

берговских вариаций»: то же движение спускающегося от T к S и D баса, тот же акцент в мелодии на второй доле такта.

Тема «Гольдберговских вариаций» — это распространенный в баховское время тип мелодико-гармонической темы, что легко подтвердить, сопоставив ее с темами вариаций Перселла и Генделя:

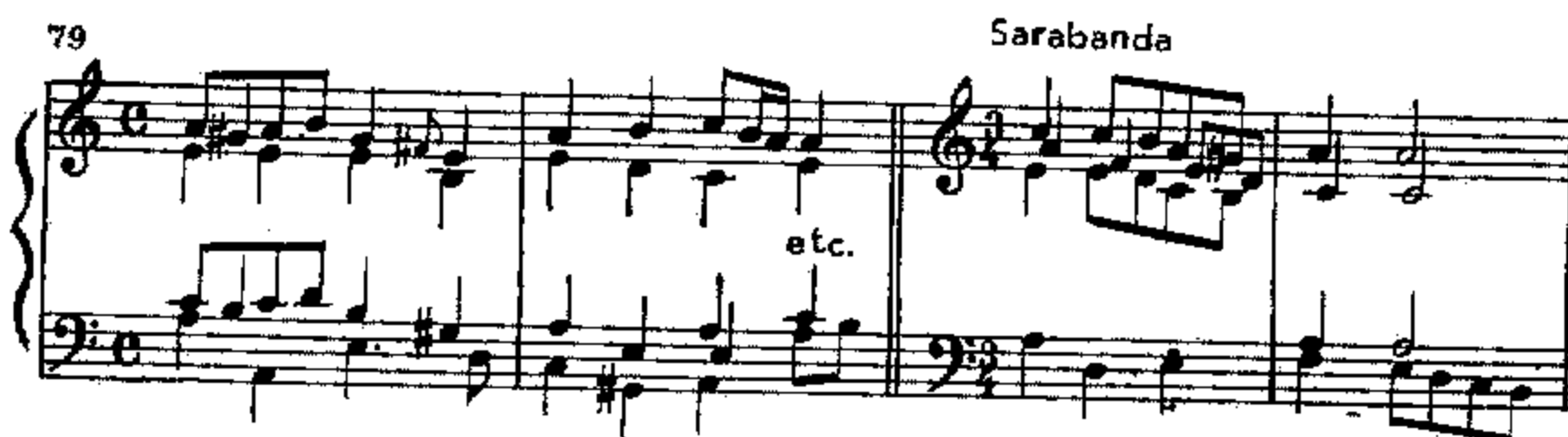




Перселл (т. VI)

Существенное своеобразие баховской темы заключается, однако, в отмеченном влиянии сарабанды²⁶, которое не чувствуется в темах Перселла и Генделя. Форма темы Баха также отличается от периода у Перселла и Генделя.

Тема Вариаций в итальянском стиле по своей фактуре аккордово-распевного четырехголосия тоже близка некоторым сарабандам, хотя и не совпадает с ними метроритмически. Сопоставив эту тему с начальной частью сарабанды из II английской сюиты, найдем определенную общность их фактуры:



Sarabanda

Возможно и установление связи данной темы с фактурой хоральных обработок, особенно тех, где мелодия хора подвергается некоторому ритмическому изменению и лишается своей ровности, как, например, в следующем примере (BWV 358):



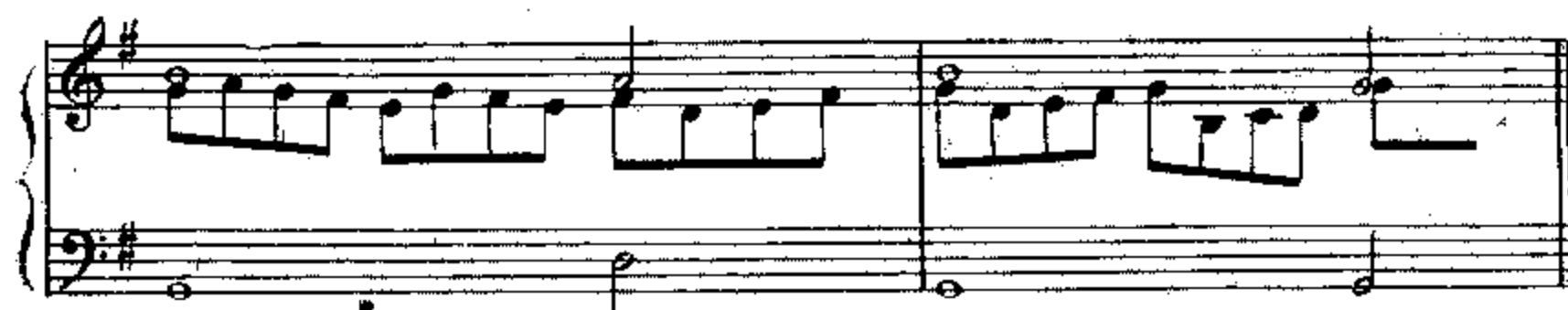
80

Весьма любопытно, что два вариационных цикла Баха совсем не имеют темы как самостоятельной структурной единицы и начинаются прямо с вариаций. Таково обозначение в нотах,

²⁶ А. Швейцер прямо указывает сарабанду на мотив «Bist du bei mir», как первооснову темы Гольдберговских вариаций (указ. соч., с. 236).

такова же и сущность фактурного изложения. Речь идет о вариациях на хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (a) и о канонических вариациях на рождественскую песню «Vom Himmel hoch, da komm'ich her» (б):

81a) Вар. I



б) Вар. I In Canone all' Ottava



Такова была традиция произведений на хоральные темы еще в XVII веке — у Свелинка, Шейдта, Букстехуде.

По-видимому, Бах считал хорально-гармоническое изложение темы, предваряющее вариации, излишним, так как слушатели знали мелодии хоралов и могли следить за их вариационным развитием без введения темы.

Вариации Баха, имеющие в основе хорал (в большинстве своем это его ранние сочинения), были своеобразным предвосхищением приемов и форм хоральных обработок — Choralvorspielen, что, однако, не снимает принципиальной границы между обоими жанрами: хоральные прелюдии, придерживаясь хоральной мелодии, не имели ее повторений и чаще всего по структуре соответствовали своему первоисточнику —

хоралу, хотя отделяли одну его строфу от другой интермедиями. Возникало рондообразное последование такого рода: прелюдия — первая строфа хорала, интерлюдия — вторая строфа хорала, интерлюдия — третья строфа хорала... и т. д., пока не исчерпывался материал всех строф и не наступала заключительная постлюдия (нечто родственное формам нидерландской полифонии, имевшим *cantus firmus*, проводившийся с перерывами).

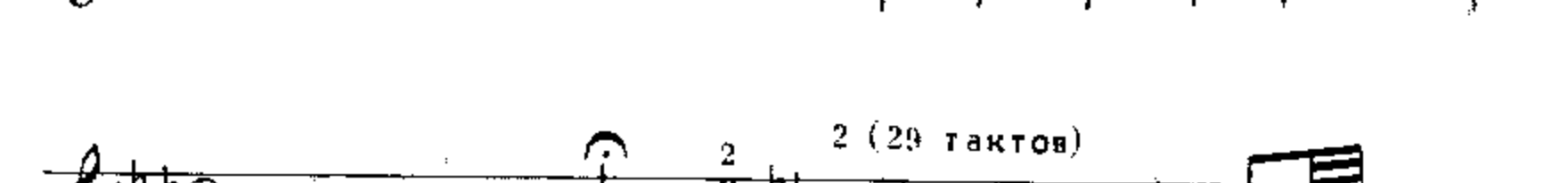
Подобная же структура иногда придается вариациям в баховских циклах первого типа, однако нередко орнаментально варьируется и сама хоральная мелодия. Единство формы достигается благодаря определенной динамике в смене вариаций и их величины при наличии общего для цикла завершения. Заключительная вариация обычно возвращает хоральную мелодию к первоначальному ритмическому виду с известными промежутками — интерлюдиями — между строфами при непрерывном движении ансамбля голосов.

Проследим за начальными трансформациями хоральной мелодии в каждой части *Partite diverse f-moll* (BWV 766):

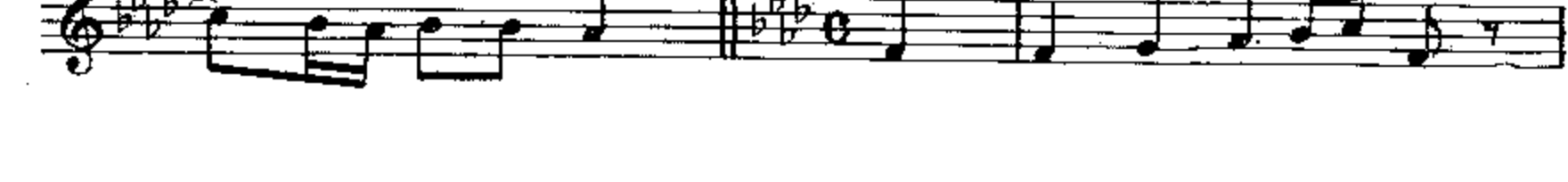
82 Partita 1 (Choral) (10 тактов)






2 (29 тактов)




3 (15 тактов)



4 (15 тактов)



5 (19 тактов)



6 (16 тактов)



7 (21 такт)



Интересное развитие имеет цикл вариаций на хорал «O Gott, du frommer Gott» (BWV 767). Здесь восемь вариаций, из них только пятая имеет мелодию, одинаковую с темой, остальные же от нее отклоняются, как отклоняются и от структуры темы. Сохранив трехчастность а b а, Бах вставляет фигуративные построения, растворяя в них мелодию темы. Но пятая вариация²⁷ возвращает мелодию темы и таким образом совмещает две функции: *Da capo* (по мелодии) и вариация (по басу).

Особенно велико расхождение с темой в последней вариации: вместо 12-ти тактов она занимает 47. Увеличение образуется за счет внутренних повторений типа эха: одно и то же построение *forte*, а затем *piano* (традиция старых органых фантазий с применением эффекта эха).

По вариациям «O Gott, du frommer Gott» можно видеть тенденцию баховских вариаций — добиваться единства цикла путем возвращения к теме в середине его и расширения формы финальной вариации.

Во всех этих формах чувствуется традиция прежних времён в хорально-вариационном жанре: Бах тесно примыкает к ней.

Любопытен цикл *Partite diverse* из одиннадцати вариаций на хорал «Sei gegrüßet, Jesu gütig», создававшийся Бахом в разное время и в разных местах его пребывания: вариации I, 2, 4, 10 — в Люнебурге, 3 и 5 — в Мюльхаузене, 6, 7, 8, 9, 11 — в Веймаре. Поэтому цикл не отличается единством развития, Бах как бы пробует разные вариационные приемы, в большинстве случаев сохраняя мелодию хорала в неприкосновенности в одном из голосов (сопрано или бас). Таким образом, по существу эти вариации представляют несколько серий хоральных обработок. Особенно выделяется предпоследняя вариация на $\frac{3}{4}$, разросшаяся до 107 тактов вместо 14-ти в теме. Каждая строфа хорала в сопрано отделена от другой интерлюдиями, иногда весьма продолжительными (9, 7, 6 тактов). В то же

²⁷ В исполнении органистов она проходит в более быстром темпе, чем тема.

время три нижних голоса продолжают свое развитие, независимо от вступления мелодии хора. Цезуры, образующиеся от проведения хоральной темы и наступления каденций, не совпадают друг с другом, создавая ту текучесть формы, которая свойственна и хоральным обработкам. Форма этой вариации — простая трехчастная с репризой — определяется проведениями темы, сложенной из фигурации начальной мелодии хора:



Первая часть — период из двух сходных предложений (17+18), модулирующий в параллельный мажор. Вторая часть основана на варьировании той же темы (начало в обращении с отказом от фигурирования):



Третья — явная реприза:



Тональный план вариации крайне типичен для баховского стиля: уход в параллель и ее доминанту, поворот в субдоминанту и возвращение в главную тональность. Это можно проследить по каденциям: D→g—B; F—c; g.

Разобранная вариация обладает всеми главнейшими чертами баховской формы. Кроме этой вариации, укажем еще на две другие — первую и третью. Они типичны для Баха своей фактурой, представляя как бы двухголосные прелюдии или инвенции с непрерывным движением, опирающимся, однако, на тот же тональный план: g—B, F—c, g.

Из этого можно заключить, что ранние вариационные формы Баха были своеобразной лабораторией, где складывались приемы и формы, использованные позднее в произведениях зрелого периода.

Интересные вариационные формы содержит цикл «Allein

Gott in der Höh' sei Ehr'» (1705, BWV 771), самый обширный в ранних сочинениях Баха — семнадцать вариаций. Начальные десять вариаций имеют разнообразную структуру, отличающуюся от структуры первой вариации, заменившей, как говорилось, собою тему. Так, третья вариация построена по типу свободной трехголосной прелюдии, последующие три возвращаются к структуре первой вариации, но с иным соотношением в тактах, седьмая вариация совпадает по форме с первой. Значительное отступление происходит в восьмой вариации, представляющей свободно текучую фугу на тему первой строфы хора.

Как бы компенсируя отступление от цельной формы хора, Бах обращается к ней в девятой вариации, помещая мелодию в педаль на фоне простейшей гармонической фигурации в верхнем голосе. Начинается новый раздел цикла. В этом, возможно, сказался один из приемов старых пассакалий — проводить ее тему да саро в середине цикла. Последние десять вариаций уже совсем не отступают от формы хора, представляя простейшее орнаментальное варьирование его мелодии. Интересно, что в ряде вариаций (6, 9, 11, 13, 14, 15) Бах сохраняет бас первой вариации (темы), в результате чего они смыкаются с оstinатным типом.

Последним вариационным произведением Баха на хоральную тему были «Несколько канонических вариаций на рождественскую песнь» для органа (BWV 769), написанные в 1746—1747 гг. Здесь Бах как бы обобщил различные вариационные приемы и «Гольдберговских вариаций», и хоральных обработок, и вариаций на темы хоралов. Все вариации этого заключительного цикла написаны в форме канонов, как и те из «Гольдберговских вариаций», порядковый номер которых кратен числу 3.

Можно вспомнить и о большом значении завершенной, самостоятельной формы канона, которое она получила в ряде сочинений Баха последних лет его жизни. В клавирном дуэте F-dur (1739, BWV 803), в «Музыкальном приношении» (1747, BWV 1079) и «Искусстве фуги» (1749—1750, BWV 1080) каноническая форма представлена весьма разнообразно. В том же русле находится и органнй цикл «Несколько канонических вариаций».

Композиционно вариации-каноны этого цикла значительно сложнее, чем в названных произведениях, так как имеют *cantus firmus* и, следовательно, требуют горизонтально подвижного контрапункта. Подобного рода сложные имитационные формы восходят к нидерландской школе полифонии строгого стиля. Бах владел ими мастерски.

Каноны, в отличие от «Гольдберговских вариаций», расположены не по восходящей цифровой шкале интервалов, но по следующей схеме:

86

С. Ф. вверх
своб. голос альт

своб. голос
альт

два своб. голоса:
вверх, в сере-
дине

С. Ф. вниз то же

увеличение
С. Ф. вниз

обращения
своб. гол.
вниз

В сочинении канона на *cantus firmus* Бах, вероятно, пользовался техникой мнимого голоса, что мы демонстрируем на примерах из первой и второй вариаций:

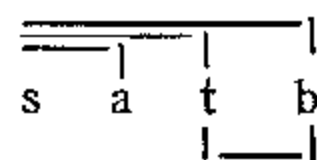
в вар.1

мнимый
голос

в вар.2

мнимый
голос

Гармоническое согласование голосов тут происходит по следующей схеме: сопрано (пропоста) согласуется с тремя остальными голосами, в том числе с мнимым альтом, и тогда тенор согласуется с басом. Эту технику трехголосия можно показать графически так (буквами обозначены голоса):



Из нотного примера видно, что в определенных местах происходит хроматическое изменение в риспосте. Оно вызывается тональным планом вариаций, возникновением отклонений, подчиняющихся общим закономерностям баховского стиля.

Значительное облегчение в технику сложения канонов на С. Ф. вносит наличие свободного четвертого голоса, который помещен то внизу, то вверх, то в середине.

Большой интерес представляет последняя, пятая вариация. Это, в сущности, малый слитно-вариационный цикл, состоящий из четырех канонических вариаций в обращении. Они расположены по парам, в которых ответные каноны (второй и четвертый) написаны по отношению к предыдущим (первому и третьему) в горизонтально-подвижном контрапункте (при некотором варьировании мелодии):

88

перемещение
на два такта

Не случайно, по-видимому, соответствие в числе голосов четырех «больших» вариаций и малого цикла пятой: две первые вариации трехголосны, две последние — четырехголосны. То же и в пятой вариации: два ее первых раздела трехголосны, два других — четырехголосны. В этом сказалась обобщающая роль малого цикла пятой вариации. Предшествующая ей четвертая вариация является репризой по отношению к первой, так как возвращает интервал ее имитации, но в новом ритмическом варианте — в увеличении. Малый цикл становится своеобразной кодой всего цикла, хотя в нем можно выделить собственно коду, в которой контрапунктически сплетается мелодический материал всех строф хорала (обозначены буквами):

89

Подводя итоги рассмотрению баховских вариационных циклов первого типа, укажем на то, что содержание их определяется содержанием музыки хоралов: спокойный, скорбный, радостный характер хоральной темы разлит и в вариациях, объединяя их. Образных и ладовых контрастов эти циклы не имеют, хотя различия в фактуре голосоведения накладывают свой отпечаток на содержательную сторону музыки. Можно отметить определенные жанровые связи отдельных вариаций с прелюдиями, инвенциями и, конечно, с хоральными обработками.

Второй тип вариаций Баха представлен только тремя произведениями. Начнем с рассмотрения Сарабанды с партитой C-dur. Время создания ее неизвестно. Можно высказать, однако, предположение, что она относится к ранним сочинениям Ба-

ха, так как связь вариаций с сюитой характерна более всего для XVII — начала XVIII века.

Сарабанда в традиционной сюите была третьим по порядку танцем, в этом же сюитном цикле Баха она поставлена на первое место и вариационно разработана. Тематический материал сарабанды вариантно переходит далее в другие танцы сюиты, и, таким образом, мы имеем дело с монотематической сюитой старого времени. Именно эта общность заставляет предполагать весьма раннее создание данного цикла.

В отличие от вариаций на хорал, где господствует линейный принцип голосоведения (обилие двухголосных и трехголосных вариаций на имитационной и контрастно-мелодической основе), в Сарабанде с партитой фактура в общем гомофонна, и главная роль отведена гармонии. Это обстоятельство симптоматично как свидетельство зарождения классических вариаций. Все вариационные произведения, относящиеся ко второму типу, предвещают вариационные формы венских классиков, но Сарабанда предвещает их и по технике фактурного варьирования. В то же время надо сказать, что вариации Сарабанды — это еще очень незрелый образец нового вариационного искусства в силу известной элементарности фактурных приемов.

Значительно более интересным представляется тот процесс связывания частей сюиты, который можно усмотреть в ней. Тема сарабанды в гармонии имеет оstinatный бас, хроматически спускающийся от тоники к доминанте и к субдоминанте (первое предложение периода):

90

На протяжении пяти вариаций бас сохраняется, а далее уступает место диатоническому ходу, позволяющему не делать отклонения в F-dur и усилить доминантовую функцию. Субдоминанта остается только во втором предложении, обеспечивая равномерное распределение главнейших функций. Гармоническая схема периода в шестой вариации:

1-е предл.: I V₆ VI D→V

2-е предл.: I VI D→IV I₆ II₆ D T

Она сохраняется во всех последующих вариациях, включая последнюю, двенадцатую, и становится основой для аллеманды и прочих частей сюиты:



Так — через гармоническую основу — обеспечивается моно-тематизм сюиты. И здесь видна, с одной стороны, связь со старой сюитой, с другой же — с вариациями венских классиков, сохраняющими гармонический костяк как средство связи в цикле.

Арию с вариациями в итальянском стиле Швейцер назвал произведением, не представляющим большого интереса²⁸. В свете же эволюции вариационной формы в сторону классических принципов это произведение, несомненно, заслуживает внимания, потому что тут ясно виден путь к кристаллизации вариационных методов венских классиков.

Название, данное Бахом — вариации в итальянском стиле, — по-видимому, имеет в виду мелодические формы голосоведения, подражающие скрипичной технике концертов Вивальди. Об этом пишет Ф. Шпитта:

«Эти вариации (a-moll) напоминают итальянские скрипичные вариации. Фигурации почти исключительно идут в верхнем голосе, бас является простой опорой. Построение преимущественно двухголосное и образует сильнейший контраст по отношению к превосходно гармонизованной теме (которая в несколько измененном виде появляется в качестве последней вариации). По-видимому, намеренно некоторые места подражают скрипичным пассажам, но часто появляется и тип изложения, который встречается в баховских обработках концертов Вивальди»²⁹.

²⁸ Швейцер А., указ. изд., с. 236.

²⁹ Цит. по: Копчевский Н. Вступительная статья. — В изд.: Бах И.-С. Каприччио на отъезд возлюбленного брата. Ария, варьированная в итальянском стиле. М., 1963, с. 4.

Тема написана в старинной форме с разделительными каденциями в четвертом (D) и восьмом (S) тактах и заключается тонической каденцией в двенадцатом такте. Эта трехчастная структура, начиная со второй вариации, дополняется другим членением — на две части по шести тактов по признаку перемены фактуры. Возникает структурная двойственность, вносящая с собой взрывчатость, динамичность в развитие. В последних тактах цикла возвращается его начальная фактура, округляющая форму.

Приведем срединные периоды (тт. 5—8) из второй — четвертой вариаций, внутри которых ровно посередине происходит динамизирующее изменение фактуры:





Из примера видно, что фактура тактов 7—8 в четвертой вариации является вариантом фактуры тех же тактов второй вариации — так образуются тонкие перекрестные связи между вариациями. Ту же форму гармонической фигуры в триольном движении найдем и в седьмой вариации. Точно так же между третьей, пятой и восьмой вариациями в том же месте формы обнаруживаем сходство фактуры, с явной тенденцией к усложнению. Приводим седьмые такты этих вариаций:



Фактура из двух движущихся непрерывными шестнадцатыми голосов, зародившаяся в середине четвертой и шестой вариаций, становится господствующей в девятой, знаменующей вершину вариационного процесса. После нее — финальная вариация, возвращающая фактуру темы — род репризы темы цикла. Прежнее разделение на шеститакты преодолено, восстановлена слитность, успокаивающая, округляющая всю форму цикла.

«Гольдберговские вариации» — единственный среди циклов двух первых типов у Баха, имеющий большое число вариаций — 30. В этом отразилось влияние вариаций третьего, оstinатного, типа, которые бывали весьма обширными. Бас начального периода темы — это типичный *basso ostinato*, спускающийся по ступеням от тоники. «Гольдберг-вариации» связывает с оstinатными также и наличие ладовых смен. В то же время они своеобразны по своей жанровой основе (сарабанда) и форме темы — старинной двухчастной с внутренними каденциями в тональностях D-dur и e-moll и заключительной — на тонике G-dur (ср. с приведенными темами-периодами чакон Генделя и Перселла). Такая форма из трех построений, где второе и третье в сумме равны первому, при наличии родственного тематического материала, чрезвычайно типична для многих баховских произведений. Изданные Бахом в 1742 году «Гольдберг-вариации» знаменуют новый этап в развитии его вариационной формы.

Объединение обширного цикла достигается: а) через тождество тоники g, причем господствующий G-dur в вариациях 15, 21 и 25 трижды сменяется на g-moll; б) через репризное возвращение темы в конце цикла (*Agia da capo*)³⁰.

Бах делит цикл на две равные части: тема и пятнадцать вариаций (1—15), следующие пятнадцать вариаций (16—30) и реприза темы. Разделение естественно в силу того, что пятнадцатая вариация проходит в миноре, и возвращение мажора в шестнадцатой воспринимается как сильная цезура. К тому же эта вариация написана Бахом в жанре увертюры и, естественно, открывает новый раздел формы.

Наряду с этим членением возможно и другое — по тройкам вариаций, поскольку каждая тройка заканчивается двухголосным канонам с сопровождением свободного третьего голоса (всюду, за исключением двухголосной двадцать седьмой, где нет свободного голоса). Девять канонов образуют цепь последования с увеличением ступеневой величины интервалов от унисона до ноны (два канона — двенадцатая и пятнадцатая вариации — в обращении). Строгость такой планировки вполне в ду-

³⁰ Не исключена возможность связи числовых соотношений: в теме и вариациях по 32 такта, общее число построений в цикле также тридцать два: тема в начале и в конце и тридцать вариаций.

хе архитектурных принципов Баха, господствующих в его фугах и других полифонических произведениях.

Любопытно, что, располагая каноны по возрастанию ступеневой величины интервалов, Бах продолжает очень старую традицию, которая восходит еще к И. Окегему. Его «Missa prolationum» построена как цепь из двенадцати канонов с постепенно расширяющимися интервалами имитаций от унисона до октавы, а потом сжимающимися до кварты и квинты. В канонической мессе Палестрины «Repleatur os meum laude» двухголосные каноны начинаются, наоборот, с широкого интервала — октавы — и постепенно сужаются до унисона, заключается же произведение трехголосным каноном в октаву и кварту³¹.

Общий склад баховских вариаций полифоничен, в отличие, например, от склада вариаций Генделя, всегда гомофонных. Бах развертывает линейно-мелодическую фактуру вариаций, не перегружая ее. Основное место занимают двух- и трехголосные вариации — их по 1/3 от общего количества, остальные — четырехголосны и гомофонны.

С типом баховского неимитационного двухголосия, которым характеризуются вариации первая, пятая, седьмая, восьмая и ряд других, мы уже встречались в хоральных вариационных циклах. В трехголосных вариациях значительное место занимают имитационные формы как каноны (третья, шестая, девятая и т. д.), так и не-каноны (вторая, двадцать вторая). То же относится и к ряду четырехголосных вариаций. В некоторых из них кристаллизуется собственная тема вариации, имитационно разрабатываемая в разных голосах, как, например, в двадцать второй вариации:



На протяжении тридцати двух тактов вариации она проходит более двадцати раз, наполняя своим движением всю фактуру.

Не обошелся Бах и без вовлечения жанра фуги. Четырехголосная безинтермедийная фугетта в десятой вариации интересна ладовыми и мелодическими модификациями своей темы. Фугированное изложение характерно и для второй половины увертюры (шестнадцатая вариация). Тринадцатая вариация и начало шестнадцатой имеют много общего с баховскими Adagio. Кроме этих жанров, Бах восстанавливает и старинный

³¹ Ряд других канонических месс Палестрины использует иные системы канонических последований.

Quodlibet (тридцатая вариация), включая в него народные мелодии.

Оценивая баховские вариации второго типа, нужно указать на их большое историческое значение. Из всех видов вариаций именно этот тип восторжествовал в ходе эволюции музыкальных форм, заняв важное место в творчестве венских классиков. Значение баховских вариаций в итальянской манере неожиданно возрастает, если на них посмотреть с исторической точки зрения. Венские классики развивали именно такие формы темы с вариациями — основанные на народно-бытовом тематизме и с чертами того развития, которое позволяет дать форму большую, чем период — простая двухчастная. Свойственная баховскому стилю полифоничность фактуры, правда, скажется нескоро, но в 33-х вариациях Бетховена она выдвинется на первый план.

Нам остается рассмотреть третий — оstinатный — тип баховских вариаций. Знаменитая органная пассакалья c-moll и скрипичная чакона d-moll отделены по времени очень небольшим промежутком: пассакалья написана в 1716—1717 годах, чакона — в 1720; три других вариационных цикла того же типа — Adagissimo из Каприччио, Adagio из переложения концерта Вивальди и фантазия G-dur для органа — принадлежат к ранним сочинениям, лишь Adagio клавирного концерта d-moll относится к 1730—1733 годам. Из этой хронологической справки можно заключить, что оstinатная форма вариаций привлекала Баха лишь время от времени; правда, приведенный перечень надо бы дополнить оstinатными вариациями из вокальной музыки — оstinато в хорах: Crucifixus из мессы h-moll, из кантат № 12, 78, 150, в ариях из кантат № 170 и 208 — тогда картина несколько меняется.

Все оstinатные вариации Баха минорны (за исключением финала органной фантазии G-dur, принадлежность которой перу Баха не считается бесспорной). И это не случайно, так как они развертывают образ скорбного характера (то же относится к вокальным ostinati). Одновременно это и образ мужественности, за исключением, может быть, Adagissimo, которое по шутиливой программе Баха должно передать лишь «всеобщую скорбь друзей».

Одноголосные темы оstinатных вариаций сосредоточивают в себе силу выразительности, в малом передавая многое. Известно, что тема пассакальи была частично заимствована из появившейся около 1700 года пассакальи Андре Резона (ок. 1665—1720)³². Прибавим сюда и указание на традиции Букстехуде, в теме пассакальи которого найдем выразительные интонации, использованные Бахом в своей пассакалье:

³² См.: BWV, Leipzig, 1966, S. 434.

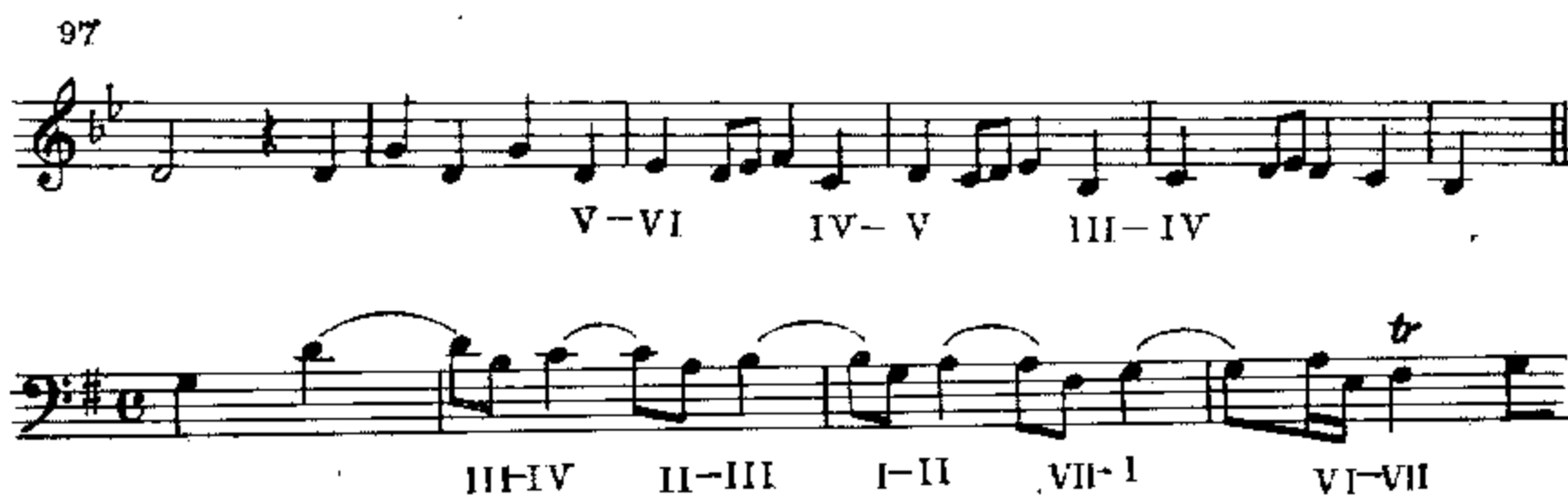


Однако сказанным не исчерпываются источники темы Баха, скорее они дают лишь ее схему. Несомненно, весьма существенным было творческое обобщение речитативных ямбических (амфибрахических) интонаций секундового опевания основных ступеней лада: V→VI, IV→V, II→III, VII→I, IV→V.

Опевания речитативного характера постоянны в прелюдийных и фантазийных формах, в частности, в каденциях, иногда с хроматическими изменениями вводнотонного типа. Сошлемся для примера на каденционное построение из второй части клауирной сонаты a-moll (BWV 965) — переработанного произведения Я. А. Рейнкена (бас):



Подобные опевания обобщаются в темах некоторых фуг, иногда в реальном, иногда в скрытом голосе, образуя родственную теме пассакальи последовательность, — например, в хоревой фуге из кантаты № 105, в маленькой фуге для органа (BWV 557):



Тема пассакальи вобрала в себя названные интонации, им придана весомость, необходимая в данном жанре. В результате возникает образ размышления и возвышенного строя чувствований.

Тенденция к ритмическому разворачиванию, малозаметная у Баха в вариациях первого и второго типа, отчетливее сказывается в оstinатных вариациях, особенно в тех циклах, которые имеют обширные размеры, то есть в пассакалье и чаконе. Разворачивание, однако, не имеет однолинейного направления, и после первой волны может последовать вторая. В чаконе это приводит к образованию сложной трехчастной формы: цикл вариаций в d-moll завершается проведением темы, как будто исчерпывающим вариационный процесс, однако далее следует D-dur и новая волна разворачивания с тем, что при возвращении d-moll начнется третья волна³³. Здесь своеобразно отразилась концентрическая форма старых вариационных циклов, о которых речь была выше.

В оstinатных вариациях Баха более чем в двух других типах применяется группировка вариаций по фактуре. Подобная форма частичного объединения внутри цикла менее подходит для свободного варьирования хоральных и иных мелодий. При краткой оstinатной теме это необходимо, так как общностью фактуры соседних вариаций калейдоскопичность их смены преодолевается.

Важную объединяющую роль почти во всех баховских вариациях выполняет репризное возвращение темы в конце цикла. В Гольдберговских вариациях это Aria da capo, в Вариациях в итальянской манере — максимально близкая теме вариация 10, воспроизводящая ее фактуру, в Adagio двух концертов — унисонное изложение basso ostinato. В хоральных вариантах воздействие этой формы заключения цикла сказывается в проведении мелодии хора в басу (педаль), ее рельефное выделение. Такая форма завершения родилась вместе с общим принципом Da capo, давшим сложную трехчастную форму. Его же применение видим и в чаконе.

Описанные моменты свидетельствуют об определенной тенденции в вариационной форме Баха — стремлении к преодолению «бесконечности» ее. Это диктуется концентрацией вокруг главного образа, возвышающегося над тем простым напевом, который послужил исходной точкой для создания цикла. От молитвенного настроения хоральных тем не остается и следа, образное содержание переходит в сферу философского осмысления мира.

³³ Анализ чаконны Баха содержится в ряде работ последнего времени, см., например: Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 1970, с. 67—71. Особенно глубокий разбор см. в кн.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974, с. 215—230.

Будучи детищем своего времени и связанным с ним многими жанровыми формами, баховские вариации являются важнейшим этапом в истории вариационного искусства. В них зарождаются принципы, которые находят продолжение у позднейших авторов, более всего — у Бетховена, поднявшего форму темы с вариациями на необыкновенную высоту.

ВАРИАЦИИ ГЕНДЕЛЯ

Инструментальные вариационные циклы Г. Ф. Генделя (1685—1759), как и у Баха, составляют небольшую часть его музыкального наследия. Значение вариаций Генделя, в силу известного однообразия их, нам представляется уступающим значению вариаций Баха. Культура хоральных обработок, взрастившая хоральные вариации Баха, в творчестве Генделя не нашла идентичного выражения, и потому этой формы у него мы не найдем совсем. Остается лишь связь с танцевальной музыкой, жанры которой и послужили у Генделя основой вариационной формы. Ее мы найдем в пассакалье, чаконе, менуэте, сарабанде и инструментальной арии. Преимущественное значение в музыке Генделя имели вариационные формы в клавирных сочинениях, но есть также и несколько произведений для иного исполнительского аппарата.

Из семнадцати клавирных сюит, изданных Генделем в Лондоне в 1720 (восемь сюит) и 1733 (девять сюит) годах, в девяти имеются вариации. Любопытно, что две сюиты во втором сборнике «Suites de Pieces pour le Clavecin» — № 2 и 9 — одночастны и представляют собою чаконы с двадцатью одной вариацией (№ 2) и шестьюдесятью двумя вариациями (№ 9), обе G-dur³⁴. Семь остальных вариационных циклов входят в состав многочастных сюит и имеют темой:

арии (сюиты № 3 d-moll, № 5 E-dur в первом сборнике, № 1 B-dur — во втором)³⁵,

пассакалью (сюита № 7 g-moll, в первом сборнике),

менуэт (сюита № 3 d-moll во втором сборнике),

сарабанду (сюита № 4 d-moll во втором сборнике),

гавот (сюита № 8 G-dur во втором сборнике).

Несмотря на жанровое различие тематизма, приемы и вариационные формы во всех циклах в общем сходны. Их можно

³⁴ Теперь они издаются под названием чакон без указания на то, что в оригинальном издании Гендель относил их к сюитам. Нумерация сюит приводится по прижизненным публикациям, воспроизведенным в изд.: Händel G. F. Klavierwerke. Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV, Bd. 1, 4. Leipzig, 1955, 1970. Чаконе в сюите № 9 предшествует прелюдия.

³⁵ Эти арии con variazioni иногда издаются отдельно, вне связи с остальными частями сюит. На тему арии B-dur написаны вариации И. Брамса для фортепиано, op. 24 (1862).

определить обычным термином — фигуративное варьирование, включая и некоторые изменения в гармонии.

Циклы на танцевальные темы (менуэт, сарабанда, гавот) и на арии включают небольшое число вариаций: две — на сарабанду, три — на менуэт, в остальных — по пяти. Некоторые представляют собою дубль, что в особенности относится к сарабанде. В ее первой вариации фигурирование разделено между всеми голосами, во второй сосредоточено в басу.

В менуэте, являющемся финальной частью сюиты, три вариации построены по принципу перехода фигуративного движения из партии правой руки в партию левой и затем объединения в обеих:



Описанный принцип предстает тут в чистом виде и является единственным способом варьирования. В генделевских вариациях

циях это в то же время самый распространенный способ объединения вариаций в группу, ею в данном случае ограничивается весь цикл.

Ту же форму в жанре менуэта применил Гендель и для завершения *Concerto grosso D-dur*, op. 6 № 5 (1739) — тему с двумя вариациями. Фигурирование в них расположено сначала в нижнем голосе (Vc., Cb.), а потом в верхнем (V-pi). Финальное *Allegro* в *Concerto grosso B-dur* op. 3 № 2, финальное *Andante* в концерте для органа с оркестром op. 4 № 1 представляют собой аналогичную форму. Тему и одну вариацию содержат последние части в *Concerti grossi C-dur (Andante, non presto)* и *d-moll* op. 6 № 10 (*Allegro moderato D-dur*).

Как видно, всё это образцы заключительных частей в циклах Генделя. Простота тематизма и растворение его в ровном движении вариаций, по-видимому, рассматривались композитором как удобная форма завершения циклического произведения. Тема создавалась в танцевальном жанре, и ее фигуративное варьирование подчеркивало общую легкость и простоту музыкального образа. Финал фиксировал постепенное отвлечение от сложности предшествующих частей, особенно если в них была использована fuga. Это противоположно тенденциям стиля Баха, который в финалах своих инструментальных циклов не обращался к вариационной форме (исключение составляет чакон в партите d-moll для скрипки соло). Вариационность присутствует у Генделя и в тех случаях, когда он пользуется различными другими формами в финальных частях клавирных сюит (*Jigg e-moll* и *g-moll* из сюит № 5 и 6 во втором сборнике).

Несколько сложнее обстоит со структурой цикла в гавоте G-dur. Тема предстает в виде простой трехчастной формы с репризой и каденциями G-dur — D-dur — G-dur. Первая вариация, сохраняя ритмическое движение темы, меняет время имитации и, главное, получает новый тональный план: h-moll — e-moll — h-moll. Вторая вариация возвращает тональный план темы, но вносит фигуративное варьирование восьмыми. Третья вариация в первом периоде меняет восьмые на триоли, сохраняя тональность, во втором — получает новые ритмические фигуры, тональность же берет от середины первой вариации, e-moll; реприза возвращает G-dur. Четвертая вариация сокращена до одного повторенного периода и имеет «темой» начальный период первой вариации, так как берет его тональность и соотношение голосов, ритмику же — от второй вариации. Последняя, пятая, вариация ограничивается тоже одним периодом и следует структуре крайних периодов гавота, переводя мелодию их в фигурации шестнадцатыми. Тонально она служит как бы репризой репризы третьей вариации, объединяясь с ней в трехчастную форму при середине в h-moll (четвертая вариация).

Гавот с вариациями — пример того, как в небольшом цикле создаются перекрестные связи, цементирующие его в единую форму. Здесь же мы находим почти в чистом виде и прием последовательного ритмического ускорения: от движения четвертными к восьмым, триолям и шестнадцатым.

Три цикла с темой-арией, имеющие по пяти вариаций, совершенно однотипны. Они сочетают оба названных принципа группировки: переход одной фактуры из голоса в голос и последовательное ритмическое ускорение. Вариации 1—2, 3—4 в сюитах E-dur и B-dur, 1—3 в сюите d-moll группируются по первому принципу, смена же групп и единичных вариаций происходит по второму принципу. Наибольшей подвижностью обладает финальная вариация в сюите E-dur, поскольку ею завершается вся сюита. Подвижность последних вариаций в сюитах d-moll и B-dur меньше, так как за ними следует самостоятельный финал — *Presto* в сюите d-moll и *Menuetto* в сюите B-dur.

Сказанное подчеркивает связь форм варьирования с местоположением вариаций в сюитном цикле. Являясь финалом, они должны быть не только сами завершены, но и завершать сюиту. Поэтому нарастание подвижности выполняет двойную роль. В этом кроется существенное различие с баховскими вариациями, которые иногда завершаются успокоением *da capo*, иногда же получают развитую коду, ломающую структуру темы, вырывающейся на свободу. Гендель таких форм не применяет.

Особый интерес представляют пассакалья g-moll и две чаконь G-dur.

Пассакалья — финал многочастной сюиты. Поэтому на ней лежит задача и развертывания собственной темы, и общего завершения сюиты.

Выбор периода как формы темы, отражает традицию пассакалий, но она в то же время необходима как формула завершения сюиты: после пространной двух-трехчастной формы каждой из предыдущих частей в периоде концентрируется их главнейшее содержание. Не случайно поэтому тема пассакальи включает, обобщая, отдельные стороны тематизма других частей сюиты. Пунктирным ритмом верхнего голоса она перекликается с *Presto* увертюры, протянутыми аккордами нижних голосов — с сарабандой. Диатонически спускающаяся секвенция I—VII—VI—V или, более полно, I—IV—VII—III—VI—II—V очень близка гармониям сарабанды, а также разнообразно представлена в жиге и других частях сюиты;

99 Sarabande





Ровные аккордовые смены и пунктирный ритм верхних терций представляют как бы две тенденции в теме пассакальи — успокоение и устремленность. Их единство и обеспечивает реализацию двойной роли пассакальи — завершить цикл и дать развитие собственному образу пассакальи. Именно поэтому она столь же принадлежит сюите, как и обладает самостоятельным интенсивным развитием³⁶.

Цикл пассакальи складывается из двух равных частей:

1) тема и вариации с первой по седьмую, 2) вариации с восьмой по пятнадцатую. Седьмая вариация служит водоразделом — она возвращает пунктирный ритм темы в верхнем голосе и почти те же аккорды внизу, которые были в теме, становясь таким образом ее репризой, но в то же время и начинает гаммообразное движение, которое пройдет сквозь восьмую и девятую вариации. Принципы группировки и ритмического продвижения реализуются тут очень ясно. Общая схема цикла такова:

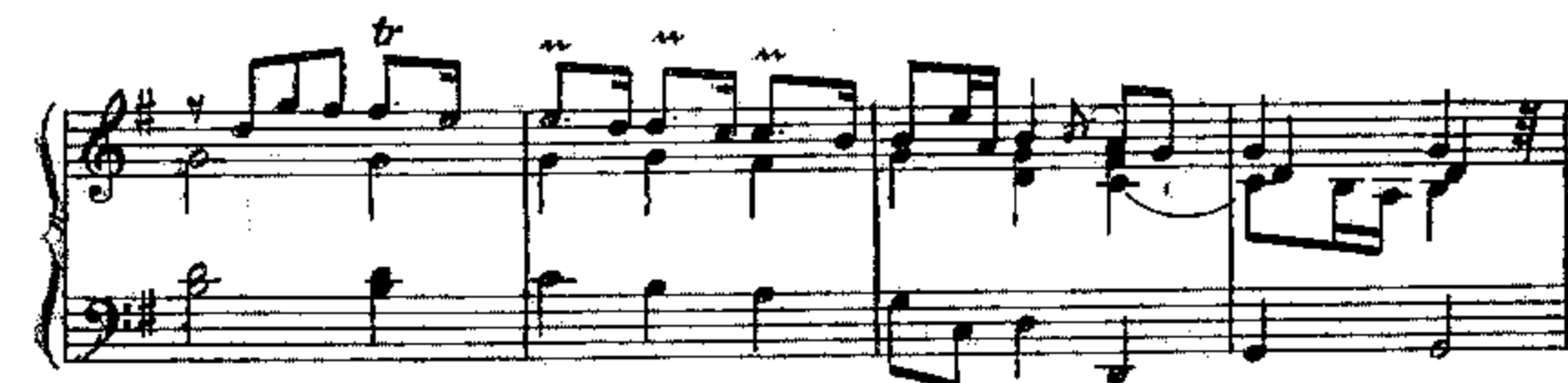
тема	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
	1	1	3	2	1			2		3			3		

³⁶ Не случайно пассакальи отделилась от сюиты и стала самостоятельной пьесой. Существуют ее концертные переложения.

Не используя в цикле одноименного мажора, Гендель в одиннадцатой и двенадцатой вариациях значительно обновляет гармонию хроматическим последованием.

Остановимся на разборе двух чакон G-dur, составляющих самостоятельные сюиты из второго сборника, изданного Генделем, — № 2 и № 9 (в дальнейшем будем их именовать: чакон I, чакон II).

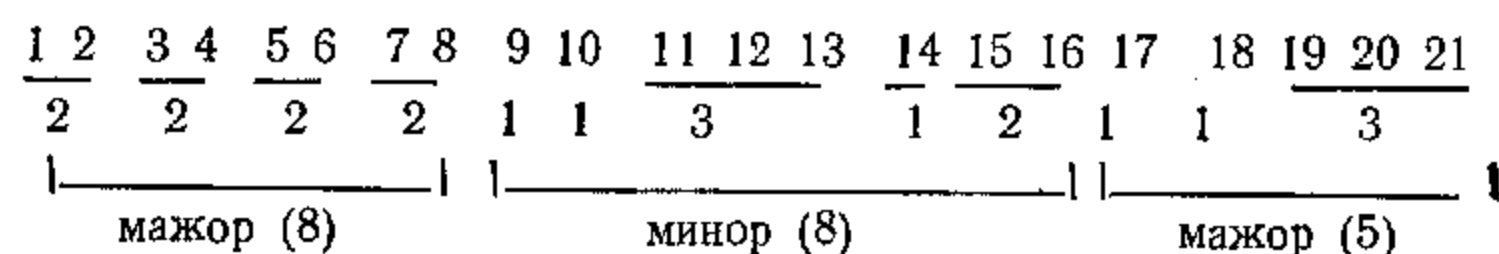
Темы их очень близки не только вследствие тождества тональности, но и по причине гармонических совпадений:



Тема чакон I в еще большей мере, чем тема пассакальи, характерна контрастом двух пластов: широкий размах верхнего голоса с инструментально-речитативными взлетами и строгость аккордов в нижних голосах. Возможно, что подобный тип фактуры отразился на теме тридцати двух вариаций Бетховена. Второе предложение темы Генделя, содержащее успоко-

ние, выравнивает движение. Как ни странно, но начальный контраст пластов фактуры не находит никакого развития в вариациях, — они очень ровные. Видимо, Генделю была чужда диалектика столкновений в подобной форме. В чаконе господствует образ спокойно-рационалистического характера.

Существенную роль в создании такого характера играет сопоставление ладов без смены тоники: восемь вариаций в мажоре, столько же в миноре и пять вновь в мажоре. Принцип группировки вариаций в этой чаконе явствен, принцип же ритмического продвижения выражен значительно слабее, так как начиная с пятой вариации, почти все они изложены шестнадцатыми. Предлагаем схему вариаций:



Гармонически наиболее выразительными являются минорные вариации. Как и в пассакалье, вводится хроматизация гармонии (вариация 16), после чего возвращается диатоника. Схема заключительных трех вариаций пассакальи и чаконь также совпадает (арпеджио в партии левой руки, потом — правой, наконец — в обеих вместе). По-видимому, этим как бы исчерпывалось ритмодинамическое варьирование.

Чаконя II по сути того же типа, лишь с большим числом вариаций, доведенных до шестидесяти двух³⁷. При таком количестве особенно большая роль отводится группировке вариаций и их перекрестным связям. Группы насчитывают не только по две-три вариации, но и по четыре, пять и более, возникают и подгруппы.

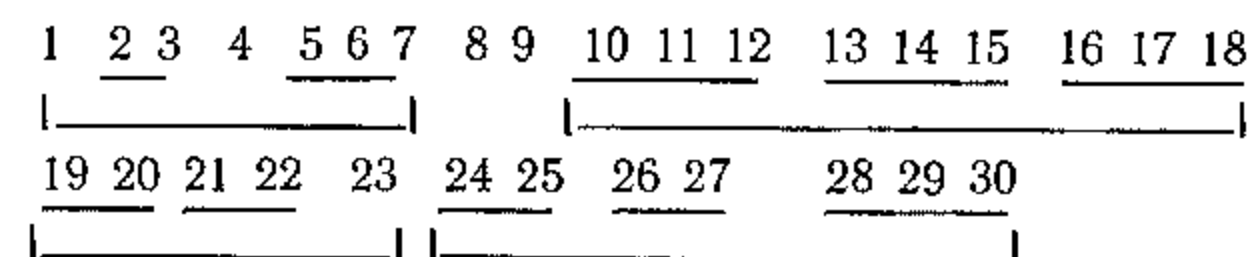
Общая структура цикла позволяет условно разделить его на две почти равные части: 1) тема и вариации с первой по тридцатую, 2) вариации с тридцать первой по шестьдесят вторую. Такое деление основано на том, что в тридцатой вариации завершается большая группа из семи вариаций (с двадцать четвертой по тридцатую), однотипных по фактуре:



³⁷ Подробный разбор этой чаконь сделан в кн.: Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, с. 40—42.



Вся первая половина цикла группируется так:

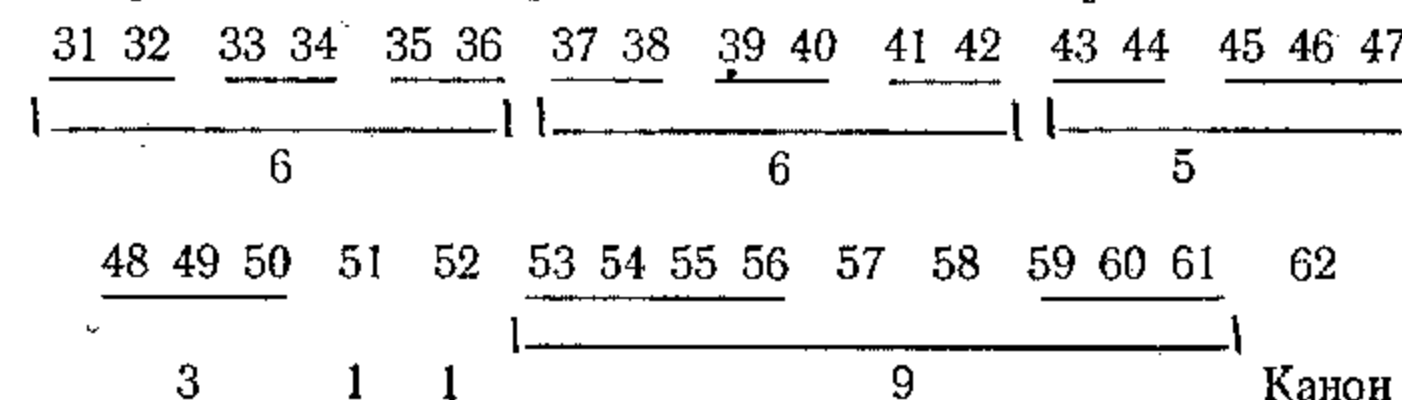


В восьмой вариации выдержанный ритм аккордов делает ее похожей на новую тему — так семь начальных вариаций образуют группу высшего порядка. Следующая большая группа завершается восемнадцатой вариацией с окончанием разработки

ритмических фигур . . Далее следуют две

группы из пяти и семи вариаций, объединенные своими фигурами.

Во второй половине цикла, не имеющей резкого разграничения с первой, группы разнообразны по составу с общей тенденцией к увеличению. Представляем ее схему:



Если в группировке обнаруживаются связи соседних вариаций, то общность их на удалении открывают перекрестные связи. Последние можем отметить, например, между следующими вариациями: 3 и 43—47; 4 и 34; 8, 33 и 54.

Интереснейшими образцами вариаций Генделя являются пассакалья из сонаты для двух скрипок и continuo, op. 5 № 4 G-dur (1739), Andante в концерте для органа с оркестром op. 7 № 1 B-dur (1740—1745) и Allegro в концерте для двух хоров духовых инструментов со струнным оркестром (1740—1750).

Пассакалья — это третья часть сонаты³⁸. Ей предшествуют два Allegri, за ней следуют жига и менуэт. Таким образом, пассакалья помещена в центре композиции. Ее драматургическое положение раскрывается из сопоставления гармонических приемов первых частей и последующих. Интенсивность тонального

³⁸ Händel G. F. Sieben Sonaten. Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV, Bd. 10/2. Leipzig, 1967, S. 38—45.

движения в двух Allegri сменяется в пассакалье постоянством главной тоники, получающей разные ладовые наклонения: G-dur — g-moll — G-dur. Жига и менуэт лишены и такого сопоставления, стабилизируя G-dur.

В этом процессе отражается спокойствие и строгость пассакальи, сменившей Allegri. Заключительные танцы подкрепляют устойчивость образа, не отвлекаясь никакими отклонениями. Пассакалья, следовательно, уравнивает всю концепцию сонаты. Форма пассакальи, видимо, обусловлена сказанным о ее драматургическом положении как лирического центра.

В принципе структура пассакальи одинакова с трехчастной структурой клавирных чакон. Разделение осуществлено на основе ладовых смен: мажор — минор — мажор, даже и число построений (21) почти такое же, как в чаконе I. В рамках этого общего для всех трех произведений принципа трехчастности, пассакалья, однако, построена иначе, чем чакон; проведения темы тут распределены так: I ч. — 12 (мажор), II ч. — 6 (минор), III ч. — 3 (мажор). Происходит последовательное уменьшение числа проводений, подобно тому, как в произведениях строгого стиля *cantus firmus* иногда так же пропорционально уменьшался (Я. Обрехт — Credo в мессе «Maria zart»).

Малочисленность последних мажорных вариаций сравнительно с первыми объясняется, вероятно, тем, что за пассакальей следуют два танца в G-dur, утверждая мажорную тонику. В чаконах было другое соотношение группы последних мажорных вариаций с остальными, продолжительность их была дольше, так как чакон были самостоятельными произведениями и тоника должна была быть укреплена только в них самих.

Общая строгость пассакальи подчеркивается тем, что первая группа вариаций обладает определенной законченностью благодаря единой системе уменьшения ритмических фигур, доводимых до шестнадцатых. Начало минорных вариаций находится в зоне золотого сечения (12:9). Устанавливающееся здесь мелодическое движение (восьмые) сохраняется и в группе последующих мажорных вариаций, что объединяет эти две группы.

Внутри минорной группы происходят процессы, характерные для невариационных форм Генделя: двум крайним частям — экспозиции и репризе — противостоит средняя с ее модулированием в параллель и возвращением в тонику. Эта тональная структура четко оформляется кадансами (схема в тактах):

16 ↓ 5 ↓ 8 ↓ 16 ↓
g B c g g—G

Уравновешенность этой структуры выражена тоже через золотое сечение, точка которого очень близка к окончанию средней части (29:16).

Совсем иными сторонами интересно оstinатное Andante в органном концерте op. 7 № 1³⁹. Оно следует attassa по окончании предыдущей части. И эта связь не случайна, так как и тематический материал тоже связывает обе части: в первых тактах темы *ostinato* использован характерный оборот тематизма начального Andante — квинтовые ходы TSDT (этот оборот в мелодическом выражении послужил основой темы фуги Генделя из клавирной сюиты F-dur):



Вариант ostinato в 13 - 14 проведениях:



Тема фуги из сюиты F-dur:



После энергичных ритмов первого Andante в оstinатном Andante происходит известное успокоение, движение выравнивается, чтобы постепенно восстановить подвижность в качестве гаммообразных или гармонических фигураций, накладываемых на *basso ostinato*.

Основной принцип, который применен композитором в разбираемом Andante, это принцип эха. Уходящий в традиции строгого стиля (О. Лассо. «Эхо»), этот принцип широко применялся в инструментальной музыке XVII—XVIII веков. Для достижения эффекта эха в органах был самостоятельный регистр, но в

³⁹ Händel G. F. Werke. Lieferung 28. Leipzig, 1893, S. 78—84.

Andante концерта Генделя эхо возникает не в партии органа, а в сопоставлении звучания органа и оркестра: оркестр повторяет изложенное органом. Таковы пары проведений темы: 1—2, 3—4, 5—6, 7—8, 9—10, а далее (11—12) точное повторение мелодического рисунка заменяется сходством ритма шестнадцатых. В 13—16 проведениях темы, излагаемых органом соло, следуют сначала повторение всей фактуры вариации (13—14), а потом одного лишь ритма (15—16). В последнем (17) проведении *ostinato*, порученном одному оркестру, восстанавливается мелодико-ритмический рисунок двенадцатого оркестрового проведения, и Andante заканчивается в торжественно-аккордовом складе.

Парность вариаций Andante, возможно, связана с описанной выше парностью в клавирных вариациях, но здесь она доведена в большинстве случаев до мелодико-гармонического тождества, благодаря чему на первый план выступает различие тембровой окраски, чего были лишены клавирные произведения.

Единственным образцом вариаций Генделя с развитым тональным планом является Allegro в концерте F-dur для двух хоров духовых инструментов со струнным оркестром⁴⁰. Оно занимает центральное положение в девятичастном цикле концерта. Экспозиционный раздел его составляют первые пять проведений *ostinato*, не покидающих главной тональности F-dur и движущихся к кульминации (*tutti*). Средний раздел начинается вновь тихим звучанием темы в главной тональности, а далее следуют пять проведений, меняющие тональности: F—C, C, F—d, B, B—F. Заключительные три проведения утверждают главную тональность.

Примечательными особенностями этого вариационного цикла, помимо планомерных модуляционных смен, являются быстрый темп, чего не было ни в одном из рассмотренных выше произведений, и отсутствие темы *basso ostinato* в некоторых построениях, благодаря чему в композицию вносятся элементы рондообразности.

Окидывая взором вариации Генделя, видим, что они существенно отличаются от вариаций Баха. Генделевские вариации носят в общем жанровый, если можно так сказать, объективный характер, тогда как Бах более всего стремится к раскрытию сокровенных переживаний человека, не избегая и драматических коллизий (чакона, пассакалья, медленная часть концерта d-moll, вариации на хоральные темы и т. д.). Вариации Генделя предназначены или для домашнего музицирования (камерные произведения для клавира и трио-соната), или, наоборот, предполагают исполнение в больших залах и, может быть, на открытом воздухе (концерт для двух хоров), углубление в сферу драматизма в таких случаях вряд ли было умест-

но. С этой жанровой предназначенностью вариационных произведений связаны и средства варьирования, в которых вместо обычной для Баха полифонии господствуют самые простые формы гармонической и мелодико-ритмической фигурации. Аккордово-гармонические фактурные приемы, применявшиеся Генделем, отразились на творчестве позднейших авторов, когда они ставили себе такие же задачи, как и Гендель. Свойственные ему методы группировки вариаций могут быть прослежены очень далеко, вплоть до тридцати двух вариаций Бетховена. Концертные формы вариаций открывали ту сферу, которую впоследствии использовал Моцарт. Такие исторические связи говорят о значительности вариационного искусства Генделя.

⁴⁰ Händel G. F. Werke. Lieferung 47. Leipzig, 1886, S. 178—189.

Очерк третий

ВАРИАЦИИ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ. ГАЙДН, МОЦАРТ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Вторая половина XVIII века принесла расцвет вариационного искусства, более всего связанный с творчеством венских классиков. Утвердилась новая форма темы с вариациями — форма классических вариаций, появившаяся еще в XVII веке и у Баха — в самостоятельных произведениях и в качестве части сонатно-симфонического цикла¹. Последнее стало возможным благодаря тому, что вариации как форма самостоятельного произведения получили широкое распространение.

Вариации в XVII — начале XVIII века культивировались не только в сольных произведениях (орган, клавесин), но и в ставшей обычной ансамблевой форме, где цементирующая роль принадлежала basso continuo. Это вытекало из тех новых гомофонных форм, которые образовались в результате сдвигов в музыкальном языке.

Из истории музыки хорошо известна роль и формы партии continuo, не отличавшейся мелодической концентрированностью и бывшей прежде всего фундаментом аккордов, обозначенных по системе генерал-баса. Continuo поддерживало развитие мелодических голосов, сама же его линия в общем была лишена мелодичности и тематической выразительности.

В таких условиях вариационная форма представляла весьма любопытное явление. Бас continuo оставался неизменным на протяжении всего цикла, варьирование же протекало в солирующих мелодических партиях. Внешне это было похоже на остинатные вариации, но сущность — совсем другая. Basso ostinato, даже будучи простым движением по нисходящему тетрахорду, был неотрывен, от слитой с ним всей фактуры темы (чакона f-moll Пахельбеля), в случае же самостоятельного одноголосного изложения был концентрированным выражением музыкального образа (пассакалья c-moll Баха, Larghetto из кон-

¹ Т. Н. Ливанова считает, что в клавирной музыке XVII века главнейшими, характерными жанрами становятся сюита и вариации (См.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 315).

церта А. Вивальди для двух скрипок с оркестром). Содержательность basso ostinato, как и темы фуги, весьма значительна и потенциально богата. Иное дело basso continuo: в нем трудно усмотреть самостоятельно выраженное содержание, оно концентрируется в мелодических голосах, бас же — лишь сопровождение к ним, хотя, подобно ostinato, звучит на протяжении всего цикла. Сама гармония в этом новом, гомофонном стиле оставалась сопровождающей. Происхождение этого типа инструментальных вариаций коренится, по-видимому, в вокальной музыке XVII века, где basso continuo был обязательным элементом фактуры². Инструментальные произведения унаследовали его. Примером может служить соната «Моника» Ф. Ф. Беддекера (1615—1683) для скрипки, фагота и basso continuo. Эта соната — цикл вариаций, в котором неменяющийся бас клавесина сочетается с подвижностью партий скрипки и фагота, особенно последнего.

По мере угасания формы остинатных вариаций постепенно начинает выдвигаться форма вариаций с басом continuo.

На протяжении первой половины XVIII века обе формы существуют одновременно, что можно подтвердить ссылкой на «Partite sopra Basso obligato» А. Скарлатти (1659—1725)³. Характерно само наименование баса — obligato, а не ostinato. Obligatный бас не представляет самостоятельного тематического образования и выполняет назначение лишь нижнего тона аккорда.

Подобный тип вариаций существовал еще и в начале второй половины XVIII столетия, пример чему финал сонаты Гайдна для двух скрипок и continuo (1765), о котором еще будет речь ниже. Исчезновение подобной формы произошло тогда, когда партия клавира получила полную фактуру взамен цифрованного баса. Это сказалось на позднейших вариациях Гайдна, разбору которых посвящен специальный раздел очерка.

Здесь необходимо коснуться параллельных явлений, отражавших те процессы, о которых была речь. Бассо-остинатные формулы, откristаллизовавшиеся в остинатных циклах, не могли не быть использованы за пределами вариационных циклов в сонатной, трехчастной, рондо и других формах (напомним арию из сюиты D-dur Баха, BWV 1068). С другой же стороны, темы классических вариаций создавались нередко со включением подобных же формул, и тогда как бы скрещивались две линии: от остинатных и от облигатных вариаций. В этих случаях мелодизированный бас, преобразованный из прежнего obligato, мог оставаться неизменным, напоминая как остинатные, так и облигатные формы.

² См. об этом: Генова Т. Из истории basso ostinato XVII—XVIII веков. — Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977.

³ Partite А. Скарлатти публикуется в музыкальной хрестоматии «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков».

Подобные образцы дают нам *Variazioni* Б. Галуппи (1706—1785), *Agia con variazioni* Дж. Б. Мартини (1706—1784). Бас темы в них по интонационному содержанию — это старый *basso ostinato*, размеренно спускающийся от тоники, но это также и *basso obbligato*; в то же время общая фактура уже типично классическая, и бас нельзя оторвать от прочих голосов. Так слились традиционные и новые, классические формы.

И в вариациях (правда, не во всех) именно бас остается неизменным, как было в формах, описанных выше. Но в целом это все-таки новая классическая манера вариационного изложения, которая преемственно связана со старой, но уже самостоятельна.

Все эти предварительные соображения необходимы для того, чтобы выяснить особенности вариаций первого из венских классиков — И. Гайдна.

ВАРИАЦИИ ГАЙДНА

Вариации И. Гайдна (1732—1809) — важнейший этап в истории этой формы. Они получили у него очень широкое применение в составе сонатно-симфонического цикла, а также и как форма самостоятельных произведений. Именно у Гайдна нагляднее, чем у какого-либо другого композитора XVIII века, выявилась пригодность вариационной формы в равной мере для начальной, средней и заключительной стадий развития сонатного цикла в разнообразных жанрах инструментальной музыки. Это было признаком широких возможностей вариационной формы, обнаружившихся в ее исторической эволюции и раскрытых, реализованных большим мастером.

Гайдновский сонатный цикл на первых порах сохранял еще связь с дивертисментом и, пожалуй, не обладал достаточным единством (оно было достигнуто позднее), но форма темы с вариациями сразу же заняла в нем прочное место. Возможно, это было обусловлено самим складом музыки Гайдна, в ранний период его творчества выполнявшей подчас бытовую функцию. Простота тематизма и приемов его развития в вариациях гармонировала с простотой содержания сонатно-циклических произведений. Однако в широком историческом плане постоянное обращение Гайдна к данной форме несомненно отражало достигнутую к его времени зрелость вариационного принципа и его конкретной реализации в форме темы с вариациями.

Гайдновская вариационная форма впитала обе ее главных разновидности — неостинатную и остинатную, существовавшие параллельно и не смешивавшиеся. Гайдн подчинил их единому принципу, который стал типичным для формы вариаций у всех венских классиков. Подобный цикл характеризуется наличием песенной гомофонно-гармонической темы, которая в ва-

риациях предстает в измененной фактуре (изредка меняется и тональность), но сохраняет форму, редко отступая от нее.

При гомофонно-гармоническом складе и песенной форме темы самым естественным местоположением вариаций в сонатном цикле является, несомненно, медленная часть, которой также присущи певучесть тематизма и пространные фиоритурно-пассажные приемы его развития. Но Гайдн почти столь же охотно прибегал к форме вариаций и в первых частях сонатных циклов, начиная их медленной вариационной частью, что, однако, относится лишь к камерным произведениям — сонатам, трио, квартетам: в симфониях таких примеров нет. Это было, вероятно, следствием влияния бытовых первоисточников его музыки. Ряд произведений Гайдна, в том числе и симфонии, имеют вариации и в финалах. Сейчас нет возможности касаться концепционной стороны гайдновского сонатного цикла, так как прямая задача данной работы — рассмотрение особенностей самой вариационной формы, ее исторического значения, связи с предшествующим и последующим временем.

Обратимся к изучению большой группы вариационных циклов Гайдна, несущих в себе традиции *basso ostinato*.

Образование этого вида вариаций тесно связано с утвердившимися законами гомофонно-гармонического склада. *Basso ostinato* гайдновских вариаций — это, собственно, *basso continuo*, цифрованный генерал-бас гомофонного произведения, являющийся нижним голосом аккордов. Исполнителю в вариациях предоставлялась возможность менять звуковысотное и мелодическое расположение аккордов, но бас оставался неизменным. Бас и его аккордовая надстройка выполняли такую роль, конечно, не в сольных многоголосных произведениях, но только в ансамблях, где исполнение *continuo* поручалось клавиру. Но даже и в тех ансамблях, например в струнных квартетах, которые не имели *continuo*, бас на первых порах оставался лишь таким же по своему рисунку, по своей функции, как и *continuo*.

Интонационная насыщенность подобного баса была весьма незначительна, главную тематическую нагрузку несла мелодия верхнего голоса (или голосов), которую бас с принадлежащими ему аккордами сопровождал.

Presto из сонаты № 4 Гайдна для двух скрипок и баса может служить хорошим примером описанной трактовки вариаций. В творчестве Гайдна такие квази-остинатные вариации постепенно эволюционировали, бас наполнялся выразительностью, вместе с тем остинатность перемещалась в верхние голоса. Эти процессы нам и предстоит проследить.

Наиболее ясный исходный образец эволюции находим в финале, *Moderato molto*, симфонии № 31 D-dur (1765). Тема вариаций тут двухголосна: мелодия у скрипок в унисон и нижний голос у альтов, виолончелей и контрабасов в октавах:

103 Moderato molto
V-ni
Bassi

Ее простая двухчастная безрепризная форма чрезвычайно типична для темы гайдновских вариаций. Главное выразительное значение в теме имеет, конечно, мелодия, нижний же голос — типичный бас гомофонного произведения, содержащий потенциал гармонического порядка, без претензий на интонационную полновесность, но никакой аккордовой поддержки он не имеет. В этом заключено сходство с *basso ostinato* XVII — начала XVIII века, как и различие с *Presto* из сонаты № 4. Трактовка Гайдном данного гомофонного баса в общем идентична трактовке *basso ostinato* в старых остинатных вариационных формах, так как на протяжении цикла он выполняет ту же самую функцию объединения. Его движение остается постоянным, не считая небольших изменений в фразировке (паузы в третьей и седьмой вариациях и т. п.).

Вариации реализуют аккордовые потенции баса, пополняют его гармонией, новым мелодическим материалом, расцветаются оркестрово (квартет валторн)⁴, и в результате создается

⁴ Этой симфонии присвоено название «С сигналом валторн».

колоритный музыкальный образ с типично гомофонным складом фактуры.

Не менее ясный образец такой же формы *basso ostinato* находим и в *Andante cantabile* фортепианного трио № 9 (1794)⁵.

Тема тут тоже излагается двухголосно в партии фортепиано — *Solo con mano sinistra* (одной левой рукой):

Andante cantabile
104

Бас этой темы звучит более обобщенно и наполненно, чем в предыдущем примере, за ним чувствуется традиция прежних *basso ostinato*, основывавшихся на ходах по ступеням: I—V, VI—III, IV, V⁶.

Первая вариация, сохранив двухголосие темы и дублируя его в партиях виолончели и скрипки, пополнилась фигурацией фортепиано в партии правой руки. Во второй вариации бас остается без изменений, мелодия же темы через фигурирование превращена в сопровождение к главенствующей теперь новой мелодии в партии скрипки. И в третьей, последней, вариации при прежней басовой и гармонической последовательности на первый план выходит бойкая фигура фортепиано в партии пра-

⁵ Нумерация фортепианных трио дается по изданию Петерса.

⁶ Ту же последовательность встретим и значительно позже, у Бетховена, в басу невариационных форм — в финале сонаты op. 79, в первой части сонаты op. 109. И здесь это, несомненно, отражение старых формул *basso ostinato*.

вой руки. Так вариационная форма основывается на сочетании двух противоположных по направленности приемов: неизменного (остинатного) и обновляемого. Оба важны, оттеняя значение друг друга. Простейшая структура наполняется дыханием жизни, утверждая жизнерадостное мироощущение.

Та же простота формы характеризует и финал фортепианного трио № 26 (1769). Партия виолончели, дублирующая в теме бас аккордов фортепиано, ведет подлинное *basso ostinato*, отклоняясь от темы лишь в незначительных деталях, как это можно встретить и в старинных *ostinati*. И в то же время это, несомненно, вариации классического типа — об этом говорит весь склад мелодики и фактуры, нередкое дублирование одной партии другой партией, что характерно для ансамблей венских классиков, в частности и Гайдна, но не бывает у Баха. Иначе говоря, главенство гомофонии указывает на стиль вариаций венско-классического рода.

Известная ритмическая вариационность баса сравнительно с темой может быть отмечена в *Adagio* симфонии № 55 («Школьный учитель», 1774), но остинатность проглядывает всюду, несмотря на эти изменения.

В несколько трансформированном виде остинатность характерна и для вариаций в первых частях квартетов ор. 2 № 6 (1763) и ор. 3 № 2 (1760-е гг.). Приводимый пример из этих сочинений покажет, что и здесь, как в симфонии «С сигналом валторн», бас лишен самостоятельной тематической значимости — он выполняет гармоническую функцию в общем гомофонном изложении, однако именно он сохраняется как основа темы, образуя общность с прежними остинатными формами:



6) Andante



Остинатные вариации Гайдна, хотя и были исторически связующим звеном между остинатными формами прежнего времени и вариациями классического типа, появившись в ранних сочинениях композитора, тем не менее для него отнюдь не были преходящим анахронизмом, — наоборот, продолжали развиваться как органически присущие всему его стилю. Преемственно полученное от предшественников оказалось освоенным и измененным в свете новых принципов классической формы вариаций и захватило музыкальное мышление Гайдна. Чем далее, тем полнее и интереснее разворачивался этот прием в его музыке разных жанров — камерной и симфонической.

Остинатность распространилась вширь, охватывая не только бас, но частично и прочие голоса фактуры, а иногда и саму мелодическую линию, которая в вариациях подчас остается без перемен против темы. Развитие цикла направлено не на распыление тематического материала в пассажах и фиоритурах, но на создание плотного и цельного музыкального образа, без отвлечения виртуозностью.

Рассмотрим с этой точки зрения медленные первые части квартетов ор. 9 № 5 (1769) и ор. 17 № 3 (1771).

В первом из них тема *Poco Adagio*⁷ со всей фактурой трех ее нижних голосов сохранена в первой, третьей и четвертой вариациях, тогда как партия верхнего голоса (первая скрипка) в первой и третьей вариациях варьируется, разворачиваясь в пассажах, а в четвертой сначала возвращается к фактуре темы и далее от нее отступает:

⁷ Эта часть квартета в упрощенном переложении вошла в первую часть скрипичного дуэта ор. 99 № 3 под названием *Andante con variazioni*.

106
в 4 вар.

в 3 вар.

V-но I
в 1 вар.

в теме
Poco Adagio

прочие
голоса
(тема, 1, 3, 4 вар.)

Четвертая, заключительная, вариация цикла, таким образом, представляет род Да саро, но с последующим более свободным изложением.

Вторая вариация, в отличие от всех прочих, сохраняет лишь гармонический костяк темы; она более оживленна по фактуре, тем самым отступая от оstinатности. Последняя (то есть оstinатность) объединяет тему с первой вариацией и репризно возвращается в двух последних.

Как видим, оstinатная форма представлена в более широком слое фактуры, чем один бас. При всем этом ничего не утра-

чивается из принципов классических вариаций, — они, несомненно, господствуют.

Не менее интересна и композиция первой части квартета ор. 17 № 3⁸. Оstinатность и тут служит основой объединения. Бас первого периода темы сохранен в первых трех вариациях; средние голоса — в первой и третьей. Во втором периоде вариаций имеются некоторые отступления от темы, однако мало заметные в силу того, что этот период находится на периферийной (продолжающей) части музыкальной формы. В последней, четвертой, вариации наряду со средними голосами в оstinатность вовлечена мелодия темы: первая скрипка ведет ее так, как это бывает в Да саро. На периферийной части формы и тут есть изменения в деталях. Но виолончель, которая всюду сохраняла басовую фигуру, получает гармонические фигурации, не участвуя в оstinатной форме фактуры. Произошло перемещение ostinato из одного пласта ее (бас — средние голоса) в другой (средние голоса — мелодия):

107

мелодия

средние голоса

бас

Тема 1 2 3 4
вариации

Таков ход эволюции этого старого принципа.

Превосходный пример оstinатного баса вместе со средними голосами, а отчасти и с мелодией, находим в Романсе⁹ из симфонии № 85 («Королева», 1786). На стр. 126 показаны связи начальных тактов темы и трех вариаций.

Ясно видны сходство вариаций, и новизна контрапунктов во второй и третьей вариациях. Оstinатность обогащается мелодически и, конечно, темброво. Заметен постепенный переход к мелодической оstinатности, который предельно ясен в финале (Moderato) ранней скрипичной сонаты № 6, C-dur. Она была переделкой фортепианной сонаты № 15 с ее двухголосной фактурой. Тема представляла собой мелодию с аккомпанирующим басом. В четырех вариациях он оставался без каких-либо изменений, верхний же голос менялся. В последней вариации возвращалась мелодия темы, взамен бас получал фигуративную форму (это напоминает старый прием композиторов XVII ве-

⁸ Этот квартет, в том числе и вариации, в упрощенной форме использован в скрипичном дуэте Гайдна, ор. 102 № 3.

⁹ Здесь использован французский романс «La gentille et jeune Lisette». См. об этом: Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века. М., 1939, с. 427.

108
3 вар.

2 вар. V-ni

1 вар. Fl.

Allegretto

1, 3 вар.

Тема 1, 2, 3 вар.

ка — сохранять близость к теме в верхних голосах, если бас фигурирует).

В скрипичной редакции введен третий голос (скрипка). Трехголосная фактура темы позволяла перемещать ее компо-

ненты из голоса в голос. Так, мелодия темы из партии фортепиано (правая рука) переходит в партию скрипки во второй вариации, оstinатный бас, пятикратно проводившийся у фортепиано (левая рука), в пятой вариации передается в партию скрипки. Параллельно этому происходит постоянное обновление верхнего голоса в партии фортепиано. Это легко уложить в схему (буквами отмечены самостоятельные компоненты):

109

скрипка а а б ж б

фортепиано

б г д е ж б

в в в в в в

Тема 1 2 3 4 5

вариации

Налицо несомненное усложнение оstinатности, вовлекающей в действие мелодический элемент темы.

Этот процесс длительное время созрел и пополнялся разнородными приемами. Вторые, медленные, части квартетов op. 20 № 4, op. 50 № 1, op. 55 № 3, op. 74 № 2 и вариационные циклы в ряде других произведений дают обильный материал для прослеживания путей перерастания вариаций на basso ostinato в вариации на мелодию ostinato. Мелодия темы появляется то в одном, то в другом голосе, проводится полностью или частями. Например, в начальном периоде она звучит у одного из инструментов, в середине и репризе — у другого. Фактура нижних голосов, в том числе и баса, иногда сохраняется идентичной с темой, иногда же заменяется новой. Это вызвано, вероятно, стремлением к разнообразию тембрового колорита, в отношении же формы происходит постепенное и незаметное перерастание одного принципа оstinатности в другой: basso ostinato сменяется мелодией ostinato.

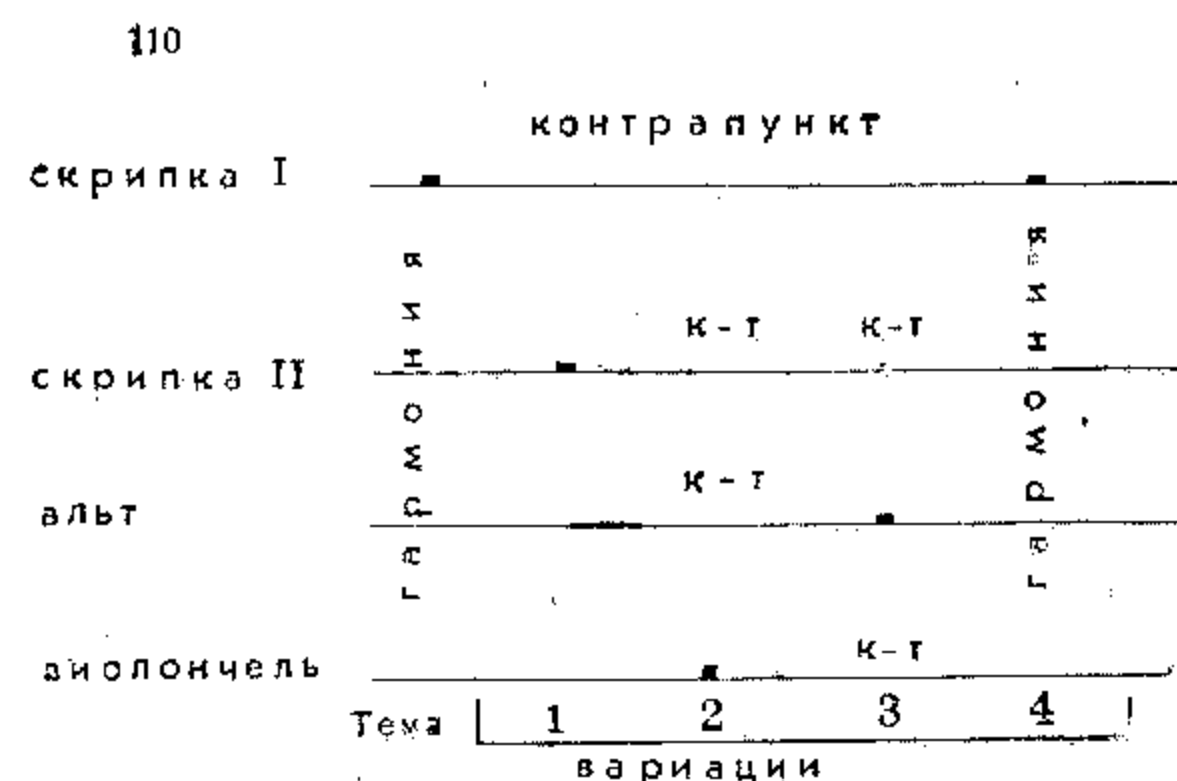
Сильное влияние на этот процесс оказало развитие фактуры в рамках гомофонно-гармонического склада. Элементарность басовых ходов, восходящая к басу continuo, постоянно заменялась более пластичным движением, соответствующим фактуре всех голосов. Особенную роль приобретала мелодическая линия верхнего голоса, выдвинувшаяся на первый план и в форме ostinato.

В Adagio квартета op. 55 № 3 (1788) и в третьей части квартета op. 64 № 1 (1790) вариационные циклы содержат лишь по две вариации. Вариационным элементом является один

из свободных голосов, более других — партия 1-й скрипки, прочие же инструменты перенимают по частям мелодию темы. Сопровождающие ее голоса сохраняются в срединных частях формы. Общая тенденция к мелодической остиности видна отчетливо. Гармоническая последовательность конкретизируется в определенной фактуре, где главную роль играет мелодия; сохранив ее, композитор достигает единства произведения.

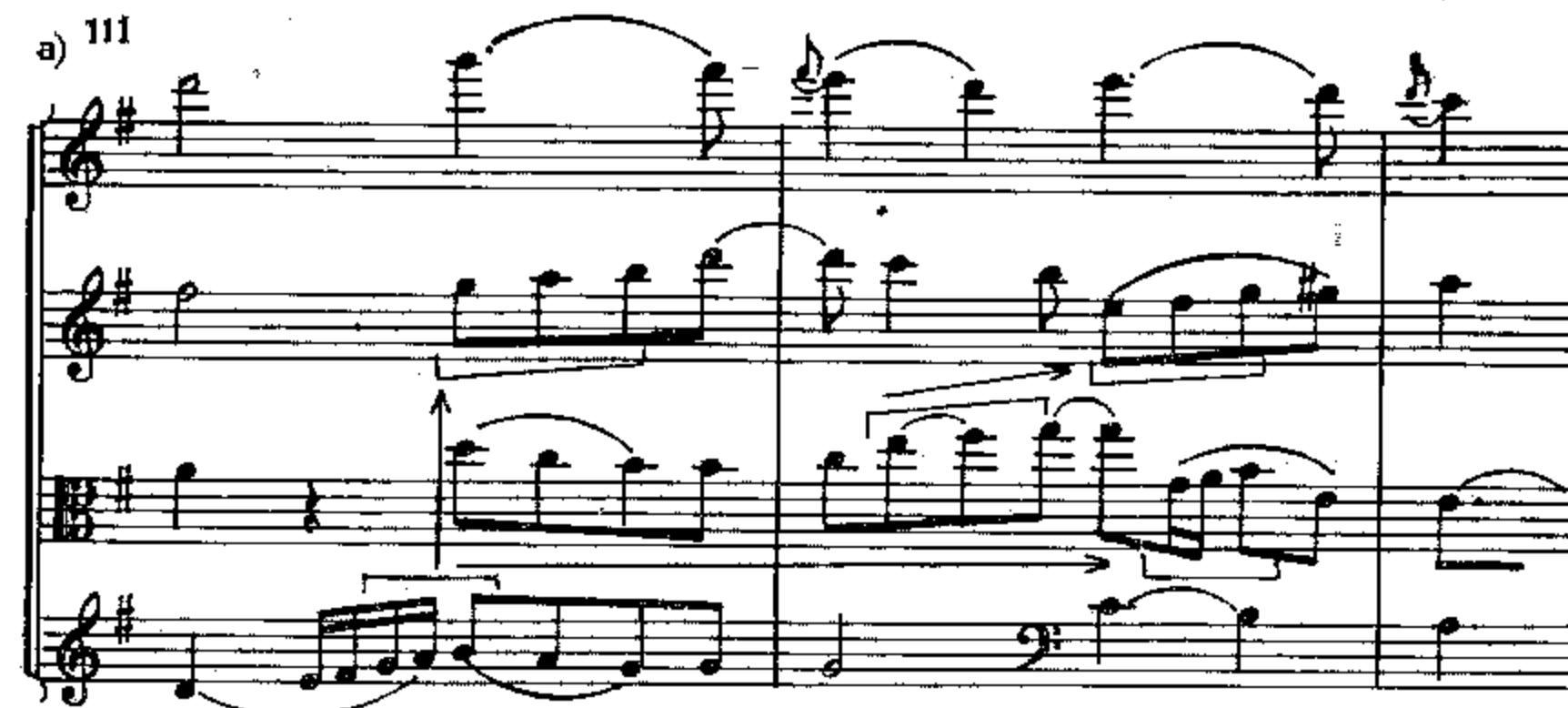
Вершиной этого процесса стали поздние квартеты 1797 года — ор. 76 № 3 («Кайзер-квартет») и ор. 76 № 6. В них *ostinato* — это уже не бас и не средние голоса фактуры, но мелодия.

В квартете ор. 76 № 3 она выделяется из четырехголосия темы, переходит из голоса в голос, сопровождаемая новыми контрапунктами, без всякого участия прежнего остиного баса. Схема движения этой остиной мелодии такова:



Начавшись в партии первой скрипки, остиная мелодия прошла по всем голосам и вернулась туда, откуда вышла — в партию первой скрипки. Мелодия в теме — это верхний голос гармонического четырехголосия с выразительными интонациями песенного склада. В вариациях она получает контрастное контрапунктическое пополнение. Первоначально, в первой вариации, это легкие парящие фигуры, а затем интонационная выразительность контрапунктов усиливается, они начинают отражать отдельные мелодические обороты темы-мелодии, ткань оживляется ходом свободных поющих голосов, и сама тема-мелодия приобретает новую выразительность. Вершиной этого тонкого и интенсивного процесса является четвертая, последняя, вариация, — в ней на новой основе воссоздается четырехголосие темы, в котором каждый голос теперь наполнен выразительными интонациями, в совокупности создающими животрепещущее движение и мелодических линий, и их полифонического ансамбля. Обратим внимание, например, на следующие детали голосоведения (такты 12—14, 16—18), обволакивающего

одну и ту же мелодию первой скрипки. Интонации всех голосов интенсифицируются за счет привлечения хроматизмов при полной диатоничности основной мелодии:



Значение финальной вариации *Poco adagio* квартета ор. 76 № 3 может быть сравниваемо с *Da capo* (восстановление сплошного четырехголосия темы), но сколь велико различие его по сравнению с обычными *Da capo* в вариационных циклах прежнего времени! Этот принцип репризности предстает в новом качестве. И весь процесс варьирования при большой роли полифонии — это тоже новое качество сравнительно с теми скромными формами последовательного напластования контрапунктов-фигур, которые мы видели в квартете ор. 9 № 5 и аналогичных образцах.

Гомофонно-гармонический склад вариаций Гайдна перерос в полифонический, и этот переход закреплён вариациями в первой части квартета ор. 76 № 6. Его мы рассмотрим ниже, поскольку он содержит вариации и в других частях, в результате чего образуется уникальная для Гайдна система вариационных циклов.

Существенное место среди вариационных форм Гайдна занимают так называемые двойные (двухтемные) вариации. На это указывал еще Э. Праут, справедливо считая их характерными для творчества Гайдна¹⁰. Праут, однако, не указал на происхождение подобного рода формы, не употреблявшейся Моцартом и лишь однажды примененной Бетховеном в Трио Es-dur, op. 70 № 2.

Двойные вариации, как нам представляется, образовались от соединения сложной трехчастной формы с варьированным повторением ее частей в силу обыкновения Гайдна преподавать содержание музыкального образа более пространно и широко, не выходя при этом за предначертанные его рамки¹¹.

В ряде произведений Гайдн строит (иногда лишь начинает) среднюю часть сложной трехчастной формы на интонационном материале первой части. Он служит отправной точкой, толчком для развертывания нового музыкального содержания, с типичным в таких случаях применением ладового контраста одноименной тональности. Таково, например, резко контрастное сопоставление в Adagio cantabile квартета op. 64 № 5:



Исходная попевка в обеих темах одинаковая, но с прямо противоположным содержанием, постепенно, однако, сближающимся, когда вторая тема приходит к аккордовому складу.

¹⁰ Праут Э. Прикладные формы. М., изд. П. Юргенсона, б. г., с. 99.

¹¹ О связи двойных вариаций со сложной трехчастной формой см. в кн.: Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958, с. 249.

В контрастных частях Tempo di Menuetto фортепианного трио № 24 (1784—1785) также очень много мелодического сходства:



Это не мешает темам по-разному развиваться, в частности, с помощью различия фактуры.

В Adagio квартета op. 64 № 4 темы первой и второй частей мелодически почти что одинаковы, и вторая может быть принята за вариант начальной:



Тенденция связывания контрастных разделов формы через мелодическое сходство при ладовой противоположности захватила у Гайдна и форму рондо. Во многих случаях эпизоды рондо представляют вариант основной темы, создавая внутри рондо зону родственного материала. Великолепный пример в этом отношении находим в финальном Tempo di Minuetto из поздней фортепианной сонаты № 49 (3) Es-dur (1789—1790)¹²:

¹² Нумерация фортепианных сонат Гайдна приводится по изданию Urtext'a, и кроме того, в скобках выставляется номер по изданию Музгиза (М., 1946).

115 *Tempo di Menuette*

The musical score for 'Tempo di Menuette' consists of a theme and three variations. The theme is marked 'гл. тема' and 'p'. The variations are marked 'эпизод' and '3'. The score is in G major and 3/4 time.

При большом мелодическом и фактурном сходстве материала обоих вариантов темы замечаем и различие в модуляции: в мажорном периоде — в доминанту, в минорном — в мажорную параллель: Es—B, es—Ges.

Точно такое же различие модуляций встретим и в минорных вариациях мажорных тем — см. Романс из симфонии «Королева». Сходство с ними обнаружим также в структуре и функции минорного эпизода из рондо фортепианной сонаты: он не имеет своей репризы и, завершаясь на доминанте, получает репризу в мажорной теме, поскольку она мелодически сходна с минорной.

Все эти моменты необходимо отметить, потому что они стали связующим звеном на пути к форме двойных вариаций.

Зарождение вариационной формы в рамках сложной трехчастной логически должно было быть подготовлено вариационностью в структуре каждой части. В раннем квартете op. 2 № 3, Es-dur (1763) мы и встречаемся с формой вариаций в средней части менуэта (трио), тогда как первая часть его остается простой трехчастной формой, повторяемой *Da saro* после трио.

Вариации данной части очень любопытны, так как демонстрируют определенное влияние старинных форм, устанавливая преемственность стилей. Вариации в названном квартете имеют отличия от темы в тональном плане и структуре. Проследим за ними по схеме:

тема	12 — период с окончанием на Т, 12 — вторая часть формы
вар. 1	8 — период с окончанием на D, 8 — вторая часть формы
вар. 2	8 — период с модуляцией в D, 6 — середина разработ. типа, 6 — реприза
вар. 3	8 — период с модуляцией в D, 8 — вторая часть формы

Как видим, ни одна из вариаций не повторяет тему во всех ее компонентах, каждая отличается в том или ином отношении. Родственный прием наблюдаем и в гавоте с вариациями из клавирной сюиты Генделя, уже рассматривавшемся нами. Близость к генделевским вариациям усиливается благодаря последовательному развитию вариаций в метро-ритмическом отношении: каждая следующая представляет уменьшение ритмических единиц — четверти, восьмые, триоли. Именно такой прием часто применялся в вариационных циклах первой половины XVIII века, в том числе и Генделем.

Andante grazioso одного из поздних гайдновских квартетов — op. 74 № 2 (1792) дает возможность увидеть другую логически необходимую ступень проникновения вариаций в сложную трехчастную форму: варьированию подвергается первая часть и *Da saro*, второй же части оно не затрагивает. Образуется схема¹³:

¹³ В *Da saro* первый период дословно воспроизводит период из темы и лишь потом наступает вариация всей трехчастной ее формы. Ту же схему найдем в *Adagio* Лондонской симфонии № 1 (97) с той разницей, что тема имеет варьированное повторение частей, а вторая вариация к тому же — и расширение (после прерванной каденции).

A	A ¹	B	A ²	Кода
первая часть	вар. 1	трио	Da capo вар. 2	

Поскольку данный тип вариационной формы появился в творчестве Гайдна очень поздно, то можно считать, что он не был шагом при переходе сложной трехчастной формы к двойным вариациям, но, наоборот, сам образовался под влиянием уже существовавших ее образцов.

Яркий образец двойных вариаций, в котором тема написана в сложной трехчастной форме, у Гайдна, пожалуй, единичен — это *Andante con moto* из квартета op. 71 № 3. Так как и этот квартет принадлежит к числу поздних, его форму можно рассматривать как логическое звено в образовании двойных вариаций из сложной трехчастной формы, исторически же — как продукт эволюции уже образовавшихся двойных вариаций. Общая схема здесь следующая:

A	B	A	A ¹	B ¹	A ² (B)	Кода
простая двухч. форма B-dur	простая трехч. форма b-moll	Da capo B-dur	B-dur	простая двухч. форма и своб. незаверш. на D b-moll	реприза вар. B-dur	
тема			вариация			

Исходная интонация первой темы начинает и вторую, но в миноре!



С этим приемом мы выше встречались в образцах сложных трехчастных форм, что подтверждает единство принципа сопоставления, на котором основывается и тема данных вариаций.

Родство тем позволило в вариации заменить репризу второй темы темой первой¹⁴ и еще более сплотить форму. Вариация на тему В содержит, таким образом, модулирующий период и серединно-разработочную часть, останавливающуюся на доминанте, общей для b-moll и B-dur, реприза же наступает с темы А. Именно в серединной части зарождается та оживленность, которая в полной мере раскрывается в свободно текущей репризе. Последняя как будто состоит из двух предложений, начинающихся одинаково (мелодия темы у первой скрипки).

¹⁴ В схеме обозначено так: A²(B).

подобно тому, как это было и в теме. Однако вместо структуры 4+4 тут образуется 8+12. Каждое предложение выросло, увеличилось, создавая непринужденность движения музыкального образа.

Andante постепенно разрывает тесные рамки, которыми скована и сложная трехчастная, и вариационная формы. Музыка выходит на простор свободного изложения, оставив в памяти мягкость лирической минорной темы.

Сложная трехчастная форма воздействует на двойные вариации тем, что их темы обычно соотносятся так же, как ее первая часть и трио. Не случайно выше выяснялись интонационные связи между темами частей сложной трехчастной формы — тот же тип связей находим и между темами двойных вариаций. Их вторая тема вступает подобно трио сложной трехчастной формы (смена лада), а дальнейшее регулярное чередование с первой образует как бы цепь сложных трехчастных форм:

A	B	A ¹	B ¹	A ²	B ²	A
1	2	1	2	1	2	1 (Da capo)
тема		вар. 1		вар. 2		

Завершение цикла двойных вариаций возможно любой темой. В случае окончания первой темой (как, например, в знаменитом *Andante* с вариациями f-moll для фортепиано — одном из поздних сочинений Гайдна) цикл приобретает род удвоенной или утроенной сложной трехчастной формы, окончание же второй темой, регулярно чередовавшейся с первой, позволяет группировать их по две. Обе эти возможности представлены в нашей схеме.

Наиболее ранний цикл двойных вариаций мы пока фиксируем в *Andante* симфонии № 63 «La Roxelane» (1777)¹⁵. Он построен по типу ABA¹B¹A²B² и, начавшись в миноре, завершается в одноименном мажоре.

Однако в последующие годы данный тип формы уступил место другому, завершавшемуся не второй темой, а первой. К нему относятся вариации из фортепианных сонат: № 33 (20) D-dur, № 34 (2) e-moll, № 40 (10) G-dur, № 48 (23) C-dur, в симфониях № 82 C-dur, № 90 C-dur, в квартете op. 50 № 4 и упомянутом фортепианном *Andante* f-moll.

Во второй половине 1780-х и в 1790-х годах восстанавливается значение формы, завершающейся второй темой, и она становится господствующей. Таковы вариации в первых частях

¹⁵ Это *Andante* переложено для фортепиано и под названием «Ария с вариациями» получило широкое распространение (см. изд.: Гайдн И. Избранные произведения для фортепиано. М., 1966). В дальнейшем мы будем основываться на этом переложении.

квартета ор. 55 № 2, f-moll, фортепианных трио № 14 c-moll, № 17 g-moll, № 22 d-moll, во второй части симфонии № 103 («С тремоло литавр») и в финале фортепианной сонаты № 44 (4) g-moll.

Весьма интересно главенствующее ладовое различие двух описанных типов двойных вариаций. Циклы, завершающиеся первой темой, начинаются и оканчиваются в мажоре, за исключением быстрого финала в фортепианной сонате e-moll № 34 (2) и Andante с вариациями f-moll¹⁶. Циклы другого типа, с завершением второй темой, всегда начинаются в миноре и оканчиваются в мажоре. Своеобразным связующим звеном между этими формами служит Andante с вариациями f-moll (1793), которое заканчивается проведением первой, минорной, темы, но в последних тактах кода получает мажорную окраску. Это Andante — единственное нам известное самостоятельное произведение Гайдна в форме двойных вариаций, которое не входит в сонатный цикл.

Таким образом, ни одно из вариационных произведений песенного склада (Andante), относящихся к двойным вариациям, не имеет у Гайдна завершения в миноре. Это весьма симптоматично, так как отражает общую художественную концепцию его стиля. Классическая уравновешенность жизнерадостного мироощущения звала Гайдна к светлому завершению минорного сонатного allegro и сонатного цикла. Отмечая подобное явление в сонатном allegro симфонии № 95 (Лондонская симфония № 5), Т. Н. Ливанова пишет: «Такой общий план — от c-moll'я к C-dur'у, подчеркивающий развитие и смену настроений в пределах одной части симфонии, чрезвычайно нов и смел для симфонизма Гайдна»¹⁷.

Помещая двойные вариации в финале фортепианной сонаты № 44 (4) с окончанием второй темой, Гайдн удовлетворяет принципу завершать минорное произведение мажором. Еще интереснее пример ладотонального развития в цикле квартета ор. 55 № 2, f-moll. Двойные вариации первой части завершаются второй, мажорной, темой; сонатное allegro следующей части также проходит путь от f-moll к F-dur; в менюэте крайние части звучат в F-dur, а трио — в f-moll. Наконец, финал уже целиком проходит в F-dur и им же завершается. Таким обра-

¹⁶ К Andante f-moll очень близко по форме и по характеру музыки Andante con variazioni d-moll Иоганна Михаэля Гайдна из его сюитного цикла «Serenata a più stromenti, tutti obligati» (1785). Здесь две идущих друг за другом темы d-moll и D-dur, в том же порядке обе имеют по шести вариаций, после чего следует первая тема с выписанной вариацией и кода в d-moll.

По типу цикла Serenata родственна моцартовским серенадам.

¹⁷ Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века, с. 436. Не указывая на мажорность финала в этой симфонии, автор, видимо, считает подобное просветление в рамках цикла обычным для концепций Гайдна, что в общем справедливо.

зом, весь цикл построен на сопоставлении минора и мажора, чтобы укрепиться в жизнерадостном, искрящемся мажорном финале. Предвестие этому дают вариации первой части.

Описание двойных вариаций Гайдна дано в учебнике Э. Праута «Прикладные формы». Для этого избрано Andante F-dur из симфонии № 90, C-dur: «Первая тема, шестнадцать тактов... [F-dur]. Она сопровождается второй темой в f-moll, так же [как и первая] заключающей два периода, первый нормальной длины, а второй увеличенный до четырнадцати тактов. Как и в первой теме, каждый период здесь повторяется. Далее мы находим вариацию на первую тему, за которой следует вариация на вторую. Однако вторая тема заканчивается не полной каденцией, как раньше, а прерванной, поворачивая назад посредством шеститактной коды к первой теме, на которую дается вторая вариация, после чего кода в двадцать пять тактов заканчивает всю вещь, общий план которой таков:

- (a) Первая тема (F-dur).
- (b) Вторая тема (f-moll).
- (c) Вариация на первую тему.
- (d) Вариация на вторую тему.
- (e) Вторая вариация на первую тему и кода»¹⁸.

Здесь схвачены важные особенности двойных вариаций: а) формы их тем обычно действительно не совпадают, как это указывается Праутом и по отношению к Andante симфонии № 90; б) вторая, минорная, тема нередко соединяется с вариацией на первую связующим переходом.

Эти два принципа обеспечивают известную текучесть и непрерывность разворачивания формы, что особенно необходимо потому, что в двойных вариациях очень силен контраст — ладово-тематический. Он разделяет, разграничивает части вариаций. Отказ от тождества тем по величине сообщает форме целого известную непериодичность, компенсирующую регулярность смены тем. В таком же направлении действует и наличие связующих переходов от второй темы к первой. В них видна связь с аналогичным приемом из сложной трехчастной формы.

Наряду с этими факторами, важное значение сохраняется за интонационной общностью тем двойных вариаций. Эта черта была присуща стилю Гайдна в целом, что и было показано выше на примерах из сложных трехчастных форм¹⁹. Просле-

¹⁸ Праут Э. Прикладные формы, с. 99. Описания двойных вариаций в изданных советских учебниках анализа музыкальных произведений очень скупы.

¹⁹ Не исключена возможность, что и общеизвестный фактор общности главной и побочной тем во многих сонатных allegri Гайдна принадлежит к этому же стилистическому явлению.

дим за этой особенностью на примерах из следующих сочинений Гайдна: симфония № 63 («La Roxelane»), фортепианные сонаты № 33 (20) и № 48 (23), квартет оп. 55 № 2, симфония № 103:

117
a) Allegretto

1-я тема

1-я тема

1-я тема

1-я тема

б) Tempo di Menuetto

1-я тема

2-я тема

в) Andante con espressione

1-я тема

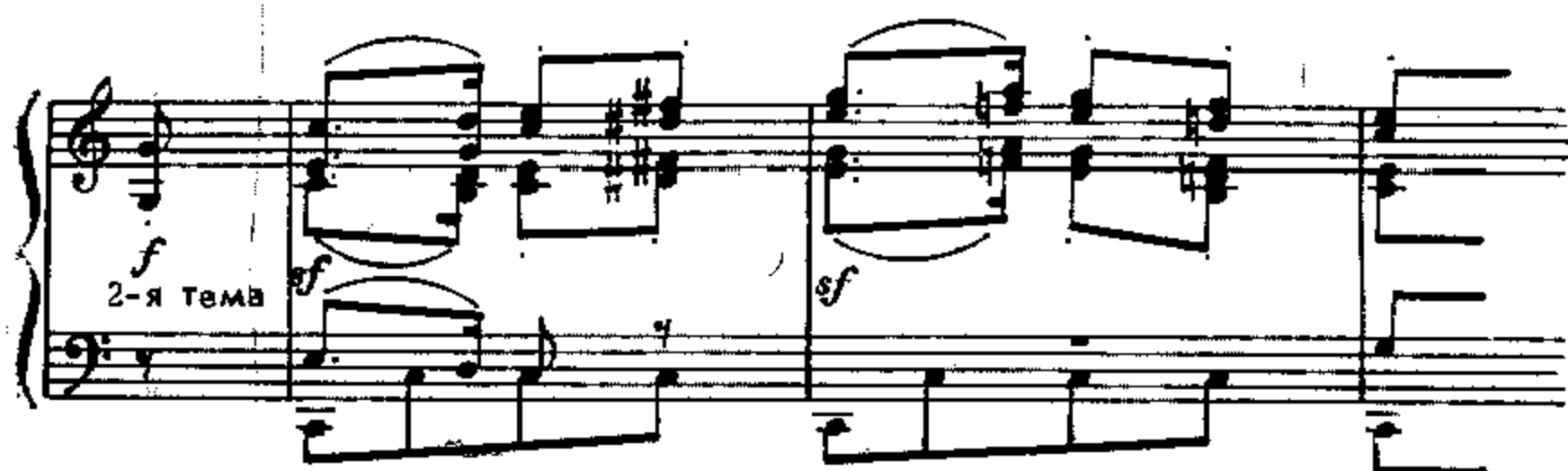
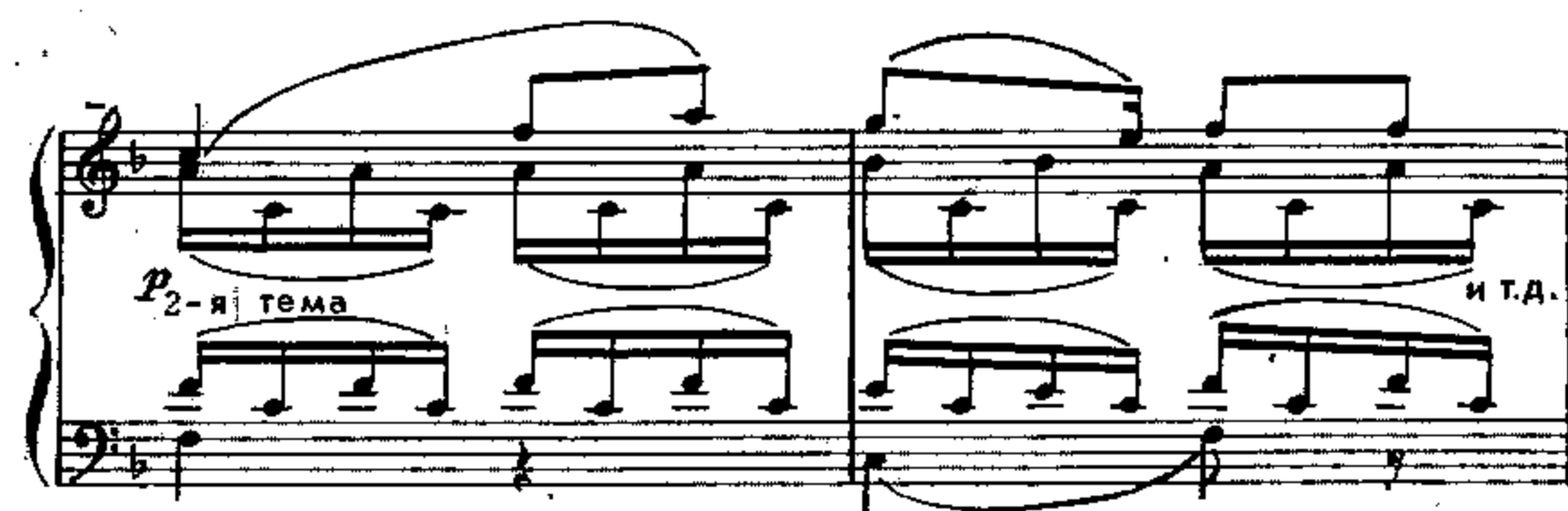
cresc.

2-я тема

2-я тема

г) Andante più tosto Allegretto

1-я тема



Во всех этих и подобных им случаях сходство заключено лишь в первых мотивах тем, в исходных интонациях, дальнейшее же все различно. Поэтому в общем можно говорить о наличии двух музыкальных образов. Развитие вариаций приводит, однако, к определенному сближению тем и музыкальных образов, в результате чего достигается и единство формы, опирающееся на указанные выше принципы.

Именно в этом направлении проводит тематический анализ *Andante* из гайдновской симфонии № 103 С. С. Скребков в своем учебнике: «Вначале линии сквозного развития этих тем (*Andante*) все более и более „расходятся“ (заостряется контраст между ними), а в коде „сближаются“, объединяются»²⁰.

²⁰ Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений, с. 249. Содержательный разбор этого *Andante* см. также в кн.: Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века, с. 440.

Очень ясно процесс тематического развития можно проследить в двойных вариациях *Andante con espressione* фортепианной сонаты № 48 (23), относящейся к позднему творчеству Гайдна (1789). Проанализировав это *Andante*, Т. Н. Ливанова приходит к справедливому выводу, что оно «представляет собой новый, высший тип вариационной медленной части в сонатном цикле»²¹.

Темы *Andante* (они приведены в предыдущем примере; в дальнейшем будут обозначаться буквами А и В) столь похожи по начальному мелодическому рисунку, что вторая тема может быть принята за вариацию первой. Однако самостоятельность характера каждой не позволяет их отождествлять. Восторженные возгласы в густом «виолончельном» регистре темы А сменяются патетическими интонациями в «скрипичном» регистре темы В. Вся середина темы А проходит в *c-moll* и этим предвосхищается тема В, идущая в этой тональной сфере. Вероятно поэтому в теме В можно было сразу использовать имитации как новый этап развития, и в последующем ввести то выравнивание мелодического рисунка, которое наступает сначала во втором предложении, а потом и в первой вариации на весь период темы В.

Связанность общего развития вариаций далее достигается непосредственностью перехода от развивающей части темы В прямо к А. Тема В не имеет своего завершения в форме репризы, хотя она была подготовлена нарастанием доминантовой неустойчивости. Репризой темы В становится первая вариация на тему А — великолепный образец единства и связности тематического процесса *Andante*.

Эта вариация в импровизационных пассажах растворяет интонации восклицаний, отступая от фактуры темы, но возвращаясь к ней в дословно повторяемой середине. В репризе — новый этап варьирования: восклицательные «виолончельные» интонации уступают место песенным, с типичным аккомпанементом в виде арпеджио:



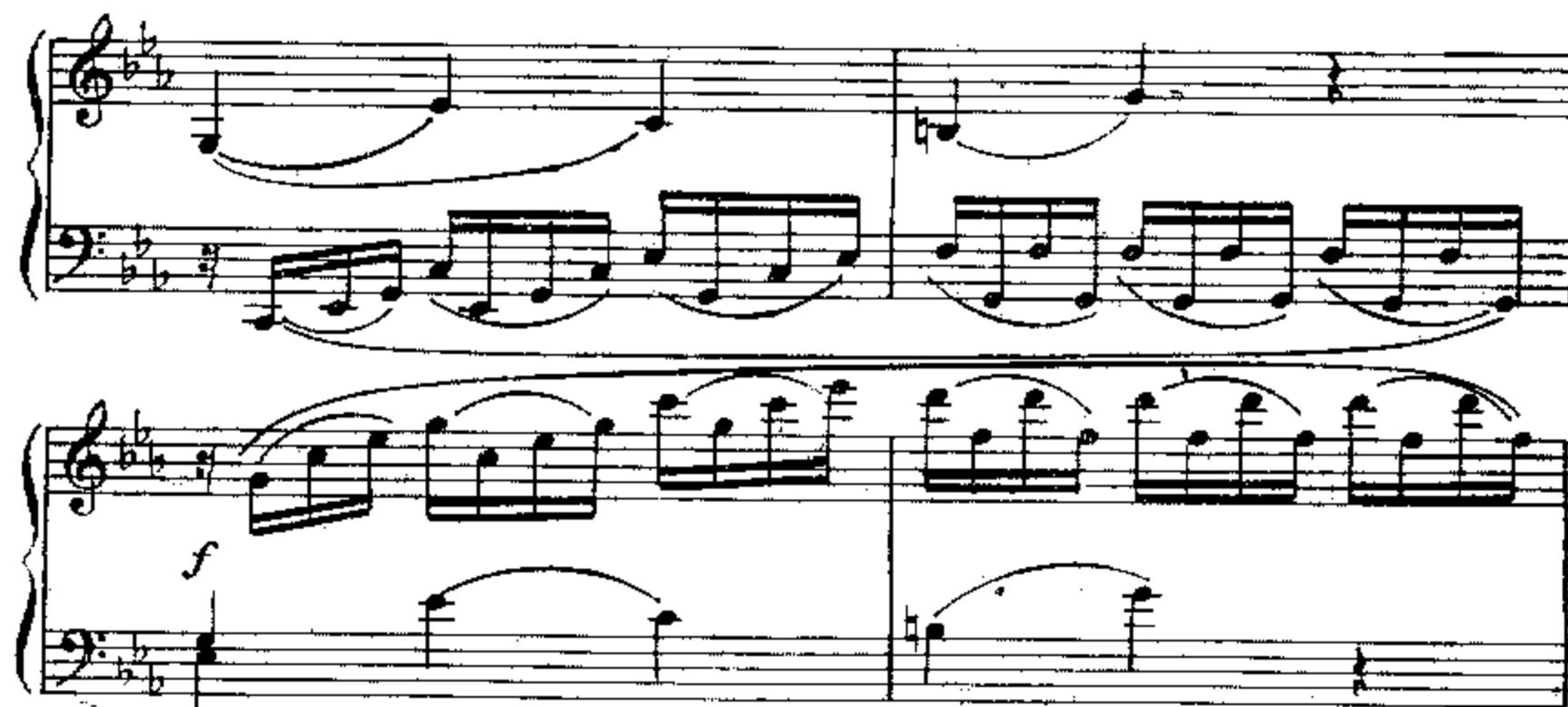
²¹ Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века, с. 473.



Завершение репризой не прервало варьирования темы А; в фигурированном виде возвращается ее минорная середина, после которой мажор репризы звучит звонко, моментами даже бравурно.

Процесс сближения тем становится особенно интенсивным с возвращением темы В: она заимствует фактуру из первой вариации на тему А (ср. с предыдущим примером):

119



Эта вариация столь независима от формы темы В, что скорее становится ее разработкой, сохраняющей, естественно, ощутимые моменты связи (ср. тт. 49—50 и 102—103). В этой разработке всплывают и интонации темы А (As-dur); завершение же происходит на доминанте, подобно тому, как оканчивалось срединное изложение темы В. В репризе вводится новая вариация на тему А в том высоком регистре, где она еще не звучала:

120



От восторженных восклицаний не осталось и следа, музыкальный образ предстает в его детской непосредственности, в пышем синтезе объединяя и снимая все противоречия и контрасты, представленные темами А и В. Приводим общую схему цикла:

- А период: 5+5, C-dur—G-dur,
середина: 7, c-moll,
реприза: 9, C-dur;
- В период: 5+5, c-moll—g-moll,
его вариация: 5+5,
середина: 9 (останавливается на доминанте),
А¹ вариация всей темы,
вариация ее середины и репризы;
- В¹ вариация и перерастание в разработку: 4 7 c-moll—f-moll
As-dur (останавливается на доминанте);
- А² вариация и перерастание в разработку: 4 8 As-dur—f-moll
c-moll (останавливается на доминанте);
- А³ вариация репризы и расширение: 9 6.

В этой структуре хочется отметить постепенное убывание вариационного процесса. Вариация темы (А¹) сохраняет всю ее форму, а потом только середину и репризу, под конец варьируется лишь реприза (А³).

То же происходит с темой В: варьированию подвергается ее период, срединная же часть в В¹ перерастает в разработку, которая захватывает в свою орбиту и тему А. Во всем этом нельзя не видеть драматургический замысел сближения тем, раскрытие единства их образного содержания.

Оба отмеченных выше принципа структуры двойных вариаций — различие форм обеих тем и связывание второй темы с первой непрерывным переходом — находят здесь свое яркое воплощение.

Наличие связующих частей от второй темы к вариации первой относится, однако, лишь к одному из типов двойных вариаций, а именно к тому, который оканчивается первой темой. Второй же тип формы, при завершении темой В, связующих переходов не имеет — см. фортепианные трио № 14, 17, 22, симфонию № 103, фортепианную сонату № 44, квартет № 61. Напомним, что все эти примеры имеют первую тему в миноре и вторую, которой оканчивается цикл, — в мажоре. Иначе говоря, нет связующих частей от мажорной темы к вариации минорной, первой, темы.

Здесь видна стойкая традиция: появление минора должно быть резко контрастным, подготовка минора в вариационных циклах Гайдна не применялась. В противоположность тому появление мажора нередко подготавливалось переходным от минора построением. Данная закономерность двойных вариаций абсолютно совпадает с простыми вариациями, имеющими проведение темы в миноре (Романс из симфонии № 85,

Andante квартета op. 74 № 2, Тема с вариациями C-dur для фортепиано, первая часть сонаты № 42 (27) для фортепиано, Andante симфоний № 94, 95, Лондонское трио № 2 (G-dur и др.). Минорная вариация в таких случаях связана с возвращением мажора путем перехода. Минорная вариация обычно при этом меняет структуру сравнительно с темой и ее мажорными вариациями. Существует, следовательно, целый комплекс приемов, сближающих однотемные вариации с двойными.

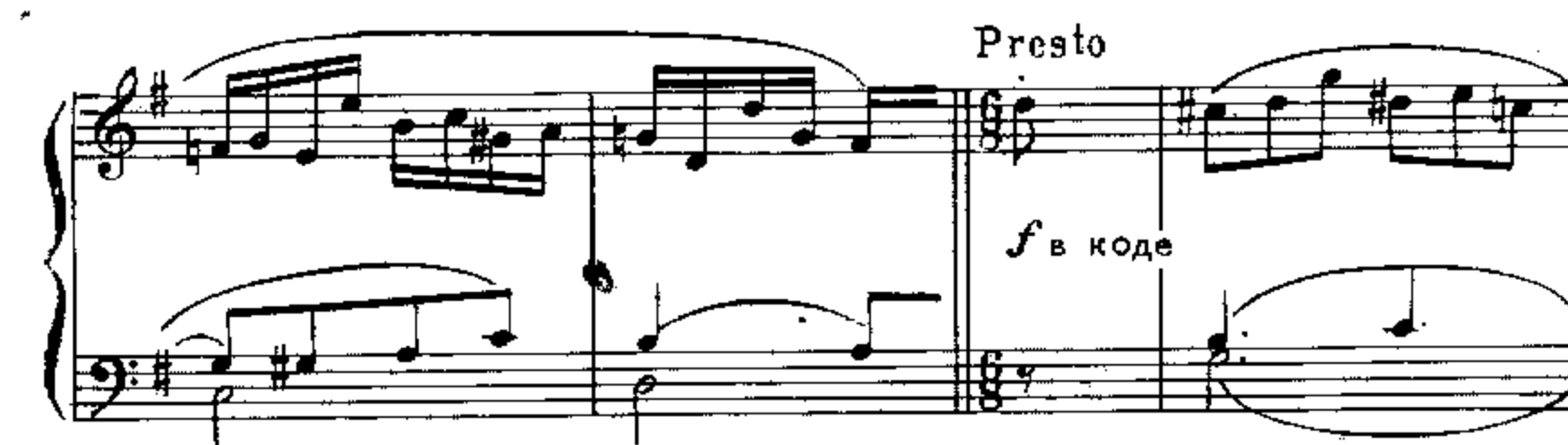
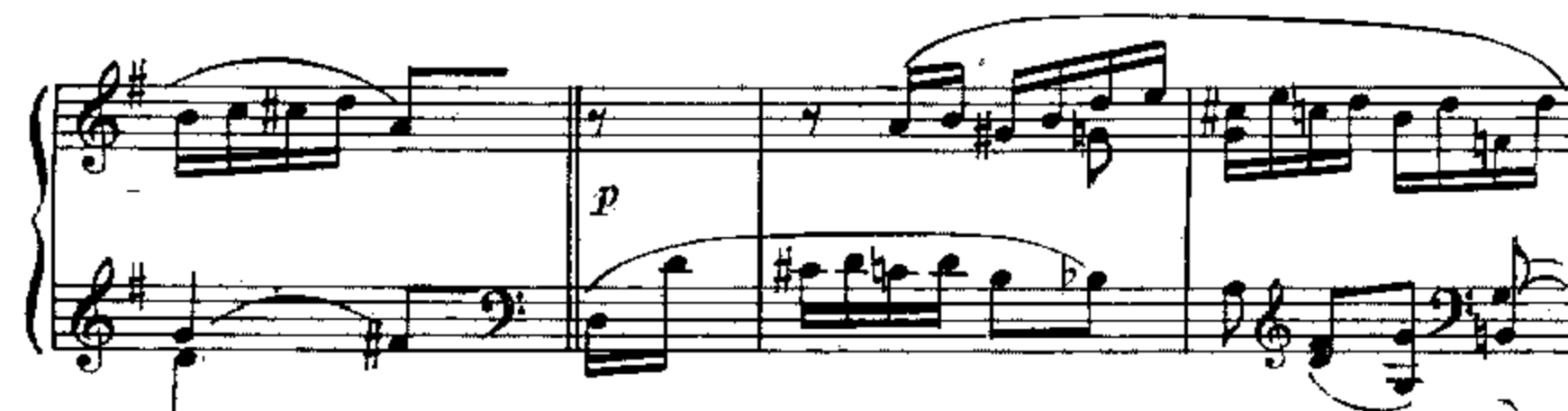
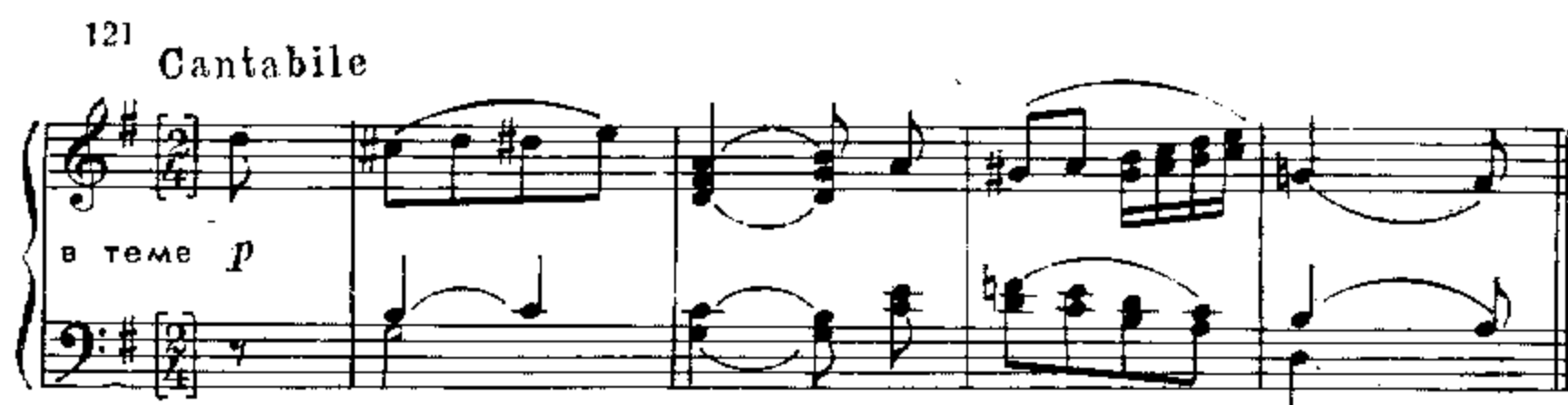
Большинство циклов двойных вариаций у Гайдна имеет коду, как и некоторые простые вариации. В одних случаях коды двойных вариаций большие (фортепианные трио № 14, 17, симфонии № 82, 90, 103), в других ограничиваются кратким расширением или дополнением (квартет op. 55 № 2, трио № 22 и др.). В Andante f-moll кода (в некоторых изданиях она имеет обозначение Finale) превратилась в разработку, как бы вставленную в Da capo:

22	37	5+13	6
точное Da capo	разработка и предыкт	возвращение Da capo с расширением	органный пункт на Т

Разработка дает возможность проявить те силы динамики, которые таятся в теме, певучей и сдержанной. Тем самым цикл получает не простой созерцательный характер, но и устремленный к действительности.

Крайне интересна кода двойных вариаций в трио № 17, вынесенная в заключающее вариации Presto. Оно выросло из второй темы Cantabile, имевшей лишь одну вариацию, и превратилось почти в самостоятельную часть сонатного цикла. Тематически это есть несомненное развитие интонаций Cantabile, преобразованных в духе рондообразных сонатных финалов. Сохранены модуляции и контуры формы Cantabile, но, естественно, в более широкой форме, к чему обязывал быстрый темп.

Приводимый нотный пример показывает интонационную общность коды с темой и вариацией Cantabile:





Вариационное последование в трио № 17 своеобразно предвосхищает общую концепцию произведения. Его медленная часть (Adagio) становится развитием первой темы, а финал строится в характере коды вариаций, основанной на второй теме. Заключение в сжатую форму содержание расширено в процессе развертывания всего цикла трио.

Большая кода на материале первой темы завершает цикл двойных вариаций в Allegretto симфонии № 82. В Adagio квартета op. 20 № 4 ту же роль выполняет большое расширение. Это одно из глубоко взволнованных произведений Гайдна. В нем можно заметить предвестие финальных вариаций из квартета d-moll Моцарта, написанного лет тринадцать спустя.

Финал квартета op. 33 № 5 (1778—1781) с темой, напоминающей сицилиану, имеет в конце Presto, восстанавливающее фактуру темы (начальный период), но резко меняющее ее характер и в дальнейшем, во второй части — форму. Ясно, что такого завершения требовало финальное положение вариаций в квартете.

Коды ряда двойных и простых вариаций значительно элементарнее и подчас представляют собой короткое дополнение, утверждающее главную тональность. В некоторых случаях (квартет op. 64 № 1, фортепианное трио № 22) вводятся речитативные интонации, пассажи типа виртуозных каденций и другие приемы, освобождающие фактуру и форму от следования теме. В коде Adagio квартета № 62 появляется мелодия темы с новой фактурой. В ранних сочинениях — фортепианном трио № 26 (1769), трио B-dur для двух скрипок и basso continuo — не находим никаких признаков коды вариаций.

Роль завершения цикла нередко отдана Da capo. Выше уже приводились многочисленные ссылки на применение Da capo, восстанавливающего тему со всей ее фактурой или с каким-либо из ее элементов, чаще других — с первоначальной мелодией. Первое обычно для вариаций в ранних сочинениях (квартет op. 3 № 2), последнее — в позднейших (квартет op. 17 № 3).

Весьма частый прием у Гайдна, направленный на завершение цикла вариаций, — варьированное повторение частей (одной или обеих) в последней вариации, как, например, в Allegretto квартета op. 64 № 1, в финалах фортепианных со-

нат № 27 (12), 28 (13). В последних двух примерах никаких признаков коды, но общая завершенность налицо. Andante фортепианной сонаты № 42 (27), относящейся к середине 80-х годов²², в последней мажорной вариации восстанавливает тему Da capo, но по частям: сначала период, за которым следует его вариация, затем середину с репризой, которые тоже варьированно повторяются. К этому добавлено четырехтактное дополнение (см. то же в двойных вариациях из фортепианного трио № 14).

Форма названного Andante очень близка сложной трехчастной, поскольку вторая вариация проходит как трио, в одноименном миноре. Образуется структура:

тема и вар. 1	вар. 2	вар. 3 с варьир. повтор.
мажор	минор	мажор

Значение вариационных повторений очень важно для сложных трехчастных форм у Гайдна. На этой почве возникают даже структуры, в равной мере близкие и вариационной, и сложной трехчастной, как, например, в финале фортепианной сонаты № 31 (29):

тема и вар. 1, 2	эпизод	тема и варьир. повтор ее частей; дополнение
мажор	минор	мажор

Близость к вариациям усиливается тем, что эпизод идентичен теме по объему и структуре (безрепризная двухчастная: 8 8).

Интереснейший образец сочетания вариаций с сонатной формой дает Adagio квартета op. 33 № 3 (1778—1781). В нем вся сонатная экспозиция повторяется в варьированном виде и затем, после шеститактного связующего перехода, следует реприза с соответствующим изменением тональности побочной партии, но варьированная. Все Adagio складывается из темы (сонатная экспозиция) и двух вариаций, как это и показано в схеме:

тема (экспозиция)	гл. п. 8 T	св. 5	п. п. 13 D	доп. 3	
вар. 1	8 T	5	13 D	3	и переход к репр.
вар. 2 (реприза)	10 T		13 T	4	

²² Эта соната существует в переложении для струнного трио, изданного как op. 53 № 3.

Варьирование заключается в типичных фактурных переменах, о чем можно судить по следующему примеру (а — из главной партии, б — из побочной партии):

122
а) Adagio

б) dolce

Все рассматриваемые примеры так или иначе относятся к разряду вариаций, сохраняющих форму темы. Не менее важны в наследии Гайдна вариации, имеющие характер прорастания²³. В таких случаях начало очередной вариации может послужить отправной точкой для свободной разработки. Это видно, например, в медленных частях симфоний № 88, 93, 104, квартета ор. 77 № 2 (1799)²⁴, в финале фортепианного трио № 10 (1784—1785) и в других сочинениях. Налицо своеобразное возрождение старинной формы одготемного рондо, в котором тема, иногда меняя тональность, служила для свободного прорастания, выливающегося в разработочные построения²⁵. Для Гайдна это было удобным приемом использования разработочности, столь свойственной его стилю. Одно из проведений темы нередко давалось в одноименном миноре от главной тональности, заменяя собою минорную вариацию²⁶. О форме таких произведений можно говорить как о слитно-вариационной.

²³ Оба этих типа вариаций подробно описаны в кн.: Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.

²⁴ Этот квартет издан в переложении как скрипичная соната № 7.

²⁵ Поздний случай такой формы находим в рондо-каприччиозо G-dur Бетховена, ор. 129.

²⁶ Родственная трактовка рондо — в Largo из сонаты ор. 2 № 2 Бетховена.

Следует заметить, что минор в мажорные вариационные циклы Гайдна вводил неохотно, обратного же соотношения (мажор в минорных циклах) и совсем не применял. Однако потребность в ладовом сопоставлении, видимо, была значительной и привела к образованию двойных вариаций.

Уже говорилось, что минорная вариация наделялась большей свободой сравнительно с ее окружающими. Это проявлялось в изменении модуляции в периоде, которая всегда протекала иначе, чем в теме: тональность V ступени заменялась тональностью параллельного мажора — III ступенью. Структура минорной вариации тоже менялась, как, например, в квартетах ор. 50 № 1 и ор. 74 № 2, в фортепианных вариациях C-dur, схема которых приводится:

тема C-dur — 6 4 6 (простая трехчастная форма, завер-
шенная на T)
вар. 5, c-moll — 6 6 7 (простая трехчастная форма, увели-
ченная середина, реприза переходит
в связ. часть к вар. 6).

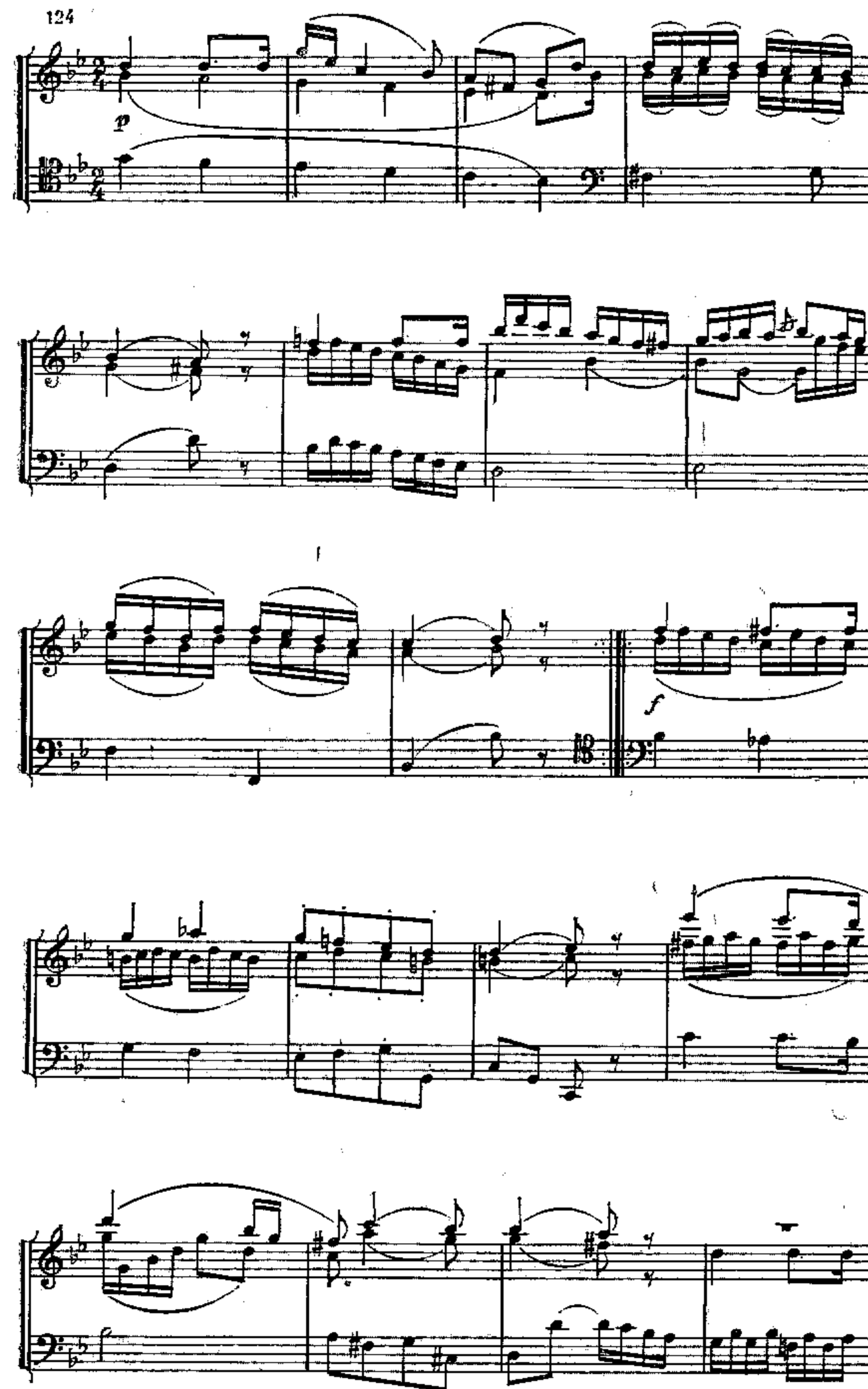
Любопытна трансформация структуры минорной вариации из Лондонского трио № 2 для двух флейт и виолончели (1794). Это трио одночасно и все укладывается в вариационный цикл.

Тема его, видимо, народно-бытового происхождения, представляет период из трех предложений — 5 5 4:



Три мажорные вариации строго придерживаются этой структуры, сохраняя и кадансовые точки темы. Минорная вариация отступает от этого и образует новую структуру — репризную двухчастную:

$a + a^1$	$b + b^1$	a^2
период	середина	реприза





Эта структура оказала влияние на пятую, заключительную, вариацию, идущую в темпе Allegro: теперь это тоже репризная двухчастная, но в другом варианте:

$a + a^1$	b	a^1
период	середина	реприза доп.

Таким образом, роль минорной вариации разнообразна — и как ладово-контрастного элемента в цикле, и как фактора динамического, освобождающего форму вариаций от скованности одной структурой.

Для тем вариаций Гайдна характерно разнообразие структур. Классическая репризная двухчастная встречается, однако, значительно реже, чем репризная трехчастная и безрепризная двухчастная. Это меняет установившееся представление по этому вопросу.

«Форма темы [строгих вариаций — Вл. П.] бывает обычно двухчастная, реже одночастная. Иногда встречается и трехчастная форма, но с сокращенной репризой, ибо полная реприза придавала бы теме слишком замкнутую и уравновешенную форму, что, в свою очередь, способствовало бы слишком сильной отделенности одной вариации от другой»²⁷.

Приблизительно так же писал и Э. Прут: «Тема, предназначенная для вариаций, почти всегда пишется в простой двухчастной форме и в большинстве состоит из двух периодов, по восьми тактов каждый»²⁸. Далее отмечается возможность и репризной двухчастной формы (с. 87).

Перечислим некоторые вариации Гайдна, темы которых представляют трехчастную форму с полной репризой: финал симфонии № 55, Романс в симфонии № 85, первая часть квартета № 23, вторая часть квартета № 62, третья часть квартета № 63, первая часть квартета № 80, финал фортепианной сонаты № 27 (12), первая часть фортепианной сонаты № 42 (27), вторая часть фортепианного трио № 9 и т. д. В некоторых случаях форма темы превосходит простую трехчастную, что

²⁷ Музыкальная форма / Под общей редакцией проф. Ю. Н. Тюлина. М., 1965, с. 190—191. Глава седьмая «Вариации» написана Т. С. Бершадской.

²⁸ Прут Э. Прикладные формы, с. 86.

уже отмечалось в приводившихся примерах. Истоки такого разнообразия форм уходят в глубь народных, бытовых образцов, на которые Гайдн постоянно ориентировался.

К жанровым разновидностям тематизма в вариациях Гайдна относятся: а) темы протяжные, медленные; б) темы легкие, воздушные, быстрые. И те и другие имеют аналог соответственно в темах и образном складе медленных частей и быстрых финалов сонатных циклов.

Вариационные формы Гайдна редко содержат большое число вариаций. Обычно цикл ограничивается четырьмя вариациями или около того, а в финале фортепианного трио № 28 (около 1784) всего одна вариация с варьированным повторением частей формы.

Структура цикла весьма проста; ладово-контрастная вариация, создающая уравновешенную трехчастную форму, имеется лишь в немногих циклах. Ритмическое развитие независимо от привычного в старых циклах постепенного дробления длительностей, при этом временами заметно наполнение фактуры фигуративным движением. Примером такого развития является Andante из фортепианной сонаты № 42 (27), среди оркестровых произведений — Andante из Лондонской симфонии № 7 (104). Оркестровая фактура в подобных случаях представлена со значительным разнообразием колорита.

Сонатно-симфонические произведения в некоторых случаях включают систему вариационных циклов, как, например, симфония № 55, где Andante и финал построены в форме вариаций, и квартет ор. 76 № 6, на котором мы остановимся подробно.

Первая часть квартета — Allegretto — вариации, завершающиеся фугой; вторая часть — старинное однотемное рондо, с темой, кочующей по разным тональностям, и тоже завершающееся фугой; Alternativo (трио) менуэта основывается на оstinатной теме, полифонически пополняемой контрапунктами. Финал квартета — единственная его часть, лишенная вариационности.

Вариации Allegretto — это вершина гайдновского принципа оstinатности, подробно описанного выше. Все внимание перенесено на мелодию ostinato, именно она из партии первой скрипки (тема) переходит сначала в партию второй скрипки с сопровождением контрапунктирующих фигураций верхнего голоса (первая вариация), потом в партию виолончели при гармоническом пополнении и фигурациях в остальных трех голосах (вторая вариация) и возвращается в партию первой скрипки, усиленная имитациями (период третьей вариации), чтобы перейти вновь ко второй скрипке (реприза той же вариации).

Композитор чувствует себя свободным в обращении с темой-мелодией, но в основании этой свободы лежит творчески

преображенная остигатность. Итогом ее развития служит заключающая вариации двойная fuga в ускоренном темпе Allegro — в ее непрерывном течении реализуется принцип слитной вариационности. От раздельности к слитности — таков путь движения этого вариационного цикла.

Вторую часть квартета op. 76 № 6 Гайдн назвал Фантазией. Как уже сказано, это — рондо, тема которого проходит по тональностям: H, E, B, As. После возвращения темы в главную тональность H-dur воспроизводится первоначальная аккордовая фактура темы, а далее — фугированное изложение. Любопытно, что порядок проведения темы и ответа в этом изложении совершенно такой же, как и в фуге Allegro (вторая скрипка, первая скрипка, виолончель, альт). Эта извилистая линия выравнивается в проведениях темы и ее обращения в Alternativo: тут она идет или от нижнего голоса к верхнему, или от верхнего к нижнему.

Во всей последовательности вариаций и полифонических форм чувствуется единая концепция квартетного цикла.

Сколь бы ни была сильна рациональная сторона этой композиции, она находится в неразрывном единстве со всем содержанием музыки, воплощая мироощущение композитора-классика. Красота, мудрая уравновешенность всех элементов произведения выражены искусно, с вдохновенным мастерством.

Нам остается сказать о поразительно смелом эксперименте с вариационной формой, предпринятом Гайдном. Речь идет о финале квартета op. 54 № 2 (около 1788). Никакого привычного вариационного цикла тут нет, налицо лишь вариационный метод образования композиции. Двухэлементная тема вступления (8 тактов) развивается так, что первый элемент развернут в двух вариантах — мажорном и минорном (Adagio), а второй — в самостоятельной форме (Presto). Возвращающееся вступление с продолжением в коде воссоединяет тематизм и округляет финал.

Нет никакой необходимости приписывать всему финалу форму темы с вариациями; но можно говорить о тонком применении композитором вариантно-вариационного метода развития исходной темы. Как fuga в заключении первой части квартета op. 76 № 6 или коду — Allegro в фортепианном трио № 17 нельзя считать простыми вариациями, так и Adagio и Presto финала квартета op. 54 № 2 нельзя уподобить простым вариациям. Найденное как форма завершения всего цикла (квартет op. 54 № 2, трио № 17), в дальнейшем перешло в заключение начальной части цикла (квартет op. 76 № 6). Вполне вероятно, что причиной появления системы вариаций в квартете op. 76 № 6 было наличие резкого контраста форм в первой части его: необходимо было уравновесить это сходством вариационных построений в последующих частях.

Художественно совершенные произведения Гайдна в форме темы с вариациями имели исключительно важное значение в истории этой формы не только как образцы высокого искусства, но и в более широком плане. У Гайдна завершился переход от basso ostinato через basso continuo к классической форме вариаций, ставшей господствующей. Это наглядно демонстрирует преемственность музыкальных стилей и в то же время новаторство великого мастера. Моцарт уже свободен от стадии перехода, — он получил в наследство установившиеся формы вариаций, что, однако, не означало разрыва с традицией старых вариаций, — она у него сказывается также весьма сильно, но затрагивает другие стороны вариационного цикла, о которых речь пойдет ниже.

Важное историческое значение гайдновских вариаций с basso continuo, эволюция которых была прослежена выше, должно быть отмечено потому, что они объясняют совершенно необычную форму вариаций op. 35 Бетховена на «прометеевскую» тему, о которых ниже будет сказано особо.

Вариационное искусство Гайдна сказывается всюду в его произведениях, отнюдь не только в собственно вариациях. Найденное в таких формах вариационное начало действительно влияло на циклы вариаций, способствуя нахождению выразительных приемов развития. Общее историческое значение гайдновской вариационности открывается лишь в свете тех процессов, которые были рассмотрены в настоящем разделе очерка.

ВАРИАЦИИ МОЦАРТА

Вариационные формы Моцарта (1756—1791) питались иными источниками, чем у Гайдна: они были тесно связаны с расцветом индивидуального исполнительского искусства второй половины XVIII века, клавишной (фортепианной) импровизации. Импровизация процветала и раньше, но, более всего на органе, свидетельством чему являются публичные конкурсы органистов, желавших получить место в соборе²⁹.

Вторая половина XVIII века характерна усилением роли импровизации на клавише. Одна из форм этого искусства — импровизирование виртуозной каденции в концертах — закрепила как необходимое условие исполнительского мастерства.

²⁹ Известно, что Бах принимал участие в конкурсе, предполагая занять место органиста в Гамбурге, но благодаря интригам одного из конкурентов не был принят. Однако импровизации Баха произвели огромное впечатление на престарелого мастера Я. А. Рейнкена (1623—1722). См. об этом: Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха. М., 1974, с. 19—20.

В импровизациях использовалось варьирование темы, что стимулировало и создание самостоятельных произведений в форме темы с вариациями, обобщавших практику импровизации.

Импровизирование в форме вариаций пришло на смену импровизациям в форме фуги, характерным для первой половины века (известно, что Бах и Гендель были выдающимися мастерами в этой области). Моцарт сохранял искусство импровизационного изложения фуги и включал ее в круг своих художественно-исполнительских приемов³⁰.

Фуга в это время, однако, уступила господствующее место сонатному *allegro*; спутником его явились классические вариации. В широкой исторической перспективе обе эти формы в переработанном виде вобрали в себя приемы, накопленные фугой. Мотивная разработка, развитой тональный план перешли из фуги в сонату, войдя там в сочетание с тематическим контрастом, монотематизм же фуги получил новое претворение в виде темы с вариациями, поскольку музыка всегда испытывала необходимость и в контрастном образном содержании, и в образном единстве. Динамика контрастов тематикотонального порядка воплотилась в сонатной и сонатно-циклической форме, образное единство — в вариационной форме.

Число самостоятельных произведений в форме темы с вариациями в эпоху венских классиков неизмеримо возросло.

Наряду с этим произошло ее качественное переосмысление. Развиваясь как форма самостоятельных произведений и как часть сонатно-симфонического цикла, вариации стали вторгаться в прочие музыкальные формы — в рондо, сложную трехчастную и в сонатную, образуя в них или рассредоточенную форму второго плана, или сосредоточиваясь на определенном участке в качестве своеобразного эпизода. Этих вопросов мы попутно коснемся ниже.

Первые вариации Моцарта, как известно из указателя Кёхеля, сочинены им в девяти-десятилетнем возрасте. За двадцать пять лет творческой деятельности Моцартом написано более сорока вариационных циклов. Фортепианные и скрипичные вариации, за редкими исключениями, основываются на заимствованных темах. Ими были отрывки — арии и т.п. — из опер Гретри, Паизиелло, Сартти, Глюка и других композиторов, а также популярные песни и танцы. Выбор тем, по-видимому, может свидетельствовать о том, что вариации со-

³⁰ См. об этом в письме Моцарта к отцу: «Я просил задать тему; он [декан] отказался, но другой господин... предложил ее мне. Я стал развивать и в самой середине (фуга была в *sol mineur*) перешел в *sol majeur* и начал веселый мотив, хотя в том же размере; затем вернулся к теме, но в обратном виде. Под конец мне пришла идея взять для темы фуги веселый мотив. Недолго думая, я приступил; все было так гладко, как платье Дазера [портного]». Цит. по кн.: Корганов В. Д. Моцарт. Биографический этюд. Спб.—М., 1900, с. 107.

чинялись Моцартом или по заказу, или задуманы были им самим для преподнесения какому-то лицу. Вариации, входящие в сонатный и сюитный циклы, создавались на собственные темы Моцарта. Неся на себе отпечаток его общего вариационного искусства, они были в то же время связаны с художественной концепцией цикла.

Вариации Моцарта-мальчика еще не имеют высоких достоинств, в них трудно усмотреть какие-то важные новаторские свойства, хотя некоторые приемы зрелого стиля уже проглядывают. Типические стороны моцартовского стиля в полной мере проявились в вариациях на тему романса «Je suis Lindor» неизвестного композитора из музыки к комедии Бомарше «Севильский цирюльник» (К. 354). Сочиненные в Париже в 1778 году, они одухотворены принципами моцартовской концертности, образуя, безусловно, нечто новое в сравнении с баховскими или генделевскими вариационными циклами.

Формирование новаторских принципов в вариациях Моцарта, как и вариаций классического стиля вообще связано с новыми условиями бытования этого рода произведений, занявших определенное место в концертной практике и ставших выражением классического стиля даже и в том случае, когда они создавались по заказу и как будто для домашнего музицирования. Уже выше шла речь о том, что вариации вобрали в себя приемы импровизации, а эта форма профессионального исполнительства была предназначена для аудитории, хотя бы ограниченной аристократическим салоном. Направленность на слушателя определяла отношение к вариационному циклу как к произведению с внутренними контрастами, развивающему хотя и одну тему, один музыкальный образ, но представляющему его в разном освещении, с разных сторон. Подобная трактовка образности была естественным дополнением к сонатной форме, не имевшей задач раскрытия новых сторон неприкосновенно цельной темы, так как тема в сонатном *allegro* в разработках дробилась, утрачивая свою первоначальную цельность.

Описанное требовало особого отношения к вариационной форме, в результате чего у Моцарта и сложились принципы, которые можно изложить так:

1. Активное переосмысление структуры темы — а) с помощью перестройки фактуры не только в соседних вариациях, но и внутри них; б) через создание новой формы финальной вариации с переменной тактового размера, темпа и в итоге жанра темы;

2. Образование единой формы цикла с контрастным характером ряда вариаций и слитностью их — а) по принципу контрастно-составной формы, устремленной к финалу, и б) путем скрепления общециклической кодой.

В определенном смысле эти принципы начали действовать

еще у Баха, но в полной мере развернулись в произведениях венских классиков, получив господствующее положение. Те приемы группировки и последовательного ритмического развертывания вариаций, которые применяли Бах, Гендель и их современники, теперь стали лишь частью нового вариационного метода. Подобно тому как приемы старинной двухчастной формы через соответственное оформление кадансов первой и второй частей вошли в классическую сонатную форму, так и старые приемы объединения вариаций вошли в новый вариационный цикл, растворившись в нем, в более сложных его принципах.

Говоря об активном переосмыслении структуры темы у Моцарта, мы, однако, не имеем в виду изменения композиции, остающейся, как известно, одним из основных цементирующих факторов классического вариационного цикла и его слагаемых — вариаций (за исключением финальной, изредка и других). Речь идет о более тонкой дифференциации структуры, выражаемой средствами фактурного порядка при сохранении объема темы. Возникает диалектическая двойственность положения; структура в смысле объема и соотношения частей формы в вариациях не меняется, и в то же время фактурные градации вносят в нее свои «поправки», свое «толкование». Эта диалектика вариационной формы является принципиально новым качеством, образовавшимся в эпоху венских классиков, хотя в известной мере подготовленным в предшествующее время.

Точно так же принцип единства в цикле классических вариаций не является чем-то неожиданным по сравнению с прежними циклами, которые также обладали единством гармонического плана, объема и, наконец, тоник.

Перекрестные связи между вариациями вследствие общности фигур фактуры или мелодических интонаций дополняли перечисленные приемы объединения. И тем не менее единство в вариациях венских классиков — другого качества. Старых приемов объединения цикла уже было недостаточно. Возросший контраст между вариациями требовал возрастания и средств объединения.

Такие средства были найдены Моцартом в сфере тех форм, которые характерны для сонатного цикла. Это, во-первых, введение Adagio в виде предфинальной вариации, во-вторых, построение последней вариации в быстром темпе и, наконец, образование коды. Вариация-Adagio по своему типу напоминает медленную часть сонатного цикла, последняя — его финал.

Если разделить все моцартовские вариационные циклы на две большие категории в зависимости от наличия или отсутствия в них вариации-Adagio, то к первой категории (при наличии Adagio) будут относиться 22 цикла и ко второй — столь-

ко же. Однако состав каждой категории окажется различным: в первой преобладают вариации как самостоятельные произведения (15 из 22), во второй же их число будет незначительным (только 3). Это обстоятельство, конечно, не случайно, так как вариация-Adagio отражает воздействие состава сонатного цикла на вариационный, и оно прежде всего сказалось в самостоятельных произведениях-вариациях.

Введение жанра Adagio в вариации, входящие в состав сонатного цикла, это смелый новаторский прием Моцарта. Здесь возникала опасность дублирования медленной части цикла, чего Моцарт, однако, благополучно избежал. В фортепианных сонатах D-dur и A-dur (K. 284, 331) нет медленных частей и вариация-Adagio не только ничего не дублирует, но даже принимает на себя функцию медленной части³¹. Скрипичная соната № 19 (K. 379) имеет Adagio лишь в качестве вступления к сонатному Allegro, самостоятельная же медленная часть в ней отсутствует. В фортепианном трио G-dur (K. 496) Моцарт устранил дублирование Andante, придав Adagio аскетическую фактуру, в то время как в Andante применил широкую пассажную технику. Вариация-Adagio не претендует на видную роль, которая отведена ей в двух названных фортепианных и скрипичной сонатах. В квинтете с кларнетом (K. 581), наоборот, медленная часть, Larghetto, изложена в простой трехчастной форме, кратко и лаконично, вариация-Adagio служит к нему известным дополнением³².

Ниже мы особо остановимся на моцартовских средствах завершения вариационного цикла, поскольку они были необходимы для создания единой его формы, сейчас же перейдем к рассмотрению приемов того активного переосмысления структуры темы, которое выдвинуто выше как первый новаторский принцип моцартовских вариаций.

Эти приемы можно разделить на две группы:

1) создание внутри отдельных вариаций иных, чем в теме, соотношений фактуры, в результате чего объективно изменяется взгляд и на структуру вариации;

2) варьирование каждой из двух частей темы, что приводит к выписанным повторениям и к двухступенным вариациям.

³¹ Заметим, что первоначальный вариант вариации-Adagio в сонате D-dur в рукописи Моцарта был очень скромным, при печатании же он его значительно усложнил (см. примеч. в издании под ред. А. Б. Гольденвейзера). Этот факт, как нам представляется, свидетельствует о влиянии концертно-импровизационного начала на вариационную форму, — Моцарт находит недостаточной для нее ту скромную фактуру, в которую первоначально была облечена вариация-Adagio.

³² Кроме названных пяти сонатных циклов, вариации-Adagio имеются в двух сюитных циклах: Дивертисменте № 13 (K. 253) и Серенаде № 10 (K. 361). Вопрос о роли вариации-Adagio тут упрощается в силу иных принципов строения сюиты в сравнении с сонатой: два Adagio в сюитных циклах встречаются постоянно.

Различие приемов касается разных уровней музыкальной формы: действие первого ведет к детализации мелких разделов, действие второго распространяется на общую структуру двух основных частей, что позволяет сопоставить их в контрастном фактурном изложении.

Особые качества активное переосмысление структуры темы получает в финальной вариации. Здесь обычно происходит не только разрастание масштабов, но и обнаруживаются такие формообразующие приемы, как разработка, Да саро и другие. Вместе с переделкой темы, ее жанрового облика, приближением к финальным темам сонатно-симфонических циклов это направлено к общему завершению вариаций. К этому вопросу мы обратимся ниже, рассматривая факторы единства всего вариационного произведения.

Необходимо вкратце остановиться на строении темы моцартовских вариаций, чтобы проанализировать в дальнейшем отступления от него и возможности детализации структуры.

Как уже говорилось, в работах о вариациях подчеркивается, что тема вариаций обычно излагается в простой двухчастной форме. Однако нужно заметить, что такова тенденция у венских классиков, которую можно иногда подметить лишь по их вариациям на собственные темы, входящим в крупную циклическую форму — сонатную и сюитную. Если же взять вариации, являющиеся самостоятельными произведениями, где темы в большинстве случаев заимствованные, то картина резко изменится. В этих произведениях указанная тенденция отнюдь не является ведущей, и темы вариаций оказываются весьма разнообразными по структуре. Из восемнадцати самостоятельных вариационных циклов Моцарта в одиннадцати тема представляет трехчастную репризную (а б а) и безрепризную (а б в) структуру, в трех темах форма безрепризная двухчастная (а б) и на долю репризной двухчастной приходится, таким образом, всего лишь четыре примера, то есть менее одной четверти.

Переосмысление структуры в мелких разделах заключается не в отступлениях от общего объема темы³³, но в подчеркивании средствами фактуры таких сторон, которые в теме слабо или совсем не выявлены. Например, безрепризная форма может получить репризный вид, благодаря повторному введению какого-либо фактурного приема. В вариациях на тему Сальери (К. 180) тема явно построена по безрепризной двухчастной схеме, где нет повторения ни одного из четырехтактных построений: а б в г. Моцарт в первой же вариации вводит тематическую репризу, возвращая материал б взамен

³³ Впрочем, это изредка тоже встречается у Моцарта, — см. минорную и следующую за ней мажорную вариации в Andante из квартета A-dur (К. 464).

последнего материала г. Приводим соответственно эти четырехтакты (5—8 и 13—16) из темы и первой вариации:

Образовалась типичная двухчастно-репризная форма: а б-в б с повторением материала второго предложения из начального периода, которое транспонировано в главную тональность.

Ту же самую форму Моцарт придает и последующим вариациям этого цикла — второй и третьей. Пятая вариация (Adagio) дает новый вариант структуры посредством фактурных соответствий: а б а¹ б¹. Шестая (последняя) вариация возвращается к структуре а б в б¹.

Так, на протяжении короткого вариационного цикла Моцарт неоднократно меняет структуру, хотя оставляет объем и гармоническую схему темы без изменений.

Желание найти, лучше сказать, ввести соответствия частей формы подсказано не заимствованной темой, но коренится в собственных композиционных принципах Моцарта, всегда стремящегося к логически строгой конструкции.

Вариации на тему менуэта Фишера (К. 179) демонстрируют тот же принцип переосмысления структуры фактурными средствами. Тема написана в репризной трехчастной форме: aa^1 bb aa^1 . Однако в восьмой вариации структура совсем другая: в период вносится контраст фактуры ab , и он получает отражение в середине (bav), что по числу тактов дает следующее: 2+1 (b), 1+1 (a), 4 (b). В десятой вариации различие в фактуре позволяет структуру представить так: ab a^1b ab . Одиннадцатая вариация (Adagio) имеет выписанные и варьированные повторения, в результате чего образуется новый вариант структуры: aa^1 ba^2 b^1a^3 . Он как бы подтверждает, усиливает структуру темы³⁴.

В вариациях «Je suis Lindor» (К. 354) тема в периоде имеет кадансовое деление на предложения, однако, они различны по мелодии и аккомпанементу. В третьей вариации Моцарт добивается их сходства, не меняя гармонии против темы:

126

первое предложение

второе предложение

³⁴ Формально здесь возникает сходство с двустепенной вариацией, так как варьируется первая часть (период) отдельно от последующей. Однако имеются и существенные различия, о которых ниже будет сказано подробно.

Тема вариаций, взятая Моцартом у Гретри (К. 352), имеет некоторый намек на репризу начального периода, перенесенную в тональность II ступени. По мере движения вариаций Моцарт то подчеркивает репризу, то скрадывает ее. В первой вариации сходство характерных ритмических фигур (триоли) обнажает репризу, во второй и третьей она стирается благодаря простоте ритмики (шестнадцатые), в четвертой также малозаметна из-за непрерывности движения параллельных терций. В пятой вариации всплывает ритмическое сходство с темой, в шестой же реприза особенно отчетлива вследствие тождества фактуры с началом периода. Adagio седьмой вариации отвергает репризу, но зато Allegro последней вариации фактурой вновь делает репризу ощутимой (фигуры аккомпанемента в партии левой руки).

Активная роль фактуры в вариациях, впрочем, значительно шире, чем это могут представить перечисленные примеры. Ее можно видеть и в строении самих вариаций, когда предложения периода, изложенные в теме однофактурно, получают контрастность. Самый простой и известный образец — из вариаций в фортепианной сонате A-dur (К. 331; № 11 по изданию в редакции Гольденвейзера). Хрупкость интонаций первого предложения резко противостоит фактуре по типу оркестрового tutti, данной во втором предложении (первая, вторая, пятая, шестая вариации). Особенно выделяется второе предложение первой вариации с его репетициями на одном звуке (барабанный бас). Тут, в сущности, можно говорить о влиянии сонатного тематизма, — столь значителен контраст.

В этом же духе построена вторая вариация в цикле «Une fièvre brûlante» на тему из оперы «Ричард — Львиное сердце» Гретри (К. Anh. 285³⁵). Тема тут однофактурна, во второй же вариации вносится контраст, содержание темы обостряется (приводим первые предложения темы и второй вариации):

³⁵ Принадлежность этих вариаций Моцарту отрицается, хотя они и вошли во многие издания под именем Моцарта еще в последних годах XVIII века. Мы приводим этот пример потому, что он схватывает некоторые приемы моцартовских вариаций и доводит их до предельной и временами чрезмерной отчетливости. По-видимому, автор этих вариаций хорошо изучил приемы Моцарта, но не смог удержаться на его уровне.

127
Тема
Andante

Вар. 2

По существу произошла трансформация тематизма в направлении сонатности — образовавшийся контраст чрезвычайно напоминает контраст в темах сонатной формы Моцарта с тем, однако, различием, что контрастные элементы стоят на разных местах. Унисонный элемент обычно начинает сонатную тему, в приведенной же вариации он является последующим, производным. Как бы то ни было, но вторжение принципа сонатного тематизма налицо. Не все вариационные циклы Моцарта обладают такой особенностью, но это не может снизить значения данной формы активного переосмысления тематической структуры, хотя, повторяем, авторство его спорно.

Возникновение контраста внутри вариаций было, очевидно, существенной потребностью моцартовского мышления, иначе он бы не возникал там, где тема его не предусматривает. В этом отношении можно еще указать на пятую вариацию на тему «Lison dort» (K. 264). Начальный период не содержит заметного фактурного контраста, хотя условно предполагает в первом четырехтакте движение мелодического голоса, во втором же — кадансирование. Пятая вариация резко разделяет четырехтакты на *p* и *f* и два ладово-контрастных, но в то же время и взаимосвязанных движения (диатоника — хроматика, арпеджио — гаммообразность):

128
Тема

Вар. 5

В этом контрасте тоже есть что-то от контрастов сонатного тематизма (ср. с главной темой сонаты c-moll Моцарта и сонаты c-moll, op. 10 № 1 Бетховена).

Особенно насыщены фактурными контрастами вариации-Adagio, и форма темы как бы поглощается новым типом, поскольку обычно происходит варьирование выписываемых повторений периода и следующих частей. Вся вариация-Adagio — это непрерывное варьирование в различных масштабах — малых и крупных. Разнообразие фактурных приемов в подобных случаях у Моцарта необыкновенно. Здесь вновь мы сталкиваемся с проблемой общности таких вариаций-Adagio с медленными частями сонатных циклов. И в них Моцарт вариационно развертывает образ спокойствия, душевного отдохновения. Сошлемся на медленную часть фортепианной сонаты № 7 (K. 309), написанную в форме, аналогичной формам, встречающимся во многих вариационных циклах (двухчастная реприза). Родственным может быть и Adagio сонаты c-moll (K. 457), хотя оно имеет форму рондо, — система вариационных повторений главной темы и здесь превалирует.

Самые высокие и сложные образцы охарактеризованных вариаций-Adagio найдем в циклах на темы Глюка (K. 455), «Je suis Lindor» (K. 354), «Lison dort» (K. 264). Тут в медленных вариациях структура темы, хотя и может быть опознана, но по существу тонет в собственной структуре ва-

риации-Adagio. Становится трудным следить за структурной близостью вариации и темы, на первый план перед слушателем выступает широта развития в самой вариации, обновление господствует над повторностью.

Иногда Adagio вбирает в себя черты предшествующих вариаций, становясь естественным выводом из них. Например, в вариации-Adagio из фортепианной сонаты A-dur в тактах 1—2 взята мелодическая фигура из аналогичных тактов второй вариации, такты 5—6 сходны по фактуре с такими же из первой вариации, и т. п.

129
Вар. 5
Adagio

Вар. 2

Вар. 5

Вар. 1

Обратимся к анализу второй группы вариационных приемов, приводящих к образованию двухстепенных вариаций.

Этим термином мы будем называть те вариации, в которых простое или варьированное повторение частей формы заменено контрастным варьированием сначала первой повторяемой части формы, а потом и аналогичным ему варьированием второй части. В контрастном варьировании резко сопоставляются два вида самостоятельной фактуры, что и позволяет назвать всю вариацию двухстепенной.

Двухстепенную вариацию не следует смешивать с вариациями, имеющими выписанное, «раскрытое» повторение частей. Эта элементарная форма представляет вариацию на вариацию, как, например, в одиннадцатой вариации-Adagio из финала фортепианной сонаты D-dur (приводится первое предложение периода и его выписанное повторение):

130 Adagio cantabile



Тут выписанное повторение орнаментирует мелодию и сохраняет аккомпанирующую фигуру без перемен³⁶. Коренного различия между начальным изложением и выписанным повторением не возникает.

К тому же типу варьирования принадлежат: четвертая и восьмая вариации на тему «Lison dort»;³⁷ четвертая, шестая, седьмая, восьмая и девятая вариации на тему Глюка; одиннадцатая вариация на тему менуэта Фишера.

Промежуточное положение между названными вариациями с выписанным повторением и формой двухступенных вариаций занимают некоторые вариации из Andante квартета A-dur, финала скрипичной сонаты Es-dur и финала струнного квинтета c-moll (K. 464, 481, 516-b). Первоначальное изложение и выписанные повторения в них различаются контрастом динамики при определенном сходстве фактуры: в квартетной вариации на всем протяжении остается имитационность, в скрипичной — неизменна мелодия при меняющейся фигуре аккомпанемента. Вот первые периоды этих вариаций с их выписанными повторениями:

³⁶ Выписанное повторение предполагает варьирование фактуры данной вариации без изменения общего выразительного характера.



а)

б)

Сложнее обстоит дело в финале струнного квинтета с-moll, где имеются три вариации с выписанными повторениями. В первой из них (четвертой по общему счету) контраст двух изложений довольно силен во всем складе музыки: общее

marcato в первом и отблеск его в мелодии второго, сопровождаемой аккордами и новой фигурацией (виолончель). Во второй (пятой) вариации выписанное повторение меняет инструментовку и фигурацию, оставляя мелодию без перемен. В третьей (шестой) сохраняется общая хоральность фактуры, но при измененной инструментовке. Каждая из этих вариаций не имеет внутри того контраста, который образуется в двухстепенных вариациях, хотя элементы его налицо.

Примеры двухстепенных вариаций находим лишь в четырех моцартовских циклах: в серенаде № 10 (К. 370-а) и трех фортепианных концертах — G-dur, B-dur и c-moll (К. 453, 456, 491). По внешнему виду напоминая вариации с выписанными повторениями, двухстепенные вариации несводимы к ним. Выписанное повторение варьирует первое изложение и является его следствием. В противоположность этому двухстепенная вариация являет два самостоятельных вида варьирования, в результате чего сразу же за периодом такой вариации наступает резкая смена не только в фактуре, но и в характере музыки. Все изложение определенным образом обновляется, возникают новые оттенки выразительного склада, вливающиеся в общее содержание цикла.

Схематическое изображение двухстепенной вариации (буквами обозначаются формы фактуры)³⁷:

а	б	а	б
период	период	вторая часть	вторая часть

Двухстепенная вариация (иногда в цикле их несколько) никогда не бывает первой в цикле, а потому слушатель успевает привыкнуть, что за изложением периода следует его буквальное или же выписанное повторение³⁸; то же и с частью, идущей после периода. В двухстепенной вариации эта инерция нарушается: за периодом в одном характере (а) следует его контрастное изложение в другом характере (б), активность восприятия повышается, так как слушатель замечает, что вторая часть формы отстранена контрастным изложением первой, он ожидает вторую часть. Появившись в первоначальном характере (а), вторая часть неизбежно влечет новое ожидание — ожидание повторения во втором характере (б). С его появлением эстетическая потребность, наконец, удовлетворяется, форма определенным образом завершается³⁹.

³⁷ В серенаде № 10 схема двухстепенной вариации сложнее, о чем ниже будет сказано особо.

³⁸ Буквальное повторение исполнители иногда опускают.

³⁹ В свое время Чайковский, протестуя против купюр важного тематического материала в его фортепианном концерте G-dur, писал А. И. Зилоти: «Повторение главной партии после разработки,

Двухстепенная вариация, восходя к единой теме цикла, получает собственное интенсивное развитие: первое изложение (а) выполняет роль местной «темы», второе (б) — местной второй «темы», их же дальнейшее воспроизведение — это как бы самостоятельные вариации. Внутри большого цикла складывается малый (иногда, как говорилось, их несколько), очень текучий и, в свою очередь, способствующий текучести, интенсивности всей вариационной формы. В этом заключается особое значение двухстепенных вариаций, — они преодолевают фрагментарность вариационного цикла, становясь в ряд с другими средствами его объединения.

Хотя по протяжению двухстепенная вариация равна простой вариации, имеющей буквальное или выписанное повторение, по сущности этого явления иная, что и заставляет ввести для его определения особый термин.

В книге «Прикладные формы» Э. Праутом поднят вопрос о выписанных и варьированных повторениях в вариациях: «Когда тема вариаций состоит из двух восьмитактовых периодов, причем каждый из них повторяется — довольно обычно можно встретиться с так называемыми двойными вариациями. В них вместо повторений каждой, тождественной половины — вторая вариация первой половины предшествует первой вариации второй половины»⁴⁰. Как видно, здесь не введено различие выписанных повторений в вариациях с двухстепенными вариациями.

В. А. Цуккерман в книге «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» рассматривает два вида «раскрытого повторения»: «Один из них ограничивается видоизменением основной вариации, представляя „вариацию на вариацию“». «Другой вид есть вариация, независимая от основной и нередко вносящая подлинный контраст. Его особенность — перекрестные связи между частями (при двухчастной форме):

А В А₁ В₁, где В — первая часть контрастирующей вариации; А₁ и В₁ — вторые части обеих вариаций»⁴¹.

Вслед за тем автор приводит примеры вариаций из финала концерта c-moll Моцарта и из финала Героической симфонии Бетховена (вариация D-dur).

в сонатной форме — совершенно необходимо, иначе слушатель не может их усвоить и по окончании будет смущен и удивлен, что все уже кончилось» (цит. по кн.: Зилоти А. И. Воспоминания и письма. Л., 1963, с. 154. Письмо от 26 июля 1893 г. Подчеркнуто в подлиннике). Тут поставлена глубокая эстетическая проблема единства и цельности формы в связи со слушательским восприятием. Именно эта проблема встает, в частности, и в рассматриваемых двухстепенных вариациях.

⁴⁰ Праут Э. Прикладные формы, с. 98.

⁴¹ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, с. 67.

Второй вид «раскрытого повторения» близок той форме, которая нами названа двухстепенной вариацией. Как видно будет из дальнейшего изложения, двухстепенные вариации являются характерными для Моцарта, вытекая из общих принципов его формы и отражая одно из присущих ему стилистических качеств.

Подчеркнем здесь, что контраст, вносимый вторым разделом двухстепенной вариации (б и б¹), по природе иной, чем контраст ладового характера, который обычно присутствует в вариационном цикле. В двухстепенной вариации контраст возникает от внутреннего стимула, когда форма темы еще не исчерпана и приемы варьирования как бы настигают друг друга, тогда как в ладово-контрастирующих вариациях вступают в действие красочные перемены, независимые от темы. В этом смысле ладовый контраст является внешним по отношению к теме и его введение зависит от задач композиции в широком ее значении.

Обратимся к анализу двухстепенных вариаций в названных четырех произведениях. Первый пример этого рода — третья вариация в предпоследней (шестой) части оркестровой серенады № 10 (K. 361).

Тема вариаций — безрепризная трехчастная форма, причем середина ее вдвое короче крайних частей: 8 4 8.

В третьей вариации, заключающей первый раздел цикла (перед появлением минора), Моцарт применил двухстепенную форму. Первое изложение периода уже таит контрастность в предложениях — *tutti*, *forte* — группа, *piano* (аб), но единство фигуры в басах цементирует форму. Главный контраст — во втором изложении периода (в): его начало преподносится как мелодическое *solo* кларнета, *piano*, на фоне гармонической фигурации с легким басом; далее постепенно добавляются расцветивающие голоса. Приводим эти два изложения периода:

132



Cl.
f
p Cl.

p
f

Ob.
f
tr

f
sim.

p
tr

f
f

Cl.
p
Cb.

f
f

f
f

f
f



Короткая середина вводит новую фактуру (г) — опевание доминантовой гармонии. В третьей части вместо воспроизведения первой фактуры, чего требует периодичность, Моцарт использует вторую фактуру периода — solo кларнета с сопровождением. Таким образом, по завершении третьей части возникнет необходимость возвращения первой фактуры периода, которая и вводится в повторение середины.

Для общего завершения вариации Моцарт сначала обновляет фактуру — появляются имитации (д), а потом в басовой фигуре аккордов мы узнаем отголосок первого периода (б). Устанавливается особого рода перекрестная связь в структуре всей вариации, что придает ей цельность и единство. Схема всей структуры (буквами показаны формы фактуры):

первое изложение:	аб	г	в		
второе изложение:	в		а	дб	
число тактов:	8	8	4	8	4

Тот контраст tutti и solo, который движет двухступенную вариацию в серенаде, особенно значителен и глубок в фортепианных концертах. Принято считать, что оркестровая партия в концерте является носителем массового начала, сольная партия — начала индивидуального. Это толкование применимо и к форме двухступенных вариаций в концертах Моцарта. Первое предложение всегда выступает в виде оркестрового изложения, второе — сольного. Именно здесь Моцарт обостряет контраст, позволяющий яснее представить действенное начало.

В финале концерта G-dur вариации с выписанными повторениями вместе с двухступенными составляют единую систему сопоставлений tutti и solo. Двухступенные вариации индивидуализируют эти сопоставления. При ладовом контрасте создается очень яркий и богатый музыкальный образ, сочетающий выражение скорби и радости, действия и созерцательности. Именно таковы вариации четвертая и пятая (тт. 97—160), откуда приводятся начальные периоды в двух изложениях каждый:



ff Tutti

solo

Andante концерта В-дур дает примеры также необычайно интересных двухступенных вариаций, содержание которых отличается от рассмотренных выше в силу общего различия в содержании циклов — светлого, мажорного в концерте G-дур и лирико-скорбного в минорном Andante. Сходные средства и приемы контрастов получают иное композиционное применение. Ниже мы обратимся к анализу всего цикла Andante, здесь же ограничимся описанием его двухступенных вариаций.

В первой из них происходит столкновение образа грозной силы (tutti) и скорбного индивидуального образа (solo), подобное которому встречаем в главных темах симфоний Моцарта. Это подобие отнюдь не влечет сходства по форме — вариации остаются самими собой. Форма двухступенного изложения тут особенно уместна и ведет к присущей вариациям уравновешенности. В нашем примере приведены начальные четырехтакты первых периодов (a₁b):

134 a)

f tutti

6)

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.

Fl

Ob.



В этой по-новому сложившейся структуре, однако, сохранился от прежней остаток в виде каденции на тонике в середине (т. 154). Такое свободное обращение со структурой, по-видимому, необходимо было в целях подведения итога первого, минорного, раздела вариационной формы.

Следующая затем мажорная вариация тоже может рассматриваться как двухстепенная (духовые — и фортепиано со струнными), напоминая фактуру, описанную в пунктах а) и в). Второе изложение является, по существу, вариантом первого, по-своему продолжающим его тему. Таким образом, тут возникает, пожалуй, промежуточная форма, уже рассмотренная на других примерах.

Возвращение минора дает простую вариацию, без повторения частей, а затем происходит переход к большому финальному разделу, с переменой метра и жанрового характера

музыки, что типично для завершений вариационных циклов Моцарта.

Рассмотренные двухстепенные вариации все находятся во внутренней части цикла (не первая и не последняя вариации), но той же формой Моцарт пользовался и в финальных вариациях, представляющих вообще очень сложное образование. Их особенно в большой степени коснулся принцип активной перестройки структуры, что, однако, целесообразно рассмотреть в комплексе всех других вопросов, касающихся финальных вариаций, как и принципов объединения всего вариационного цикла.

Принцип единства вариационной формы вступает у Моцарта в новую историческую фазу. Новые приемы объединения должны были быть выработаны Моцартом уже хотя бы потому, что количество вариаций в его цикле резко уменьшилось сравнительно с циклами старых мастеров. Максимальное число их у него 12, да и то таких циклов очень немного — семь, то есть менее $\frac{1}{6}$ общего числа. В половине циклов по шести вариаций, причем только три этих цикла — самостоятельные произведения, остальные же входят в состав сонат или сюит (дивертисментов).

Ограничение числа вариаций увеличивало весомость каждой из них и в какой-то мере облегчало задачу их объединения. Однако это же требовало и контрастирования вариаций друг с другом, следовательно, усиливало центробежную тенденцию в цикле. Так в противоборстве различных тенденций складывалось единство цикла.

Высшей формой контраста в вариационных циклах Моцарта и в то же время одним из принципов объединения их является свобода построения финальной вариации. В противовес этому постоянно действует связь вариаций друг с другом, принимающая иногда особые формы, неизвестные прежним композиторам. Существенным для некоторых вариационных циклов (таких не менее $\frac{1}{3}$) остается и прием *Da capo* темы (или ее части), сохранившийся от старых времен.

Свобода построения финальной вариации сказывается прежде всего в переосмыслении темы, получающей новые жанровые черты. Быстрый темп, заменивший обычное для темы *Andante* или *Allegretto*⁴², смена тактового размера — таковы внешние признаки изменения темы во многих финальных вариациях. Тема становится временами весьма похожей на темы финальных рондо из сонатных циклов.

⁴² Это, естественно, не относится к вариациям, помещенным в медленных частях сонатно-симфонических циклов (скрипичная соната № 21, концерт B-dur, квартет A-dur, трио G-dur).

Моцарт не сразу пришел к этому. В ранних фортепианных вариациях (К. 24, 25 и др.) финальная вариация мелодически была близка теме⁴³, затем стала слегка изменяться (циклы на темы Сальери, менуэта Фишера, «Je suis Lindor» и др.). В таких же вариациях, как «La belle Française», «Lison dormait», на темы Гретри, Глюка, Дюпора (К. 573), Allegretto (К. 500) и в ряде других, трансформация темы весьма значительна. Вот примеры из вариаций «La belle Française» (а), на тему Глюка (б) и Allegretto (в):

136

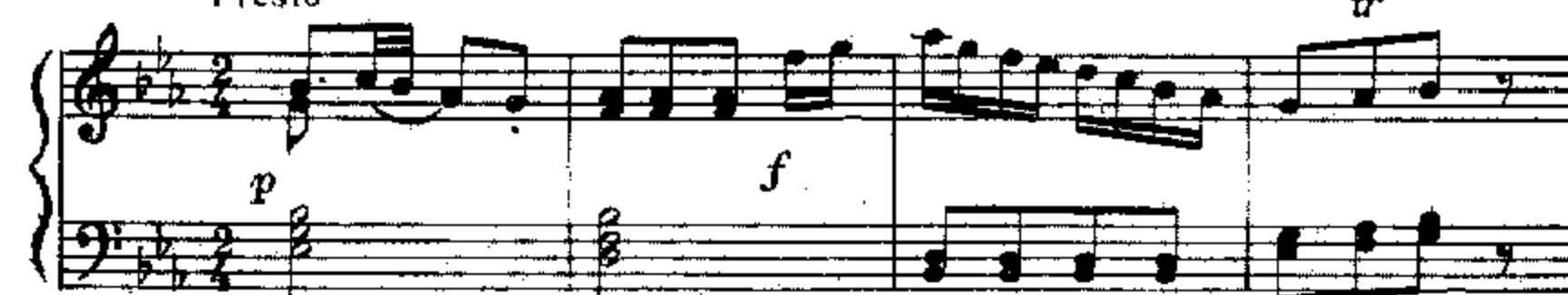
а) Тема

[Andantino quasi Allegretto]



Вар. 12

Presto



б) Тема

Allegretto



⁴³ Этот прием использовался и позднее, например в скрипичных вариациях К. 359, 360.

Вар. 10

Allegro



в) Тема

Allegretto



Вар. 12

Allegro



В финале скрипичной сонаты № 24 (К. 481) находим один из тех случаев, когда трансформированная в последней вариации тема чрезвычайно близка темам сонатных финалов, написанных в форме рондо (рондо-сонаты):

137
Thema Allegretto

Var. 6 Allegro

Особенно характерно тут использование парящего движения на $\frac{6}{8}$ при очень легкой, изящной, простой фактуре⁴⁴. Для сравнения приведем темы рондо из финалов трио C-dur (К. 548) и последнего концерта, B-dur:

138
a) Allegro

6 Allegro

Преобразование темы в финальных вариациях, как видим, носило жанровый характер. Это было предвестием жанровых вариаций позднейшего времени; а может быть, отражало и старую традицию Фрескобальди ритмо-интонационной трансформации темы. Но, вероятно, это все-таки внешнее сходство, так как финальная вариация у Моцарта преобразует тему в целом, во всем объеме, тогда как у Фрескобальди это был краткий мелодический мотив, не обладавший широтой.

Сохраняя в финальных вариациях ряда циклов структуру темы (ранние фортепианные вариации, позднейшие — скрипичные, К. 369, 360), Моцарт во многих случаях и меняет ее. Тут постоянны выписанные повторения, дающие возможность дополнительного варьирования. В этих случаях вариации включают те фактурные смены, которые в иных циклах протекают

⁴⁴ Этот род тематизма по традиции перешел к Бетховену и применялся им в ранних сочинениях при трансформации темы в финальных вариациях и в темах финалов сонатных циклов — подробно об этом см. ниже.

в соседних вариациях, — см. *Andante* с вариациями для фортепиано в четыре руки (K. 501) или финал скрипичной сонаты Es-dur (пример 131), где первое изложение идет триолями шестнадцатых, второе — тридцать вторыми.

Особенно важны отступления от структуры темы в виде свободных разработочных построений — это прямое проявление одного из характерных для стиля венских классиков принципов развития. Разработка мотивов темы, далекий отход от ее структуры, введение тональных отклонений, виртуозных вставок, — все это делает желанным возвращение к новому проведению темы и завершение (торможение) в виде коды.

Один из самых ярких у Моцарта образцов свободного развития в финальной вариации находим в цикле G-dur на тему Глюка (K. 455). Сохранив вначале структуру темы и дополнив ее выписанными повторениями, Моцарт далее вводит разработку весьма обширных размеров, с отклонениями в тональности, родственные одноименному минору, использованием виртуозной каденции и т.д. Завершением вариации служит *Da saro* темы, дополненное заключительными оборотами.

Описанная разработка — это прямое предвосхищение бетховенских разработок в финальных вариациях (впрочем, разработки изредка встречаются и у Гайдна — см. фортепианные вариации f-moll).

Подобные приемы находим в моцартовских циклах на темы «Ein Weib ist das herrlichste Ding» (K. 613), *Allegretto* (K. 500) и других. Они относятся к разным годам жизни Моцарта, что подчеркивает определенное постоянство принципа.

Вероятно, наличие разработок связано с традициями импровизационности, потому что нередко они переходят в виртуозные каденции концертного характера. Достаточно сослаться на вариации «Lison dortait», «Salve tu, Domine» (K. 264, 398). Иногда каденции вводятся Моцартом и в простых дополнениях, вне зависимости от наличия разработки. В некоторых случаях каденции появляются даже в срединных вариациях «Come un'agnello» (K. 460), *Allegretto* (K. 500)⁴⁵.

Разработка и каденция в заключительной вариации очень часто ведет за собой *Da saro* темы («Salve tu, Domine», «Unser dummer Pöbel meint», *Allegretto*, K. 398, 455, 500) или же *Tempo I*. В свою очередь они могут получить дополнение на органном пункте. *Da saro* в ряде случаев ограничивается


⁴⁵ Цикл «Come un'agnello» на тему из оперы Дж. Сартти в автографе неокончен — написаны лишь тема и две первых вариации. По Кёхелю должно быть восемь вариаций, как и значится в некоторых старых изданиях, например, у G. Flaxland, Paris. Последняя, восьмая, вариация четко делится на три раздела: *Adagio*, *Minore*, *Allegro — Maggiore*; каждый из них по протяженности равен теме (16 т.). Поэтому в новейших изданиях вариациям *Minore* и *Allegro — Maggiore* присвоены самостоятельные номера, и всех вариаций оказывается десять.

репризой одного начального периода темы (*Andante* для фортепиано в четыре руки). Подобные приемы имеют целью округлить форму цикла, придать ему законченность, затормозить движение после того размаха, который бывает взят в финальной вариации *Allegro*.

Da saro применялось Моцартом и тогда, когда в последней вариации сохранялась структура темы, как, например, в первой части раннего квартета № 10 (K. 170). *Da saro* выполняет тут роль коды. То же и в вариациях из первой части дивертисмента № 13 (K. 253), с тем, однако, различием, что темп темы *Da saro* более быстрый: *Andante* заменено на *Allegretto* (аналогичная замена в вариациях финала скрипичной сонаты № 19, (K. 379); после *Da saro* — восемнадцатитактная *Coda*).

Кода моцартовского вариационного цикла строится весьма разнообразно: а) как простое расширение в последней вариации с дополнением (*Andante* скрипичной сонаты, № 21, K. 377, фортепианные вариации K. 265); б) как самостоятельный раздел заключительного характера и вслед за ним *Da saro* темы (фортепианные вариации K. 573); в) то же, со включением *Da saro* в ткань коды (*Andante* квартета A-dur); г) как свободная заключительная композиция (*Andante* концерта B-dur, финал фортепианного трио G-dur K. 486) и в иных формах.

Особенно интересны композиции, упомянутые в пунктах «в» и «г». *Andante* квартета A-dur имеет обширную коду из сорока двух тактов. Она примечательна своим принципом синтетичности. Начальный раздел (тт. 1—19) отражает материал

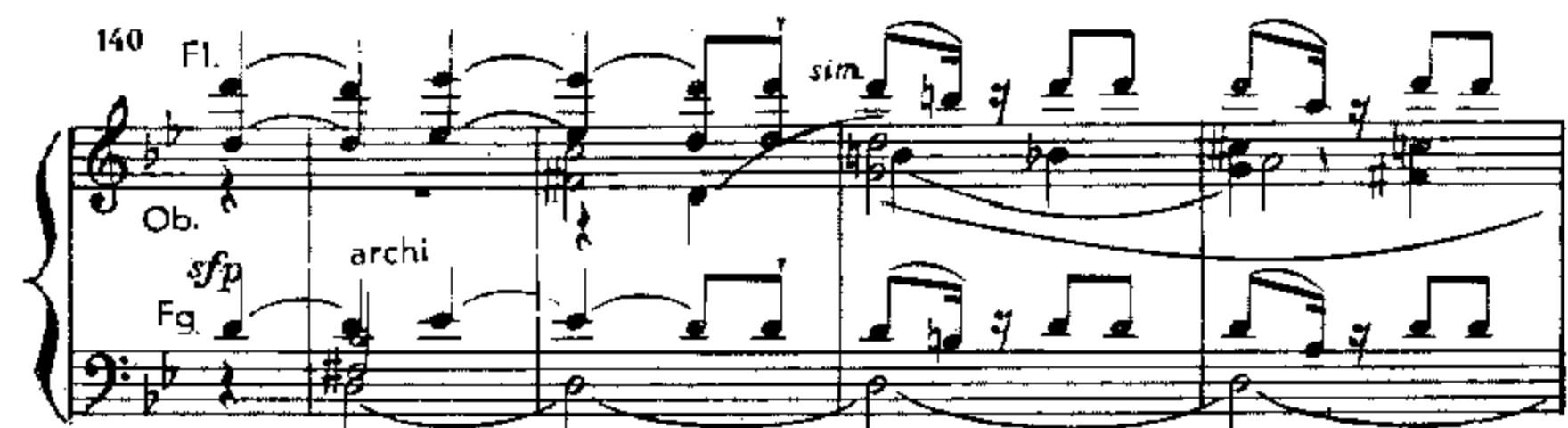
шестой вариации с ее характерным ритмом . Да-

лее возвращается материал темы (*Da saro*), сжатый, однако, до десяти тактов (в теме — восемнадцать тактов). Первые пять тактов взяты из аналогичных тактов темы, вторые же пять воспроизводят заключительное построение темы. Три следующих такта коды заимствованы из пятой вариации, а далее следует их повторение, контрапунктически наложенное на фигуру из шестой вариации. Последние шесть тактов сохраняют эту фигуру, соединяя ее с начальной интонацией темы, взятой в терцию и сексту:





Кода Andante концерта B-dur (тт. 180—209) уступает предыдущей по объему, но превосходит ее по глубине образно-тематического обобщения. Основное заключается в том, что для коды отобраны непосредственные мелодические элементы и темы, и вариаций. Грустные никнувшие интонации темы (деревянные духовые инструменты) соединяются с хроматическим ниспадением других голосов (струнные), подчеркнутым медленным движением. Завершение этому построению дает фортепиано solo своими вздохами и округляющим каденционным оборотом:



Последующее до конца коды протекает на фоне равномерной фигурации шестнадцатыми. Мелодические интонации отдельных инструментов складываются в единую линию. Интересно, как высокое *cis* партии флейты разрешается в *d* у фортепиано и доводится до тоники:



Заимствованные из темы мелодические ходы *d—d—es—d*, *d—d—b*, *d—d—es—d*, *d—d—g* тают в *pianissimo* заключительных тактов Andante.

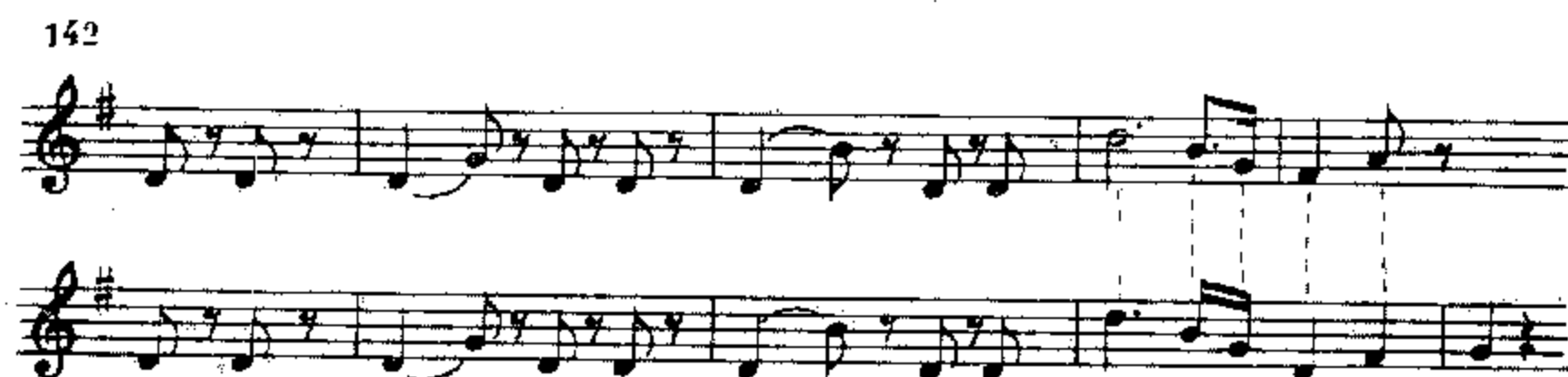
Интереснейший образец коды — в финале фортепианного трио G-dur (К. 486). В последней вариации применено выписанное повторение, первое изложение которого есть буквально Да саро темы (Primo tempo), второе же сохраняет ее мелодию и бас у скрипки и виолончели, а фортепиано ведет фигурации. Собственно кода отражает материал минорной, четвертой вариации, переносимый теперь в мажор, с недолгим в середине минорным потемнением, оттеняющим безмятежно-светлое мажорное окончание. Это один из тех великолепных образцов завершения вариационного цикла, когда кода вбирает в себя материал из предыдущих вариаций, становясь синтетической по смыслу и по форме.

Особая функция выпадает на долю заключительных вариаций, которые входят в финалы сонатно-циклических произведений, что было видно уже по предыдущему примеру. Последние вариации и кода должны завершить и вариационный, и весь сонатный цикл. Иногда Моцарт обходится весьма простыми средствами, сохраняя первоначальный темп и характер темы до конца (ранняя скрипичная соната B-dur, К. 31) или несколько изменяя его в сторону подвижности финальной вариации и коды (скрипичная соната № 19, квартет d-moll). Но основную группу составляют финалы-вариации со значительными изменениями темпа и характера в конце цикла. Выше уже были описаны главнейшие трансформации тематизма в подобных случаях. Если тема вариаций изложена Andante или, чаще, Allegretto, то финальная вариация всегда идет Allegro. В концерте G-dur кода вариаций обозначена как Finale и изложена в темпе Presto. В квинтете c-moll финал-вариации с самого начала идет в темпе Allegro (единственный случай в истории классических вариаций!) и этот темп удерживается до конца. В концерте c-moll тоже нет обозначенной перемены темпа (Allegretto), но характер заключительной вариации с переменной метра на $\frac{6}{8}$ говорит об обычной трансформации ее в духе всех других образцов.

Обратимся к разбору выразительных средств, связывающих моцартовский вариационный цикл воедино.

Одно из самых действенных и ясных средств в этом отношении — мелодические связи. Предельно простой образец находим в менуэте с вариациями из дивертисмента № 11 (K. 251). Здесь три вариации и после каждой из них проходит тема Да саро. Этот прием очень стар и восходит к тем образцам Да саро XVII — начала XVIII века, которые предписывались композитором в середине и в конце пассакалий и иных вариационных циклов (см. у Баха в Гольдберговских вариациях: Aria da saro). Во всех трех вариациях Моцарт сохраняет мелодию и бас, благодаря чему образуются вариации одновременно на мелодию и basso ostinato — форма почти не использовавшаяся Моцартом⁴⁶. Варьирование заключается в прибавлении контрапунктов и перемене ритмической фигуры: сначала восьмые, потом триоли и, наконец, шестнадцатые.

Сохранение мелодии темы в отдельных вариациях полностью или частично встречается у Моцарта и в других вариационных циклах как ранних, так и поздних. Сошлемся на фортепианное трио № 8 G-dur (K. 496). Тут мелодия темы периодически возвращается через две вариации, появляясь в третьей и шестой. Любопытно, что в третьей вариации, несколько отступая от темы, Моцарт подчиняет это отступление обычному для него соответствию в кадансах предложений периода: второе из них строится на тех же оборотах, что и первое, но ритмически проходит их быстрее, чтобы остановиться не на доминанте, а на тонике:



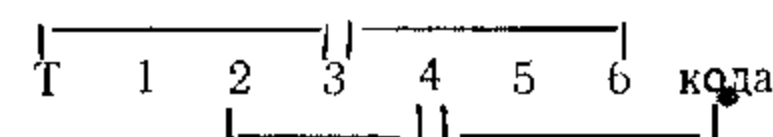
О мелодической связи четвертой вариации и коды в этом трио выше уже была речь. Отметим еще общность приема ости-натности (повторение мотивов), связывающей вторую вариацию с четвертой, а ее — с кодой:



⁴⁶ Ее трансформацию найдем в Qui tollis мессы c-moll (K. 427).



В общем возникает очень тонкая линия мелодических связей, скрепляющая цикл:



В Andante фортепианного трио № 13 G-dur (K. 564) в первых трех вариациях мелодия темы передается от одного струнного инструмента к другому (скрипка, виолончель, скрипка) при фигуративном аккомпанементе у фортепиано (шестнадцатые в правой, потом в левой руке, затем триоли шестнадцатые) и контрапунктах. Эти вариации как бы вбирают в себя принцип вариаций на выдержанную мелодию. В то же время они объединяются и ритмическим движением от этой линии: вводится новый прием — лейтримический оборот, имитационно пронизывающий всю вариацию:



Пятая вариация проходит в миноре с некоторым ритмическим замедлением (триоли восьмые), заключительная же шестая вариация подхватывает брошенную линию ритмического уменьшения, доводя ее до тридцатьвторых:



Великолепнейший пример связывания цикла через проведения мелодии темы в разных вариациях представляет Andante из концерта B-dur K. 456 (о нем см. ниже).

Моцарт не мог пройти мимо исторически сложившейся формы объединения вариаций по парам, когда голоса обмениваются приемами фактуры. Эта форма постоянно им применяется, никогда не становясь, однако, единственной. Так, в следующих

фортепианных циклах вариации объединяются в группы по признаку передачи движения из партии одной руки в партию другой: «Lison dort» — первая-вторая и шестая-седьмая; на тему Глюка — первая-вторая; на тему Allegretto K. 500 первая-вторая, на менуэт Дюпора — первая-вторая. Аналогичный прием найдем и в других произведениях.

У Моцарта также действует и старый прием ритмического уменьшения — движение фактуры часто идет от восьмых к триолям, шестнадцатым, тридцатьвторым. Но и этим приемом редко охватывается весь цикл. Обычно он распространяется на несколько первых вариаций, далее же вносится разнообразие ритмического движения, что дает непринужденность и свободу.

В фортепианных вариациях на тему Глюка Моцарт сохраняет начальный оборот темы, и он служит постоянным о ней напоминанием:

146 Тема Allegretto

Вар. 1

Вар. 2

Вар. 3

Вар. 4

Вар. 5

Вар. 6

Вар. 8

Вар. 9 Adagio

В седьмой вариации и в вариации-Adagio этот оборот, при наличии выписанных повторений, появляется по четыре раза. Общее его значение подобно лейтмотиву цикла, — форма, с которой мы встретимся и в вариациях Бетховена.

Интереснейший пример связи вариаций дает Andante из квартета A-dur. Это — своеобразные каденции-рифмы, тождественные мелодически и различающиеся тонально обороты в кадансах, завершающих части вариаций. В их последовании можно усмотреть определенную динамику: в теме и первой вариации каденция-рифма занимает по две четверти, во второй — расширяется до трех четвертей, в третьей — до четырех; далее начинается обратный процесс постепенного уменьшения сходства (четвертая и шестая вариации), в коде же обороты этих рифм совсем растворяются, проникнув, однако, местами в мелодическую линию верхнего голоса. Вот как это осуществляется:

147 Тема

Вар. 1

Вар. 2

Вар. 3

Вар. 4



Подчеркивание завершенности цикла вариаций достигается Моцартом и через выравнивание ритмического рисунка. Adagio (предпоследняя вариация) чаще всего свободно в ритмическом отношении, в нем господствует фантазийность, финальная же вариация ритмически упрощается. Как в старом баховском цикле прелюдия — fuga первая отражала полет свободной фантазии, а вторая — размеренность и строгость формы, так и в вариациях Моцарта нечто подобное происходит к концу цикла. Моцарт переосмысливает баховский принцип, подчиняя его законам собственного стиля.

Существенным приемом, способствующим единству цикла, является образование внутри него контрастно-составной формы. В книге Л. А. Мазеля «Строение музыкальных произведений» намек на возможность подобного явления в вариационных циклах содержится в следующей фразе: «Иногда расчлененность формы преодолевается элементами сквозного развития: непосредственным переходом одной вариации в другую, наличием разработочных элементов, — модулирующих связующих частей между вариациями и т. п.; при этом непрерывные переходы, связки, разработочные моменты чаще применяются ближе к концу цикла, в его второй половине»⁴⁷. Далее приводится в качестве примера «Казачок» Даргомыжского.

У Моцарта мы можем наблюдать вполне отчетливое образование контрастно-составной формы внутри вариационных циклов, например, в следующих: «Je suis Lindor», «Salve tu, Domine», «Come un'agnello», «Unser dummer Pöbel meint», Allegretto (K. 354, 398, 460, 455, 500).

Цикл на тему Паизиелло «Salve tu, Domine» складывается из двух больших разделов благодаря наличию контрастно-составной формы. Первый раздел — тема и три вариации — протекает ровно и спокойно, не обнаруживая каких-либо больших взлетов. В отличие от этого второй раздел — контрастно-составная форма, состоящая тоже из трех вариаций, — полон неожиданных контрастов и свободных отступлений от темы, которая появляется, однако, к концу произведения (a tempo) и возвращает спокойное движение.

В вариациях на тему Allegretto (K. 500) шестая вариация без остановки переходит в седьмую (Minore), а десятая — в одиннадцатую (Adagio), в результате чего наиболее контрастные формы — минор и Adagio — как бы захватывают в свою

орбиту более простые вариации. Интересно, что между этими двумя группами тоже создается связь, так как переход от десятой вариации к одиннадцатой сделан через одноименный минор, прозвучавший в седьмой вариации. В свою очередь минор подготовлен в пятой вариации использованием гармонического мажора и даже одноименной тоники (тт. 1, 6, 7). Так протягиваются нити от пятой вариации к седьмой и десятой. Подобные тонкие связи цементируют форму цикла. Воздушный финал (фигура его темы очень напоминает первую вариацию из сонаты A-dur) тоже образует контрастно-составную форму с Da caro темы (Tempo I). Таким образом, в этом цикле господствует новый тип группировки вариаций, пришедший на смену старому по сходству фактуры, хотя и он не забыт (триольное движение в правой и левой руке в первой — второй вариациях).

В цикле «Come un'agnello» контрастно-составная форма находится не в конце, а в середине цикла и соединяет шестую, седьмую и восьмую вариации⁴⁸. Средняя из них, принимающая на себя разработочную функцию, особенно развита. Видимо, оттого финальная вариация (10) сохраняет структуру темы без перемен — две свободных вариации излишне расшатывали бы целостность общей композиции.

Та же контрастно-составная форма объединяет восьмую и девятую (Adagio) вариации в цикле на тему Глюка. В этой же форме написана также последняя вариация, поскольку после разработочного раздела возвращается тема Da caro в прежнем темпе.

В ряде циклов контрастно-составной форме подчинена лишь последняя вариация, складывающаяся из разнородного и разнотемпового материала — quasi новой финальной темы и Da caro исходной темы. Такая форма тоже служит общему замыканию цикла.

В двух ранних циклах, написанных Моцартом в десятилетнем возрасте, когда еще не определились его общие принципы, и последняя вариация не имела ни полного Da caro, ни ускорения темпа, ни расширения, — там заключительная фаза варьирования выражалась в применении альбертиевых фигур в аккомпанементе. Сама элементарность этой формы выполняла завершающую функцию.

Две редакции цикла из двенадцати вариаций на тему «Je suis Lindor» демонстрируют равную возможность завершения цикла проведением темы (Da caro) и посредством конструирования самостоятельной финальной вариации.

Первая редакция была опубликована в Париже в 1778 году и воспроизведена в 26-м томе нового Полного собрания сочи-

⁴⁷ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 270.

⁴⁸ Напомним, что в старых изданиях восьмая вариация этого цикла образовывала сложную трехчастную форму: мажор — минор — мажор.

нений Моцарта (1961), вторая редакция появилась после смерти Моцарта в 1792 году и получила распространение во всех прочих изданиях⁴⁹. Различие редакций заключается в композиции второй половины цикла.

Восьмой вариацией в первой редакции является вариация *Tempo di Menuetto*, ставшая во второй редакции финальной. Соответственно минорная вариация была девятой (во второй редакции она восьмая), десятой и одиннадцатой были две следующие мажорные вариации (во второй редакции они стали девятой и десятой) и двенадцатой — *Adagio*, за которым шло проведение темы *Da capo* (во второй редакции *Adagio* — это одиннадцатая вариация, двенадцатая же — *Tempo di Menuetto*; *Da capo* не проводилось). Соединение *Adagio* и темы *Da capo* (*Allegretto*) образовывало контрастно-составную форму:



Во второй редакции тоже складывалась контрастно-составная форма путем объединения *Adagio* и *Tempo di Menuetto* следующим образом:



Различие редакций — в местоположении свободной вариации *Tempo di Menuetto*. Помещение ее в середину цикла вызвало необходимость *Da capo* (первая редакция), передвижение же в финал эту необходимость уничтожило.

Моцарт любил свои вариации «*Je suis Lindor*» и часто исполнял их в концертах. В одном из писем он писал по по-

⁴⁹ Констанция Моцарт в письме к издателям Брейткопф и Гертель от 19 августа 1799 года выражала сожаление, что они напечатали эти вариации по второй редакции, а не по оригинальному парижскому изданию (см.: Köchel L. R. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Leipzig, 1961, S. 376).

воду этих вариаций, что в них «всякий может найти что-либо по своему вкусу»⁵⁰.

В какой редакции Моцарт играл эти вариации — неизвестно. Возможно, что первоначально он исполнял их по первой редакции, потом изменил план композиции и стал заканчивать цикл в *Tempo di Menuetto*, что и было замечено современниками. Если же вторая редакция — плод издательского произвола, тогда ее можно объяснить привычкой к бравурным заключениям, которых немало в других вариационных циклах Моцарта.

Сейчас трудно решить — какая из редакций лучше. Каждая имеет свои преимущества и каждая обладает композиционной законченностью. В этом — главное качество моцартовской вариационной формы⁵¹.

Сопоставим схемы обеих редакций этого цикла:



В первой редакции заметна неперIODичность структуры, компенсируемая репризностью. Контрасты собраны в начале второй половины цикла и к концу ослабевают. Во второй редакции чередование групп из двух вариаций равномерно (1—2, 5—6, 9—10) и вместо репризы к концу происходит обострение

⁵⁰ Цит. по кн.: Праут Э. Прикладные формы, с. 88. В этой работе дан анализ вариаций «*Je suis Lindor*» по второй редакции.

⁵¹ Интересно проследить это качество путем сравнения с вариациями на ту же тему, составляющими финал фортепианной сонаты М. Клементи, В-dur op. 12 № 1. Вариации эти не обладают и сотовой долей той цельности и содержательности, которая характерна для моцартовского цикла.

темповых и жанровых контрастов. Во второй редакции больше связи с сонатными циклами: некоторые из них также заканчиваются *Tempo di Menuetto*.

Образование контрастно-составной формы характерно и для некоторых вариаций, входящих в качестве финала в сонатные циклы. Сошлемся на концерт G-dur. Контрастно-составная форма тут объединяет последнюю вариацию с кодой (Finale), к которой ведет небольшое связующее построение. Темы Finale новые, они калейдоскопически сменяют друг друга, в центре же вплетается тема вариаций (тт. 249—264). Она легко проносится в вихре стремительного движения *Presto*, мелькая также в коде. Своей буффонностью это напоминает финал оперного действия.

Последние вариации иногда соединяются небольшими переходами, что в зародыше имеет контрастно-составную форму, но не доводит ее до полной реализации. Таковы: четырехтакт между вариацией-Adagio и финальной (*Primo tempo*) в фортепианном трио G-dur (K. 486); аналогичный пятитакт в квинтете с кларнетом; связующая часть от шестой вариации к завершающему Allegro в дуо для скрипки и альта (K. 424) и ряд других примеров.

Все это — приемы скрепления вариационного цикла, не позволяющие ему распадаться на отдельные построения, что особенно важно для заключительной части, чтобы у слушателя создалось ощущение цельности, текучести формы.

Очень большую объединяющую роль в вариационных циклах выполняет ладовое контрастирование серединных вариаций, в результате чего складывается трехчастная композиция: мажор — минор — мажор (или обратное соотношение). Редкий вариационный цикл Моцарта обходится без одной ладо-контрастной вариации (ранний квартет № 10, C-dur; дивертисмент № 15; дуо для скрипки и альта, и некоторые другие). Традиция таких сопоставлений уходит в начало XVIII и в XVII век, их формообразующая функция освоена уже давно.

У Моцарта кое-где намечается тенденция преодолеть расчленяющее действие ладового контрастирования — это уже новое в истории вариаций. Выше была речь о вариационном цикле для фортепиано на тему Allegretto (K. 500), в котором ряд вариаций связывается минорным наклоном с центральной вариацией. В финале фортепианного трио G-dur подобная же связь осуществляется между минорной вариацией и кодой.

Необыкновенно интересен прием связи серединной мажорной вариации с репризой минора в Andante концерта B-dur. Моцарт постепенно перестраивает ладовую форму, вплетая в мажорные фразы их минорные трансформации. Его не останавливает даже возникающее при этом ладовое переченье в крайних голосах (e — es), так как главное заключается в том, чтобы связать ладоконтрастные части. Отсюда очень своеобраз-

ный колорит — легкое мажорное звучание затеняется однопонменным минором:

151 Fl.
Ob.
Fg.
tr
Ф-п.
Archi
tr
tr

На образование ладовой трехчастной композиции вариаций несомненно оказала влияние сложная трехчастная форма со средней частью в виде трио. Неожиданное подтверждение

этому получаем в Andante из струнного дивертисмента (трио) Es-dur (K. 563): в его сложной трехчастной форме крайние части представляют собой рассредоточенный вариационный цикл, средняя же — типичное трио в одноименном миноре.

В первой части — тема (трехчастная форма) и две вариации⁵², всё с выписанными повторениями, во второй (Minore) — простая двухчастная форма, также с выписанными повторениями (тройной контрапункт октавы), в третьей (реприза Maggiore) — одна простая вариация, для завершения — кода. Таким образом, вариационный цикл прерван минором и затем восстанавливается. Это видно по ритмическому рисунку: постепенное размельчение ритма приводит в последней вариации к непрерывному движению тридцатьвторыми.

Систему рассредоточенных вариаций найдем не только в сложной трехчастной форме, но и в рондо. Пример тому — Andante фортепианного концерта Es-dur (K. 482). Варьированные проведения темы сопоставлены с эпизодами Es-dur и C-dur (излагаются оркестром) и дают вариационную окраску всему произведению, развертывая мелодический материал основной темы в хрупких фигурациях⁵³. Сопоставление вариаций-solo (временами — со струнными) и оркестровых эпизодов, этот своеобразный диалог, предвосхищает среднюю часть концерта № 4 Бетховена, о чем справедливо пишет М. С. Друскин⁵⁴. Скорбно-выразительное Andante великолепно «уживается» в едином диалге с героической первой частью и танцевальным финалом, главная тема которого чрезвычайно напоминает тематизм шутливого характера, в частности, из позднее написанной «Волшебной флейты».

Многokrato упоминавшийся финал фортепианного концерта c-moll тоже представляет сложную трехчастную форму, как и Andante струнного дивертисмента (трио) Es-dur. Между третьей и четвертой вариациями финала появляется новая тема, оформленная как трио (тт. 97—128). Она интонационно родственна теме вариаций, но отличается мажорным колоритом, располагаясь в тональности VI ступени от c-moll. Выписанное повторение использовано для сопоставления: духовые — струнные с фортепиано. Наличие самостоятельного трио не помешало введению мажорной вариации (пятой по общему счету). Возможно, что тема трио представлялась Моцарту

вариантом основной темы, так как начала их действительно похожи⁵⁵:

152 Allegretto

тема вар-ций p

Cl.

тема трио p

fp

Fg.

fp

⁵⁵ Это сходство вводит в заблуждение, и тему As-dur иногда принимают за очередную вариацию (см.: Друскин М. С. Фортепианные концерты Моцарта, с. 37). В книге В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» тема As-dur определяется как эпизод (Цит. изд., с. 68, 77).

⁵² Эта форма — тема (но в двухчастной форме) и две вариации с кодой — всё с выписанными повторениями, применена в Andante Es-dur фортепианного концерта B-dur (K. 450); каждая часть темы проводится, следовательно, шесть раз, все они вариационно отличаются друг от друга.

⁵³ Отсюда определение всего Andante как вариаций, данное М. С. Друскиным (см.: Друскин М. С. Фортепианные концерты Моцарта. М., 1959, с. 27).

⁵⁴ Там же, с. 27.

Видимо, он не решился на то, чтобы провести новую вариацию вне основной тоники c-moll (это потом введут Бетховен и Шуберт) и ограничился установлением сходства тем трио и вариаций. Композиция целого получает очень строгий вид:

тема, одна простая и две двухсте- пенных вариации	трио	двухстеп. вариация (4) c-moll	двухстеп. вариация (5) C-dur	простая вариация (6) c-moll	простая вариация на $\frac{8}{8}$ c-moll	Кода
c-moll	As-dur			c-moll		

Если бы в C-dur проводилась тема трио, то возникла бы форма, сходная с сонатной (без разработки). Но это, возможно, нарушило бы устремленность к вихревому движению последних вариаций и коды, которое делает всю форму направленной к утверждению героико-драматического образа.

Вариационный финал, с его энергичностью, постепенно нарастающим драматизмом и скорбными интонациями в лирических эпизодах (прим. 135) великолепно завершает цикл концерта c-moll. Главная тема первой части, суровая в своих унисонах, подобных bassi ostinati, контрастна темам светло-лирического, песенного характера. Часто появляясь, она сдерживает разлив лиризма побочной сферы и заковывает Allegro в строгие формы, родственные формам Баха.

Larghetto Es-dur дает выход лирическим настроениям, однако интонации тематизма по временам скорбны, подготавливая скорбную лирику ряда вариаций финала.

В финале суровость главной темы первой части переходит в действенные интонации маршевого характера, отчетливо слышимые в отдельных вариациях и в конечном счете вливающиеся в общий процесс драматизации. Светлый луч вариации C-dur поглощается наплывом темных красок последующих вариаций и коды. Большая выразительная роль в этом отношении принадлежит II низкой ступени, многократно появляющейся и в своем аккордовом виде, и как нона доминанты к субдоминанте.

Вариации концерта c-moll поднимаются на высоту подлинного симфонизма, достойным образом завершая всю концепцию замечательного произведения. Как пишет М. С. Друскин, «по драматической насыщенности и симфонической глубине разработки он (концерт c-moll) представляет собой уникальное явление среди концертов XVIII века». И далее: «Бетховен наравне с d-moll'ным, очень любил этот концерт. Рассказывают, что он как-то слушал его вместе с английским пианистом и композитором Крамером. Обратив внимание последнего на исключительно красивый и простой мотив, который появляется в конце части (есть основание предполагать, что имеется в

виду кода второй части), Бетховен воскликнул: „Крамер, мы никогда не будем в состоянии сочинить что-либо подобное!“ Повторение мотива вызвало у него новый взрыв энтузиазма»⁵⁶.

К высшим достижениям Моцарта принадлежит Andante un poco sostenuto g-moll — средняя часть концерта B-dur (1784, К. 456), — написанное в форме вариаций. В отличие от упоминавшегося Andante другого концерта B-dur (К. 450), которое имеет вариации в виде выписанных повторений, текущих единым потоком, разбираемое Andante g-moll обладает определенной контрастной драматургией. В этом смысле оно сходно с финалом концерта c-moll, однако при совершенно ином — лирическом — содержании. Тонкость и изящество мелодического рисунка и инструментальных красок напоминает симфонию g-moll (К. 550) и отчасти — струнный квинтет g-moll (К. 516).

Andante в целом подчинено единству музыкального образа, контрасты возникают здесь изнутри, из раскрытия потенций темы, выводя на поверхность то, что требует симфонический замысел произведения. Тема и вариации по содержанию грустны, иногда жалобны, но в определенный момент обнаруживается и мужественность чувства. Хрупкая мажорная вариация (4) овеяна светлой печалью. Мелодия темы по-народному проста (приводится начальный период):



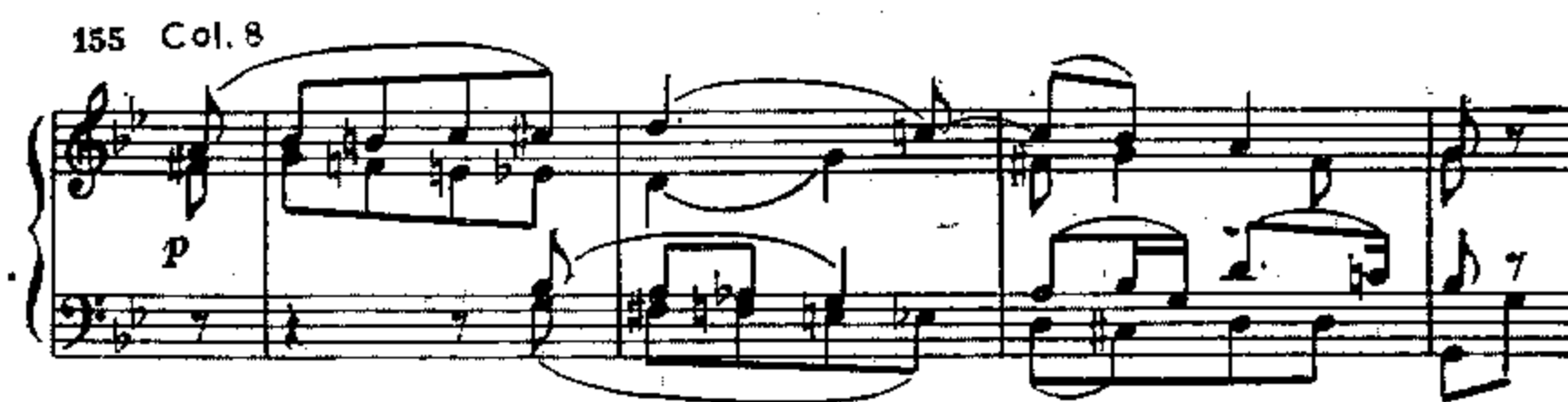
Тщательно разработана фактура произведения. Деревянные духовые инструменты постоянно включаются с отголосками жалобных интонаций, создавая необычайно тонкую «дышащую» атмосферу. Сюда вплетены хроматические обороты сходами на IV повышенную ступень и интервалами уменьшенной септимы, уменьшенной квинты и уменьшенной терции, идущей от II пониженной ступени через I ступень к вводному тону. Такие разнообразные ладовые обострения отражают трепетность переживаний и настроений. Особенно важно это для самой темы, которая отличается от иных, однородных по фактуре, тем, к коим принадлежит, например, тема финальных вариаций концерта G-dur (К. 453), созданного в один год с концертом B-dur.

⁵⁶ Друскин М. С. Фортепианные концерты Моцарта, с. 32.

Первая же вариация (фортепиано solo) берет на себя синтезирующую функцию, объединяя интонационные элементы, рассредоточенные в теме в партии всего оркестра (приводится начальный период):



От вариации к вариации растет ощущение грусти и в то же время мужественности и собранности чувства. Сначала появляется нисходящий хроматический ход от тоники к доминанте, типичный для basso ostinato (тт. 43—46, 51—54), тогда как мелодия темы сохраняется без изменений. Очень тонки хроматические узоры деревянных духовых инструментов в заключении второй вариации при ее первом изложении. Они впитали в себя басовые ходы, но преобразили их в певучие мелодические линии⁵⁷:



⁵⁷ Ср. в менюэте из симфонии g-moll дополнение, заключающее репризу (такты 36 и след.).

Сопоставление энергичных басовых тират и хрупких созвучий высшего регистра фортепиано в следующей двухступенной вариации показывает скрытые доселе внутритематические возможности. Каждое ее изложение представляет одну из сторон единого музыкального образа и закрепляется сначала в форме периода, а затем, соответственно, и второй части формы. В таком сопоставлении по-своему преломляются сложные закономерности контрастного симфонического тематизма, хотя, невозможно говорить о каком-либо структурном совпадении. В сонатно-симфонических формах это сопоставление укладывается в рамки предложения или иного сравнительно малого построения главной партии, здесь же оно образует структуру двухступенной вариации:

а	б	а	б
первое	второе	первое	второе
изложение	изложение	изложение	изложение
периода	периода	второй	второй
		части	части

(см. прим. 134-а, б, где приведены начальные предложения в двух изложениях).

В примере 134-а отметим гармоническое сходство с первым предложением главной темы финала симфонии g-moll: и там и тут завершение происходит на секстаккорде доминанты, которому предшествует двойная доминанта. В примере 134-б видно влияние предыдущих вариаций с их хроматически спускающимся басом. Это служит одним из средств связи внутри цикла.

Влияние симфонической формы отнюдь не ведет к обезличиванию вариационной, — она вполне сохраняется, и только сквозь нее просвечивает симфоническое начало.

В сопоставлении tutti и solo двух изложений третьей вариации отражается и типично концертная форма массовости главной партии сонатного allegro и индивидуализированной певучей побочной. В двухступенной вариации это широкое драматургическое сопоставление сжато и двукратно осуществляется в пределах, аналогичных теме вариаций. Простая вариационная форма наполняется дыханием большой формы. В этом — одно из проявлений симфонизма в разбираемом Andante.

Введение контрастных элементов в вариационное развитие простой песенной темы показывает, сколь глубоким было музыкальное мышление Моцарта-симфониста. Он поднимается над бытовым жанром вариаций не только в духе концертности, но и превращая их в элемент симфонической концепции, — так предвосхищается отношение Бетховена к вариациям, вознесенным им на высоту героического симфонизма («Егоиса» и другие сочинения).

Двухступенной вариацией g-moll заканчивается первый большой раздел Andante. Поскольку структурно завершающим компонентом является материал «б», с его более мягким, женственным характером, происходит постепенное успокоение, готовящее мажор следующей двухступенной вариации (4), одновременно перекликающейся с первой вариацией:



Пятая вариация, возвращая минор, восстанавливает и мелодию темы (V-pi), в этом смысле отражая принцип Да саро, о котором говорилось выше. Характерно, что это Да саро совпадает с ладовой репризой, как и с репризой всей трехчастной структуры цикла, части которого по величине, однако, не одинаковы в силу того размаха в симфоническом развитии, который осуществлен посредством выписанных повторений и двухступенных вариаций (в соотношении тактов выдержан принцип золотого сечения):

126
тема и
три вар.

33
одна
вар. (4)

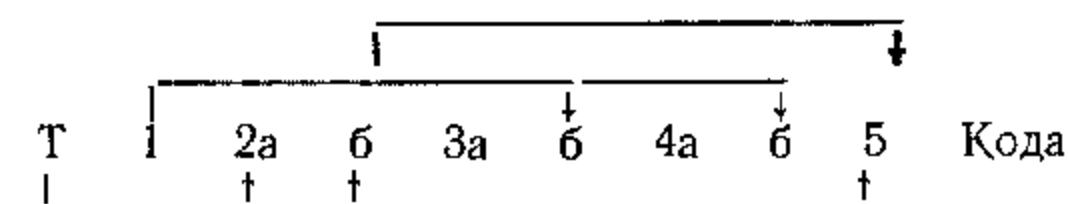
50
одна вар. (5)
и кода

Да саро появляется не на заключительной стадии цикла, после коды, как это типично для самостоятельных вариационных произведений, а в репризном разделе. Структура вариационного цикла подчиняется, таким образом, общему принципу трехчастности, действующему в простых, сложных и сонатных формах классиков. Завершение в коде также очень близко тому, как строятся коды в этих формах. Ее начальный этап —

это еще, собственно, продолжение последней вариации, возникающее вследствие непрекращающегося движения в фактуре у фортепиано (тт. 180—186), далее — расширенное звучание доминантовой гармонии и, наконец, укрепление тоники (тт. 187—195, 196—209).

По этому же типу построена кода, например, в первой части симфонии g-moll: расширение заключительной партии, образовавшее обыгрывание кадансовой доминанты (тт. 19—14 от конца), и укрепление тоники через отклонение в субдоминанту с обычным у классиков многократным повторением формулы TDT (последние тринадцать тактов).

Andante концерта, как и другие выше рассмотренные вариационные циклы, несет на себе воздействие не только принципа Да саро, но и принципа вариаций на выдержанную мелодию. Кроме темы, она звучит еще трижды: в двух изложениях второй вариации и в пятой. Опора на мелодическую неизменность перекрестно сочетается со сходством в фортепианной фактуре первой, второго изложения третьей (б) и второго изложения четвертой (б) вариаций (прим. 156). А кроме того, есть несомненное сходство фортепианной фактуры еще и во втором изложении второй и в пятой вариациях (тридцатьвторые). Это не что иное, как уже знакомые нам по произведениям Генделя, Баха и других мастеров начала XVIII века связи вариаций. Схема связей (снизу отмечены разделы, связанные мелодией темы, сверху — сходство фортепианной фактуры):



Как видно, вне этих связей остаются первые изложения третьей и четвертой вариаций — это наиболее контрастные моменты вариационного цикла: грозное tutti в первом случае и появление светлого мажора — во втором. Единство целого складывается во взаимодействии сходного и контрастного.

Лирико-песенное Andante — это своего рода эпизод в цикле концерта B-dur. Его крайние части имеют совсем иной, действительно энергичный характер.

Великолепен вариационный финал квартета d-moll (K. 421), созданного годом раньше концерта B-dur (1783). Образы финала входят в круг единого лирико-скорбного содержания, завершая и обобщая цикл этого замечательного произведения.

Тема вариаций несет в себе отражение интонаций тематизма первой части и менуэта. Перечислим некоторые из них: опора на мелодический ход d—cis, хроматический бас, спускающийся от тоники к доминанте, хроматизм в средних голосах, движущихся от доминанты к тонике, сходство некоторых ритми-

ческих оборотов, общее родство гармонии и тождество тональности. Весьма важно, что сходные мелодико-ритмические последования расположены не только в начальных частях формы, но и скрыты в продолжениях, что создает общность звуко-атмосферы квартета, которой подчинен и финал.

Приводим в подтверждение сказанного несколько выписок из разных частей цикла:

157 Iч. [Allegro moderato]

IIIч. Menuetto Allegretto

IVч. Allegretto

Тональный план темы и вариаций впитал в себя тональности предыдущих частей. Появление F-dur во второй части темы напоминает об этой тональности в побочной партии Allegro и в Andante; D-dur четвертой вариации повторяет D-dur трио менуэта⁵⁸. Тактовые размеры всех частей опираются на трехдольность ($\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$), приводя в финале к характерному ее выражению в духе сицилианы.

Можно указать и на более тонкие связи. Так, изложение побочной темы сразу представлено в варьированном виде, и второй двутакт является вариацией первого в новом движении триолями:

158

Точно так же в финале во второй вариации вводятся триоли (тт. 53—56, 61—64, 69—72), тогда как первая основывалась на шестнадцатых.

Все части квартета пронизывает ритмическая фигура с повторением звука: особенно она слышна там, где тождественна по звуковысотности:

159 Iч. IIч. IIIч. IVч.

⁵⁸ Это напоминает принцип тонального резонанса, установленный автором этих строк в работе: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.

170

Adagio

в эпизоде: *p*

Andante con moto

в теме: *p*

В то же время темповая и фигурационная природа эпизода настолько изменяет характер финальной темы, что можно говорить об определенной контрастности по отношению к теме. Кстати, для эпизода взяты промежуточные, вычленяемые из темы интонации, но не сама тема, — это вуалирует связь с ней.

Как первый образец рондообразной формы, данная финальная вариация вполне могла служить Бетховену отправным пунктом в дальнейшем разворачивании свободного финала вариаций.

Седьмая вариация и кода в цикле на тему Моцарта Es-dur из «Волшебной флейты» для виолончели (или скрипки) и фортепиано, следующая за вариацией-Adagio, основана на жанровой трансформации в духе финальных шутливых рондо:

171 Allegro ma non troppo

p scherzando

Однако вместо формы рондо здесь образуется сложная трехчастная или близкая ей, со средней частью типа трио. Тема последнего следующая:

172 Vc.

f sf

Форма не обладает законченностью: за повторением модулирующего периода (с-moll — g-moll) следует утверждение в виде дополнения, а потом связка и реприза основной темы. Складывается последование: Es-dur—с-moll—g-moll—Es-dur и лишь по окончании репризы — действительная кода.

Несмотря на отсутствие формы рондо, жанр рондо тут очень отчетлив в содержании темы. Именно через него выявляется описанная основная тенденция ранних финальных вариаций Бетховена.

К особенностям данного цикла относится то, что перемена размера, обязательная к концу цикла, проведена Бетховеном в предфинальной вариации-Adagio; финальная же с кодой возвращает первоначальный размер $\frac{6}{8}$, являясь в этом смысле репризой.

Финальная вариация с кодой в цикле на тему из «Свадьбы Фигаро» яснее чем в предыдущих примерах образует рондо, но тема ее скорее в жанре скерцо.

Форма рондо выявляется тогда, когда, казалось бы, уже цикл завершен: после полной каденции и такта пауз внезапно наступает D-dur и звучит тема в новой фактуре:

173 [Allegretto]

V-no *pp*

Piano *[pp]*

Тут уже нет прежней структуры темы, тонально и мелодически она изложена очень свободно, но звучание начального оборота темы неприкосновенно и дает ощущение ее очередного проведения. По возвращении в главную тональность восстанавливается и структура темы, после которой — цепь дополнений из вычлененных элементов (двутакты, однотоны и объединяющий ход по трезвучию).

Форма этого заключительного проведения вместе с дополнением из дробных построений тоже чрезвычайно напоминает

концы бетховенских скерцо (см. сонату ор. 26 и другие). Да и весь скерцозный характер заключения крайне типичен для такого рода произведений Бетховена, особенно в раннем периоде творчества.

Финальная, двенадцатая вариация¹² на тему Хайбля (Vigano von Haibl) имеет также типично скерцозный характер, выявляющийся с самого же начала ее:

174 Allegro



Благодаря раскрытым (выписанным и варьированным) повторениям середины и репризы образуется следующая форма начальной части вариации: $a \ a^1 \ b \ a^2 \ b^1 \ a^3$, то есть рондообразная структура, которая переходит в разработку с уходом в D-dur. И тут на органном пункте доминанты звучит новая вариация темы (первый период) с полной каденцией:

175 ~



¹² Кода в этом произведении в нотах не обозначена.



Разработка как бы прервана стоянием в новой тональности и проведением темы, а по окончании ее — продолжается, подходя к органному пункту на доминанте главной тональности с типичным для завершений отклонением в VI ступень и последующей полной каденцией. В заключительном Adagio — отголоски интонаций темы.

Вся эта форма чрезвычайно напоминает частью сонатные разработки, частью же — сонатные коды. Прямые переключки заметны, например, с Allegro сонаты ор. 2 № 3: тут и фактурные, и тональные совпадения, и сходство в характере виртуозности.

В цикле на тему из балета «Лесная девушка» кода отделена от двенадцатой вариации, но, будучи связана с ней тематически, продолжает ее. Структура разработки обладает здесь всеми типичными чертами бетховенских сонатных разработок в произведениях раннего периода: движущийся период, переходящий в секвентную форму развития (A — fis — cis, 14 тактов), новая цепь аналогичных построений, идущих по терциям: A — fis — D — h — G (24 такта) и остановка на органном пункте доминанты к fis (6 тактов) как кульминация. Гармония здесь напоминает предприимчивый органнй пункт в Allegro второй симфонии, и далее могло последовать проведение темы. Но Бетховен переходит к новому этапу разработки, сменив тип тонального движения: As — Es — G от G и a-moll, подходя к предприимчивому органному пункту.

Реприза воссоздает тему финальной вариации (октавой выше) и для завершения наступает собственно кода на органном пункте тоники. Динамическая завершенность этого построения налицо: $pp < FF > pp$.

Общая структура двенадцатой вариации с кодой:

тема	разработка	орг. п. на D fis	разработка	тема
19	38	6	46	25

Характер темы финальной вариации «Лесная девушка», как и в других циклах, сложился несомненно под влиянием жанра рондо:

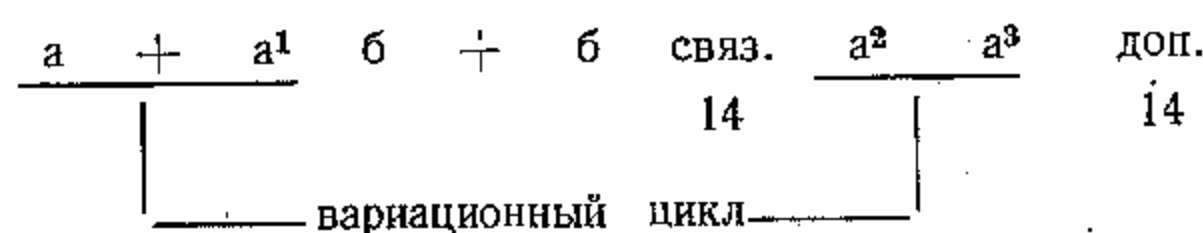


Однако форма рондо не используется Бетховеном — основное заключено в разработках сонатного типа. Разработка первая вводит близкие тональности, разработка вторая — далекие, среди них отстоящую на тритон от тоники (Es-dur). Такое соотношение увидим и в других вариационных финалах.

В противоположность этому финальная вариация на тему из «Волшебной флейты» для виолончели и фортепиано op. 66 совсем не имеет разработки, форма же рондо тут выражена ясно. После экспозиционного проведения с раскрытыми варьированными повторениями частей краткая связка ведет к новому повторению периода темы, на сей раз в D-dur. Отсюда через двутактную связку — еще одно проведение темы в основной тональности. Таким образом, два проведения соседствуют друг с другом, но различаются тонально: D-dur — F-dur. Именно такое соотношение встречается в финальном рондо из «Весенней сонаты» Бетховена для скрипки и фортепиано в репризном его разделе. Оно же может быть обнаружено и в сонатной форме — напомним о первой части сонаты op. 10 № 2 для фортепиано: и здесь разработка приводит к D-dur, где и вступает тема, по окончании которой посредством краткой модулирующей связки следует переход в F-dur и новое проведение темы (главной партии).

Настоящими ссылками мы стремимся показать, что техника финальной вариации тесно связана у Бетховена с прочими формами. Видно, что Бетховен руководствовался одними и теми же принципами в завершении формы и разработочных моментах.

Четырехкратные проведения периода темы (а) разбираемой финальной вариации цикла op. 66 появляются в разной фактуре, благодаря чему сами образуют свой миниатюрный вариационный цикл, где сгруппированы по два проведения:



Этот вариационный цикл обладает и своей тональной завершенностью, так как последняя вариация возвращается в глав-

ный строй после побочного: F—F—D—F. Но в то же время он неотделим, конечно, от общей формы, являясь вторичным, производным от нее.

Своего рода объединением черт формы финальных вариаций на темы из «Лесной девушки», «Свадьбы Фигаро», обоих циклов на темы из «Волшебной флейты» и на тему Хайбля явилась финальная вариация на тему Сальери B-dur. Ее рондообразная форма имеет эпизод в параллельной тональности (как в цикле Es-dur из «Волшебной флейты»), варьированные проведения основной темы образуют миниатюрный вариационный цикл (как в другом цикле из «Волшебной флейты»), обширные связующие части и предикты напоминают последнюю вариацию на тему Хайбля. Словом, здесь в деталях много сближений с другими вариациями, в общем же все крайне типично для бетховенского стиля. Необыкновенно интересным является сдвиг на полутон от тоники в тональность H (Ces)-dur, подобный аналогичным сдвигам в финалах сонатных циклов Бетховена, как, например, в трио op. 1 № 3 (c-moll — h-moll), в фортепианных сонатах op. 2 № 3 (A-dur — B-dur), op. 7 (Es-dur — E-dur) и т. п. Поразительно это ощущение финальности у Бетховена — несмотря на различие форм, полнейшее сходство функций построений. Сходен и принцип введения новой тональности через поочередное скольжение звуков аккорда: b — d — f, b — es — ges, ces — es — ges (-h — dis — fis).

В финале трио c-moll op. 1 № 3 доминантовый звук соскальзывает на полутон вниз, в fis, становящийся доминантой h-moll (а — из финальной вариации цикла на тему Сальери, b — из финала трио op. 1 № 3):





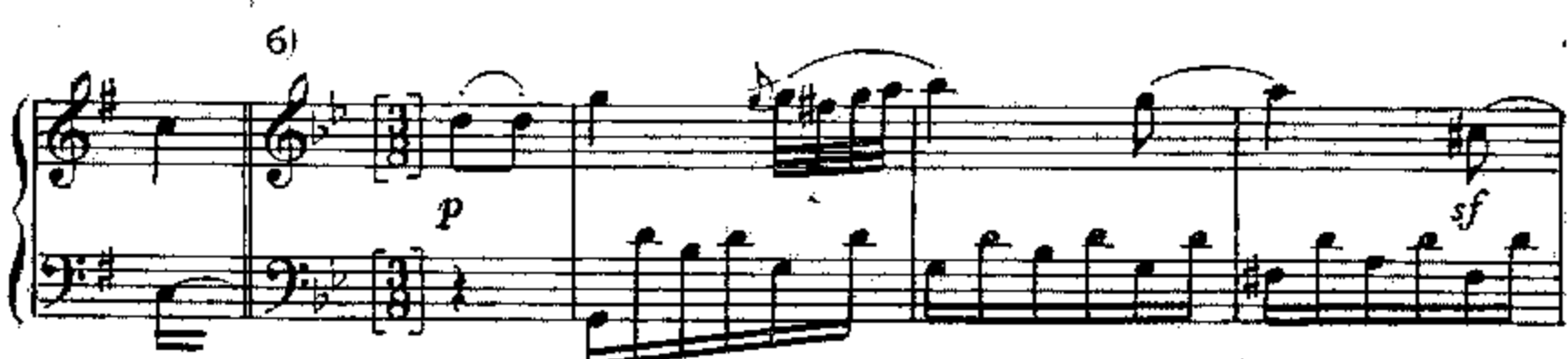
Любопытно, что начальная интонация темы финальной вариации из сальериевского цикла (а) прямо предвосхищает тему вариаций из сонаты оп. 26 (б):

178
а) Allegretto (Alla Austriaca)



Тут мы получаем намек на национальное происхождение последней темы, возможно восходящей к какому-то песенному первоисточнику.

Тема отмеченного выше эпизода вариаций на тему Сальери — всего лишь свободная вариация основной темы, но фактура в виде гармонической фигурации в партии левой руки чрезвычайно типична вообще для лирических — в сонатных формах побочных, в рондо — одной из эпизодических — тем Бетховена. Приходит на память тема эпизода из финала сонаты оп. 14 № 2, которую выписываем (а) в сопоставлении с темой из финальной вариации сальериевского цикла (б):



Все сказанное придает финалу сальериевского цикла обобщающе стилистический характер. Очень скромная, непритязательная тема Сальери была для Бетховена лишь поводом к созданию яркого самобытного произведения¹³.

¹³ Небезынтересно привести мнение анонимного рецензента лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» по поводу публикации Бетховенских вариаций на тему Сальери: «... нас они абсолютно не удовлетворяют. Они негибки, надуманны, к тому же содержат неприятные места, где жесткие тирады в беспрерывных полутонах производят некрасивое впечатление по отношению к басу и наоборот. Это правда, что господин Бетховен может легко импровизировать, однако в настоящем варьировании он ничего не смыслит» [1]. Цит. по кн.: Если бы Бетховен вел дневник... Отбор и монтаж документов, а также связующий текст Ференца Бродски. Издательство Корвина, Будапешт, б. г., с. 85.

О единстве структуры финальной вариации может дать представление следующая схема:

a	a ¹	b	a ²	a ³	a ⁴		a ⁵	a ⁶	a ⁷			
16	16	14	8	8	8	32	16	14	12+8	42	Темпо I	
экспозиция			эпизод g-moll d-moll			пре- дыкт	реприза		H-dur	пре- дыкт	Кода (тема)	

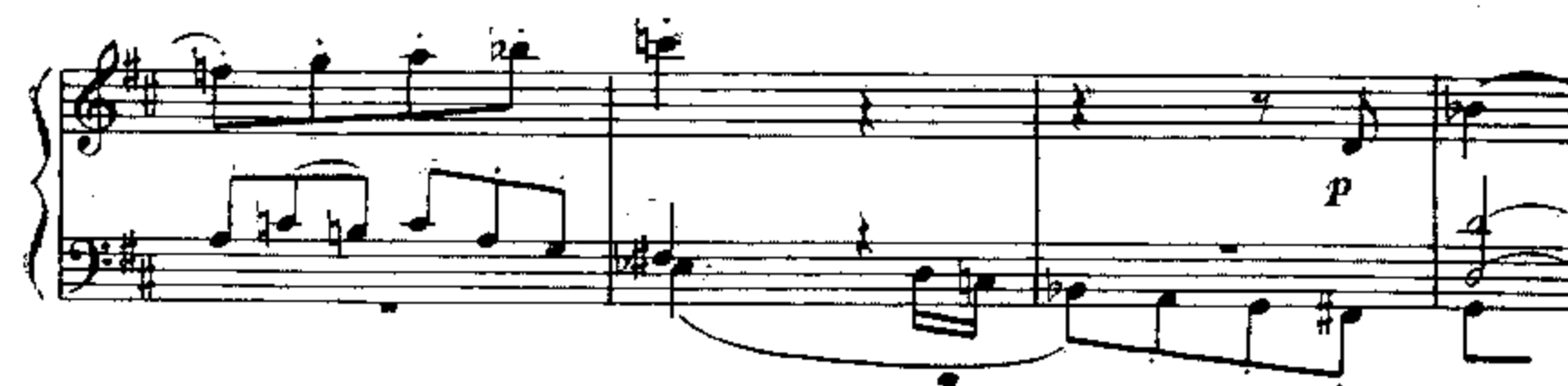
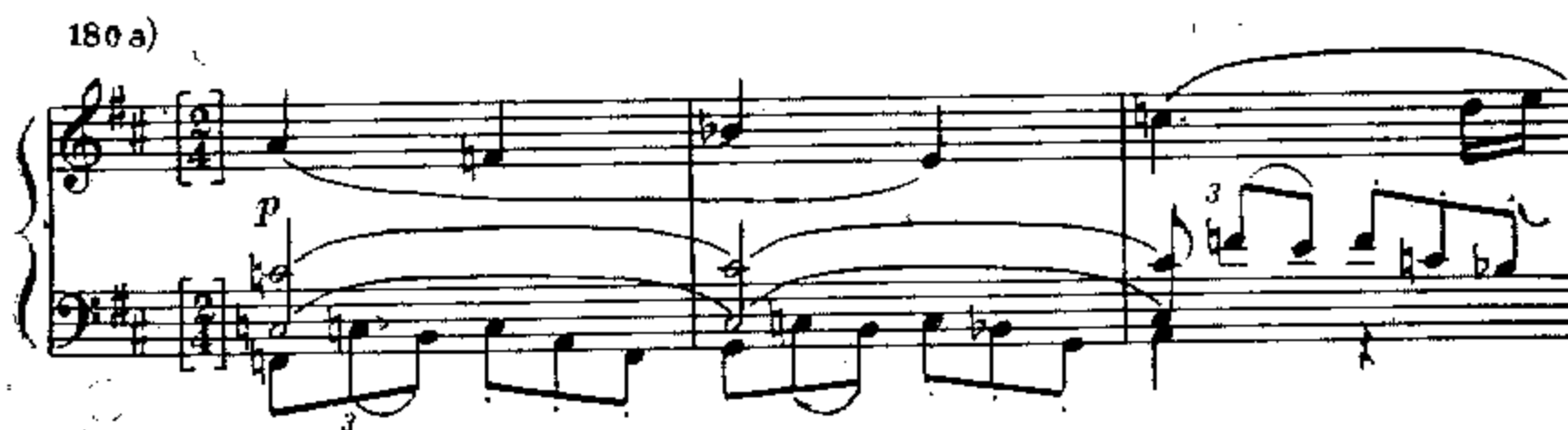
Насколько шире эта структура в сравнении с финальной вариацией из цикла на тему «Волшебной флейты» Es-dur, хотя и тут эпизод подобен трио сложной трехчастной формы. Размах бетховенских вариаций все увеличивается и увеличивается, подводя к таким произведениям зрелого периода, как вариации F-dur op. 34, Es-dur op. 35. Лирика и героика в них подняты на исключительно высокую ступень, отражая общую направленность развивающегося искусства Бетховена.

Необходимо остановиться и на финальной вариации на тему Ригини, D-dur. Этот цикл, единственный из числа ранних, имеет большое число вариаций — двадцать четыре.

Кода, как и в предыдущем примере из сальериевского цикла, не обозначена композитором. Кажется, что шестнадцать тактами вариации и двадцатью двумя дополнения могло бы все ограничиться. Но Бетховен вводит двутактную паузу и начинает новый раздел — лирическое изложение темы в форме движущихся периодов (Т — тема):

T доп.	T	T	T	T		Allegro T		
16	22	8 + 7	5 + 4	расш.: 8 6	16	1→16	24	9
D-dur D	B-D B	G — As	As-D	D-dur				

Трансформация темы, полученная в B-dur, — типичная трансформация сонатных тем в разработках allegri. Интересно сравнить проведения главной темы в первой части струнного трио op. 9 № 2 в экспозиции и разработке (a) с трансформацией темы вариаций на тему Ригини в коде (б):



Можно отметить еще несколько случаев коды — обозначенной или необозначенной. В вариациях op. 44 для фортепиано, скрипки и виолончели (ок. 1803) сталкиваемся с примером изменения темпа и фактуры в коде — Andante и Presto. Первое могло бы быть эпизодом, подобным тому, который имеем в вариациях на тему Вальдштейна, но за Andante следует прямо заключительная формула.

В вариациях для трио духовых инструментов в коде тоже возникает изменение темпа — Vivace после Allegretto. Тут вводится фугато на тему, трансформированную в духе рондо:

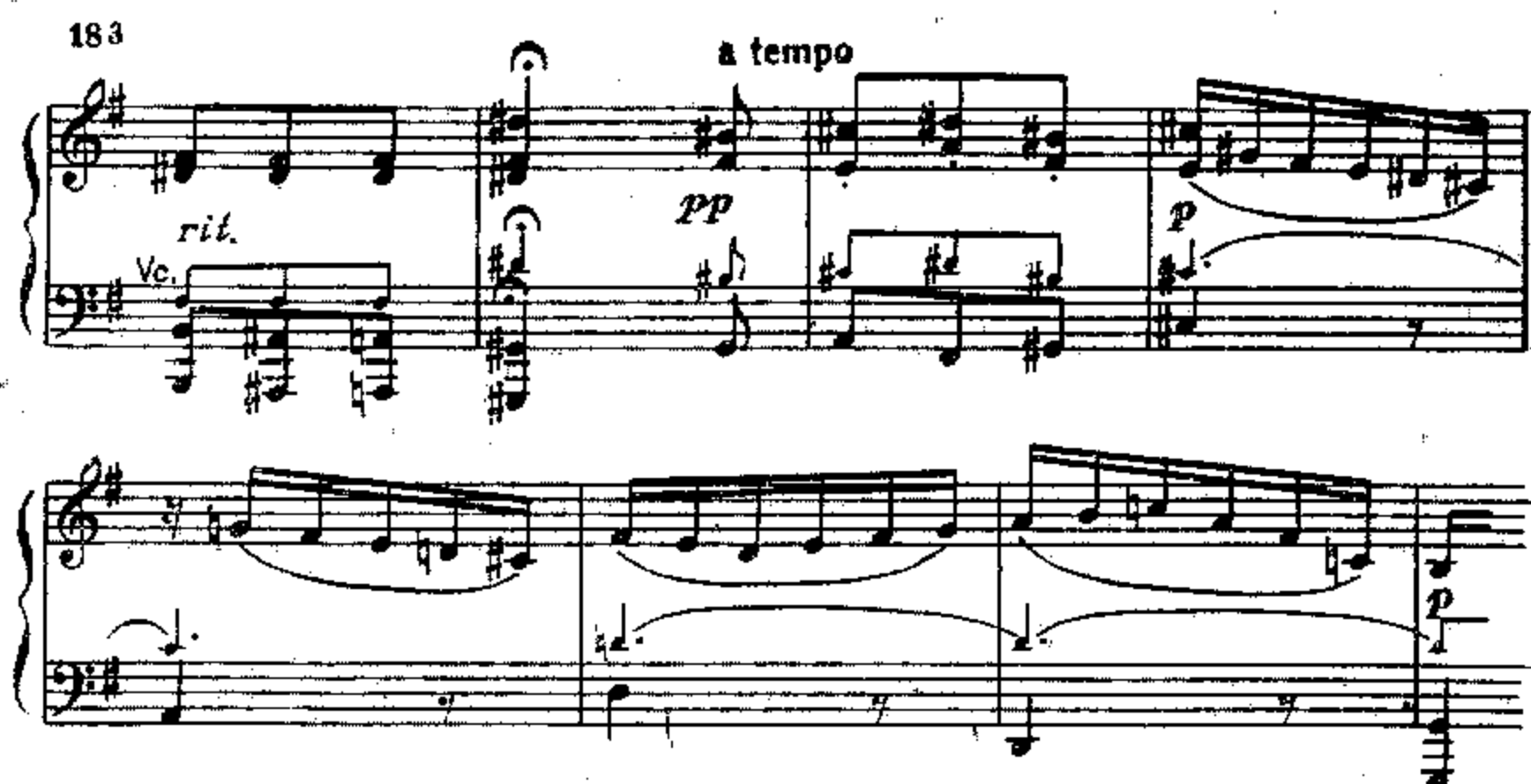


До сих пор мы рассматривали трансформированные финальные вариации. Однако в ряде циклов Бетховен обходится без расширения в финалах или без код, — последние заменяются иногда краткими дополнениями. Таковы вариации на тему Генделя, на тему Паизиелло, на собственную тему G-dur и на швейцарскую тему F-dur. В большинстве случаев последняя вариация идет в темпе Allegro — это традиция, объединя-

ющая Бетховена с Моцартом, очень стойкая. Заметна и та трансформация в духе рондо, которая отмечалась в развитых финальных вариациях. Например, в вариациях на тему Генделя:



Финальность в этом цикле проявляется и в небольшом расширении середины, когда она повторяется. Расширению сопутствует отклонение в тональность cis-moll (третон от тоники) с быстрым возвращением в главный строй¹⁴:



Форма рондо образуется тут, по сути дела, благодаря этому отступлению от структуры восьмитактной середины: простота выписанных варьированных повторений преодолевается, и складывается рондо:

a	a ¹	b	a ²	b ¹	a ³ + расширение (кода)
8	8	8	8	11	8

Финальность последней вариации из Шести легких вариаций G-dur на собственную тему Бетховена (1800) выражена гибкими гаммообразными фигурациями, — прием, чрезвычайно

¹⁴ Почти совсем так же оформлена модуляция cis-moll — G-dur в разработке первой части бетховенского концерта G-dur для фортепиано с оркестром.

напоминающий аналогичный из завершающей вариации цикла «Музыкальный кузнец» Генделя (а — Бетховен, б — Гендель):



Последнюю вариацию Бетховен дополняет кодой: она содержит напоминание о фигуративных сменах прошедших вариаций и этим обобщает весь процесс (восьмые, шестнадцатые, триоли шестнадцатых, тридцатьвторые):





Как резюме научной работы излагает основное из положений исследовательского труда, так здесь кода сокращенно воспроизводит развертывание, идущее от темы к первой, второй и шестой вариациям. Это те вариации, которые последовательно усиливали движение фигураций. Внутри этого круга находятся вариации третья, четвертая, пятая, образующие собственную цельность формы вследствие ладового и фактурного сопоставлений:

3	4	5
мажор — шестнадцатые в левой руке	минор — унисон	мажор — шестнадцатые в правой руке

В итоге складывается очень тонко организованная форма связей частей цикла, способствующая его цельности:



Несмотря на кажущуюся непритязательность музыкального развития, краткость коды, цикл Шесть вариаций на собственную тему — одна из лучших вариационных миниатюр Бетховена. Простота лирического содержания и в то же время тонкость формы — несомненно отражают ту богатую практику вариационных сочинений, которую приобрел Бетховен к 1800 году. Вместе с вариациями ор. 44 они были в числе пер-

вых, созданных Бетховеном на собственную тему — почти все другие были написаны им на заимствованные темы¹⁵.

Подробно рассмотрев значение финальной вариации (вместе с кодой), роль разработки и рондообразного ее оформления, необходимо проследить путь к подобному итогу цикла, — иначе говоря, движение вариаций, подводящее к необходимости такого типа финала.

Нам представляется, что главным, направляющим принципом у Бетховена служило постепенное накопление разработочности в вариациях в рамках строго сохраненной структуры темы. Каждый из элементов фактуры разрабатывался внутри вариации. Это вело к необходимости их объединения в финальной вариации. Она, в отличие от всех предшествующих, представляла сначала цельное мелодическое построение, по окончании же его следовала собственно разработка, то есть расчленение интонаций темы, не связанное ее структурой, время от времени останавливаемое вновь цельными, хотя и неполными, разделами темы. В конечном же счете развитие приводило к репризе темы финальной вариации, ее новому воссозданию.

Таков типовой процесс вариационного развития у Бетховена, обладающий несомненной логической завершенностью:

разработочность мелких форм фактуры	единство обновленной темы	разработка интонаций этой темы	реприза финальной темы	дополнение
вариации	финальная вариация с кодой			собств. кода

То, что выше названо накоплением разработочности в рамках неизменной структуры вариаций, может быть определено еще и как наличие в каждой вариации своего ведущего мотива, который развертывается в многократных повторениях и видоизменениях, создавая лицо вариации. Такие повторения и видоизменения нанизываются на структуру вариации и создают впечатление разработки. В дальнейшем, в разработках сонатного типа Бетховен будет постоянно пользоваться опытом, образцами и приемами из своего богатого вариационного обихода.

Параллельно этому процессу нередко протекает и другой — на протяжении цикла выдерживается заглавная интонация темы, как своего рода лейтмотив, который, таким образом, объединяет цикл.

¹⁵ «К созданию самостоятельного вариационного цикла на собственную тему Бетховен приступил лишь после проведения огромной подготовительной работы по сочинению вариаций на темы других авторов» (Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 гг., с. 60).

Скрещиваясь, оба процесса ведут к тому, что все время ощущается основная мысль вариационного цикла, господство его главного настроения.

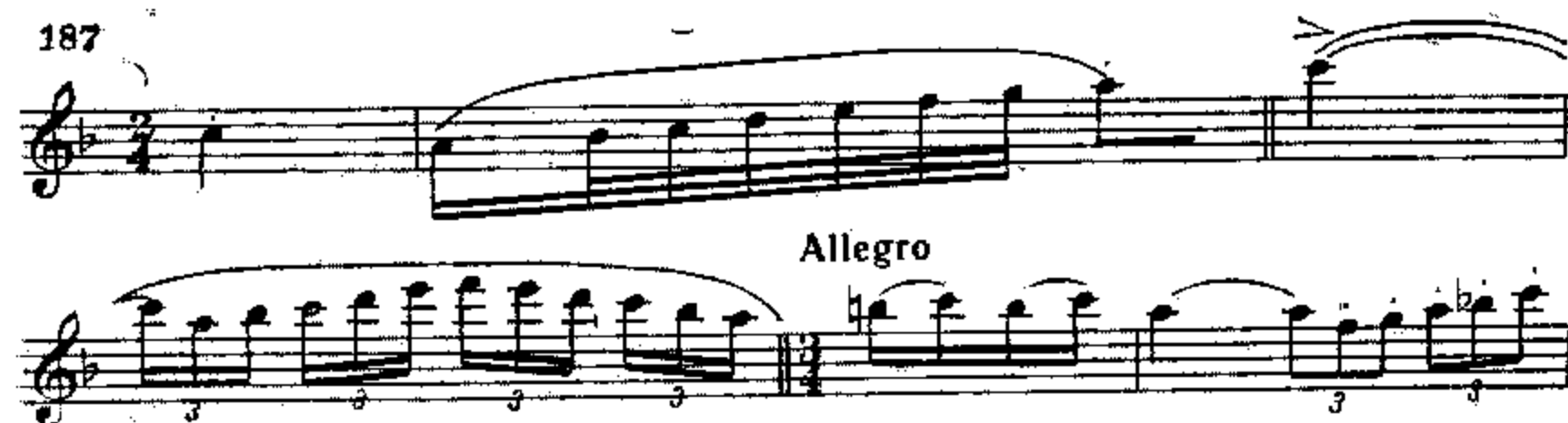
Для примера рассмотрим Семь вариаций на тему из оперы Винтера, F-dur. Лейтмотивом тут является следующий оборот:

186 Allegretto



В самой теме он звучит шесть раз. То же и в вариациях первой, третьей, пятой (в обращении), шестой, тогда как во второй, четвертой и седьмой он растворяется в фигурациях, оставаясь лишь в скрытой гармонической форме. Одновременно в них идет свой процесс разработочного типа, во второй вариации выделяется быстрая взлетная ритмическая фигура (иногда и ее обращение), в четвертой господствуют триоли шестнадцатых, в седьмой обыгрывается затактная доминанта хроматическими вспомогательными звуками:

187



Кода, служащая непосредственным продолжением седьмой вариации, начинается переходным построением, за которым — типичная разработка, проходящая в тональностях: D—d—B—b—Des—f.

И во всем этом длительном развитии тематическим материалом служит лейтмотив. Освободившись от структуры темы с шестикратным проведением, он теперь безраздельно господствует в утверждении основного образа жизнерадостности в различных его оттенках.

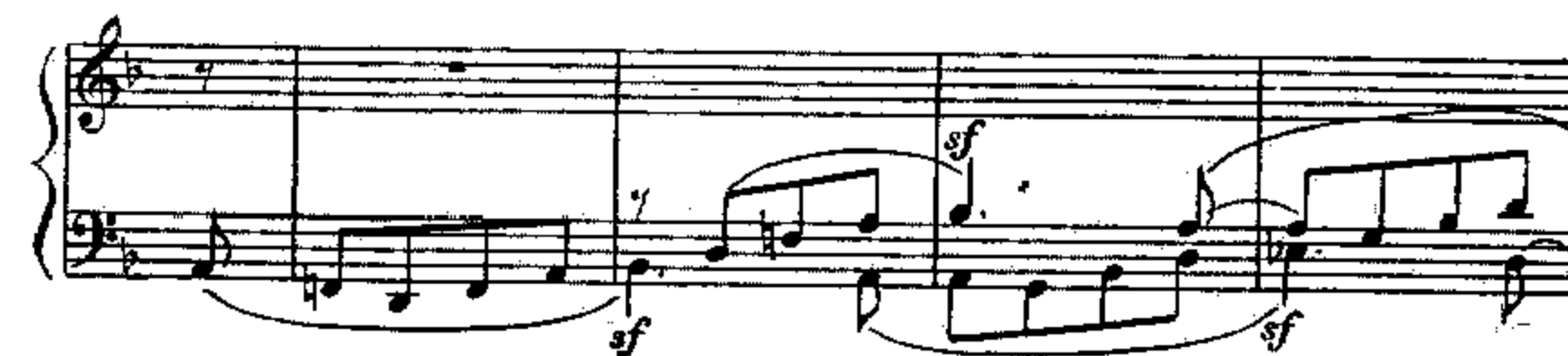
Таких проведений лейтмотива здесь не менее двадцати, причем они звучат и в сопровождении гармонической фигу-

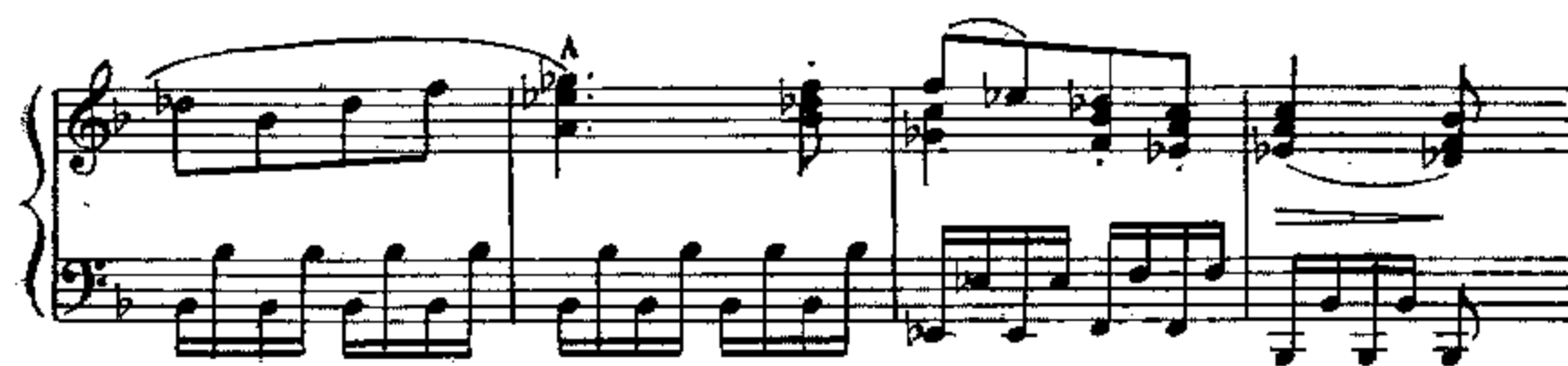
рации, и в виде двухголосного контрапункта, и в аккордовой форме, проходя ряд стадий, группируясь в крупные построения:

D	d—B—b	b—Des	Des—f	D → f
16	17	17	7	12, 8

Эти стадии — движущиеся периоды:

188 Molto allegro





Последняя стадия — предрепризный органный пункт на доминанте главной тональности. Реприза утверждает лейтмотив в его легких, пасторальных тонах и порхающих фигурациях верхнего голоса.

Кажется, что к подобному завершению трудно что-либо добавить, ибо разработка и реприза теснейшим образом цементируют форму, ее продолжение немисливо * в условиях данного бетховенского замысла: он раскрыт исчерпывающе.

К аналогичному типу структуры цикла относится и ряд других ранних бетховенских вариаций — на темы Диттерсдорфа, Сальери, Хайбля, Враницкого.

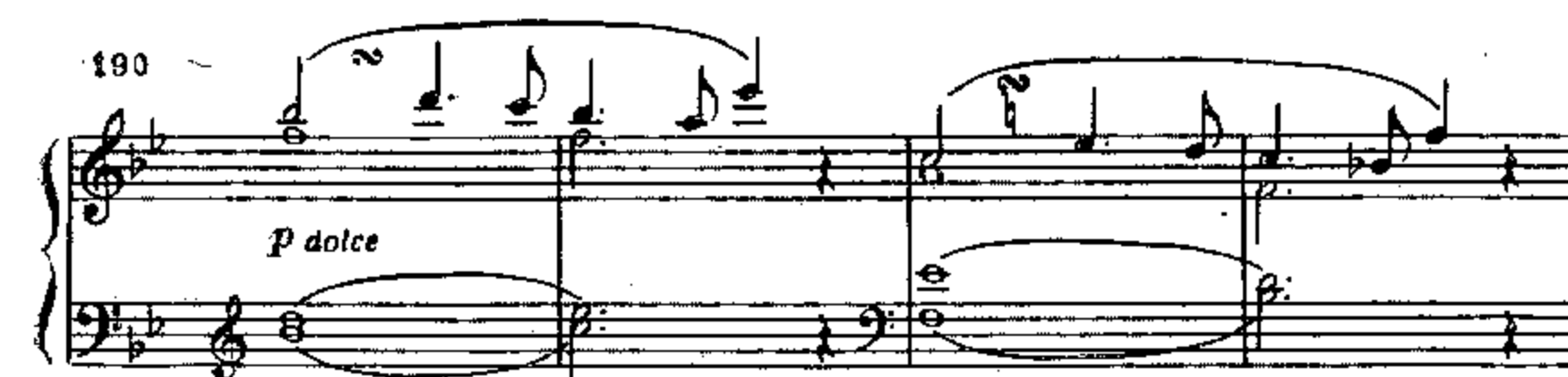
Лейтмотив в цикле может появляться и временами исчезать в отдельных вариациях, растворяться в общих формах движения, к концу же произведения обычно звучит все чаще и чаще, вливаясь в финальную тему. Такова тематическая кварта, ставшая лейтмотивом, в вариациях ор. 44 для фортепианного трио:



Лейтмотив как объединяющее средство возникает у Бетховена не только в рамках цикла, но и в пределах отдельных вариаций. Это было преобразованием того приема выдержанной фактуры в вариации, который известен с очень давних пор (однородные пассажи из гамм, из вспомогательных звуков и т. п.). Нельзя не вспомнить, что Бах в Гольдберг-овских вариациях на основе их общей темы создавал тему данной вариации в виде короткого лейтмотива, проводимого многократно. У Баха этот прием родился как трансформация фигурованного принципа.

Эти традиции и формы сплелись у Бетховена с склонностью к мотивной разработке и дали принцип лейтмотивности, о котором здесь идет речь. Лейтмотив отдельных вариаций иногда достигает при этом большой интонационной концентрации и становится средоточием выразительности, меняя существо интонаций темы. От их простоты и подчас примитивности Бетховен возносится в сферу высокого искусства.

Для примера приведем начальную фразу из восьмой вариации сальериевского цикла, приобретающую значение ее лейтмотива (проводится девять раз на протяжении двадцати трех тактов вариации) — сколь велико ее различие с элементарной фигуративной интонацией темы Сальери:



Нельзя не вспомнить тут *initium* тем в медленных частях ранних сонатных циклов Бетховена, например в *Adagio* фортепианной сонаты ор. 10 № 1, струнного трио ор. 3 или септета ор. 20¹⁶:

¹⁶ Восьмая вариация в цикле на тему Сальери несомненно выполняет функцию *Adagio*.

191 Adagio molto

Adagio dolce piano

Adagio cantabile

Если в области приемов финального изложения выше констатировалась общность различных форм — сонатных, рондо и вариаций, то, по-видимому, такая же общность может быть указана и в сфере темообразования. Тематизм сонатных форм, в частности в *initium*, вырабатывался Бетховеном с учетом опыта лейтмотивных образований в вариациях.

Лейтмотивность внутри вариаций — одно из существеннейших отличий бетховенской вариационной техники от моцартовской и гайдновской. Мало сказать — техники; различия лежат глубже, в самых основах бетховенского стиля. Стремление сконцентрировать выразительность в малых формаобразованиях вело Бетховена к поискам интонационной харак-

теристичности внутри вариаций. Цикл стал наполняться малыми темами, интенсивно развивающимися в пределах вариации, в последовании же рождающих определенную линию нарастания к финалу. Из простой суммы вариаций вариационная форма превращалась в единое целое, овеянное принципами общебетховенского стиля. Это был новый этап в истории вариаций.

В лейтмотивности есть и другая сторона, связанная с постепенным формированием краткой темы, ведущим к таким поздним сочинениям, как соната op. 111, с ее вполне пригодной для фуги главной темой, и девятая симфония, главная тема первой части которой собранно отражает самое основное в драматическом содержании этого великого произведения. Зарождение техники малой темы в вариациях раннего периода проэцировалось на главную сонатную тему, которая получила воплощение в *initium* зрелых сочинений, подобных Аппассионате, и в конце концов привела к темам, подобным названным в последней сонате и последней симфонии.

Вернемся к ранним вариационным циклам. Самостоятельность лейтмотивов вариаций могла привести к мозаичности формы цикла, чего Бетховен избежал путем сохранения единой тоники, гармонического плана и структуры темы вариаций. Отчетливая смена малого тематизма (лейтмотивов) в вариациях вызвала упреки со стороны современников в несвязности вариационного цикла¹⁷. Однако это было путем к образованию нового вида вариаций — характерных. Н. Л. Фишман в цитированном труде прослеживает тенденцию постепенного накопления контрастности внутри циклов вариаций, что привело, по его справедливому мнению, к созданию вариаций op. 34, основанных прежде всего на контрастности.

К числу средств завершения вариационного цикла у Бетховена нужно отнести и доставшиеся ему от предшественников приемы внешней оформленности в трехчастную (а иногда и рондообразную) композицию посредством ладового контраста. Мажор — минор — мажор — такова трехчастная ладовая форма.

Ряд циклов в ладовом отношении строится по-моцартовски: минорная вариация расположена в центре, создавая названную трехчастную форму (в вариациях F-dur на тему Моцарта в центре цикла находятся две минорных вариации). Интересная тенденция бетховенских форм при однократном использовании минора заключается в том, что минорная вариация помещается близко к финалу. Нередко в ней

¹⁷ В. Томашек критиковал Бетховена — импровизатора вариаций за «смелые переходы от одного мотива к другому». По мнению Томашки, эти переходы «мешают взаимосвязи целого». См. кн.: Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 гг., с. 57.



Характерна также гармоническая последовательность из двух уменьшенных септаккордов в полутоновом отношении: она связывает кадансовые обороты Andante и вариаций:



Словом, через многочисленные интонационные нити, хорошо улавливаемые слухом, заметна связь финала-вариаций со всем циклом.

Развитие цикла вариаций идет так, что последовательно выдвигает на первый план каждый из инструментов: первую скрипку, вторую скрипку и альт. В мажорной, четвертой, вариации подвижность временами приобретает и виолончель.

Мажорную вариацию Моцарт сокращает до двухчастной формы из шестнадцати тактов, тогда как тема и первые три вариации строились трехчастно, из двадцати четырех тактов по схеме а б в, с некоторыми отголосками репризного типа. Скорее всего эти отголоски в концах а и в не что иное, как каденции-рифмы:



Родственный пример каденции-рифмы отметим и в теме вариаций Allegretto (K. 54):



Подобные тематические соответствия отражают свойственную стилю Моцарта тонкость и строгость архитектоники.

Сократив величину четвертой вариации до шестнадцати тактов, Моцарт и в последней вариации Piu allegro идет по пути сокращения — от темы остается лишь один восьмитактный период. Далее — кода, непосредственно продолжающая эту вариацию и, по существу, являющаяся кодой квартетного цикла. Здесь собраны воедино самые выразительные и характерные интонации тематизма — нисходящие хроматизмы и ниспадающие септимы. Заключительные такты на органном пункте контрапунктически соединяют оборот из главной темы первой части (вторая скрипка) и ритмическую фигуру каденции-рифмы (первая скрипка):



Так оказывается, что вариации блестяще выполняют синтезирующую роль в качестве финала сонатного цикла⁵⁹. Среди них нет вариации-Adagio, и все течет спокойно и ровно, лишь в конце наблюдается некоторое ускорение (Piu allegro). Завершение цикла осуществляется не с помощью Da capo полной темы, но через общеквартетную коду. Скорбный характер ее, собирая интонации печали, жалобы, рассредоточенные по всему произведению, отличается каким-то возвышенным настроением и просветлением в последних тактах. «Печаль моя

⁵⁹ Заметим, что вариации в квартете d-moll не имеют обозначения «Thema mit Variationen».

замедляется темп до *Adagio*, то есть совпадают два контрастных приема. Это создает очень сильные обострения на завершающей стадии вариационного цикла. Контрасты собраны тут на малом протяжении, тогда как в сонатном цикле они представлены крупно в контрастирующих частях.

В некоторых циклах Бетховен дважды обращается к ладовому контрасту минора. Обе минорных вариации могут быть в центре (цикл на тему Ригини), перед финалом (вариации ор. 66), или же одна в центре, другая — перед финалом (вариации ор. 44 и вариации на тему Генделя).

В цикле на тему из балета «Лесная девушка» три минорных вариации, их расположение создает рондообразную ладовую структуру, в которой мажорные разделы содержат по три построения, минорные — по одному:

Тема	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	мажор		минор		мажор		минор		мажор		минор	мажор

Во всех этих циклах применен контраст одноименного минора. Но один раз Бетховен вышел за пределы этого приема, использовав для минорной вариации параллельную тональность — в вариациях на тему Зюсмайера. Возвращение в тонику в следующей вариации показалось Бетховену нединамичным, и он продолжил движение по терциям вниз, поместив следующую вариацию в тональности IV ступени, и лишь затем вернулся к главному строю¹⁸.

Тут намечается тональная форма, введенная Бетховеном в вариациях F-dur ор. 34, где тональные смены происходят по терциям: F—D—B—G—Es, с, захватывая даже неродственные тональности.

Однако пятая, шестая, седьмая вариации на тему Зюсмайера сцеплены непосредственностью переходов, образуя контрастно-составную форму — одно из редких у Бетховена проявлений моцартовского принципа в вариационном цикле.

Важная особенность бетховенского цикла вариаций ор. 35 на тему из «Прометея» — введение фуги — также подготовлена в ранних вариациях. Некоторые из них содержат фугированные построения.

В пятой вариации на тему Зюсмайера Бетховен сделал опыт имитационного полифонического изложения. Малая тема вариации (лейтмотив) проводится последовательно во всех голосах (регистрах) первоначально в прямом, а потом в обращенном виде, в увеличении, стреттно, и в дублировке:

¹⁸ В мажорных вариациях Шуберта нередко после минорной (в одноименной тональности) происходит смена тоники: непосредственно за минорной следует вариация в тональности VI низкой ступени.

192 тема

схема вступлений:

Обращ. темы:

Увелич. темы

Дублир. темы

cresc.

С фугато начинается и финальная вариация на тему Зюсмайера. Здесь четыре проведения темы (TDTs), переходящих в интермедию, органнй пункт и большую разработку в тональностях F—As—H—D. Промелькнувшая тема фугато растворяется в многократности повторений отделившейся от нее интонации и постепенно вводящей в русло главного строя.

В вариациях на тему «Дай ручку мне» в коде тоже имеется трехголосное фугато. Оно подготовлено имитационной репризой восьмой вариации (тема фугато приведена в примере 181):

193

Фугато и его продолжение представляют тут свободную вариацию, не считающуюся со структурой темы.

Еще более отчетливо фугированное изложение как фактор завершения цикла проступает в Интродукции и вариациях для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 121 а¹⁹. Фугато

¹⁹ Это произведение издано в 1824 г. под названием «Интродукция, вариации и рондо». В письме к Гертлю от 19 июля 1816 г. Бетховен указал, что оно написано им в ранние годы. В позднейших изданиях фигурирует или как фортепианное трио № 1, или как Вариации ор. 121 а.

здесь очень пространно, располагается на больших протяжениях, включает стретты и интенсивное тональное развитие. Несомненно тут шла подспудная подготовка свободной фугированной формы, вошедшей и в ор. 35, и в финал Героической симфонии. В то же время тематизм финальной вариации ор. 121а — это типичный тематизм в жанре рондо, как отмечалось выше, и весь цикл Интродукция и вариации принадлежит раннему стилю Бетховена.

Таким образом, включение фуги в качестве заключительной части вариаций ор. 35 можно считать не случайным, но подготовленным. Интересно, что у Моцарта и Гайдна не было склонности к фугированной фактуре в вариациях, хотя оба они постоянно ею пользовались в других ситуациях²⁰.

Выше уже неоднократно подчеркивалась самостоятельность бетховенских композиционных приемов в вариациях. Здесь отметим несколько примеров общности с Моцартом. Так, в цикле F-dur на тему из «Волшебной флейты» перед финалом находим, как у Моцарта, вариации-Adagio и Poco Adagio; последняя attassa переходит в финальную вариацию Allegro. Контрастно-составная форма связывает все это воедино. Однако в отличие от образцов Моцарта бетховенские вариации-Adagio написаны в миноре, что несвойственно моцартовским мажорным циклам.

Более точное соответствие моцартовскому принципу находим в другом цикле на тему из «Волшебной флейты», Es-dur: тут предфинальная вариация-Adagio и финал идут в мажоре.

Приблизительно соответствуют моцартовскому принципу сопоставления по типу tutti — группа, вводимые, например, в шестой вариации ор. 66 на тему Моцарта F-dur из «Волшебной флейты»:



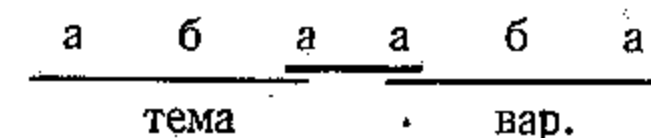
²⁰ Напомним об интереснейшем опыте прелюдии, фуги и вариаций в составе единой формы фантазии f-moll Моцарта для органа (он был принят в конце жизни композитора и остался единичным), а также о квартете ор. 76 Es-dur Гайдна, сочетающем вариации и фугу.



В ряде случаев Бетховен отступает в вариациях от структуры темы, как это постоянно делал Моцарт. Но для него это лишь частный прием.

Бетховен редко придерживался старинного способа объединения цикла посредством точного Da capo, которым пользовался Моцарт, но в вариациях на тему Сальери и некоторых других обратился к нему. Столь же мало свойственна Бетховену группировка и интонационная переключка вариаций, — она отчетливо проявится в его Тридцати двух вариациях с-moll — произведении зрелого периода.

Нам остается сказать о способе преодоления статики в вариациях на тему Генделя. Уже упоминалось, что тема здесь написана в простой трехчастной форме с репризой в виде периода, благодаря чему, он соседствует с периодом в начале последующей вариации. Создается редкая в вариационных циклах повторность формы:



Основным принципом преодоления этой статики форм явился у Бетховена отказ от контрастности внутри вариации и внесение ее между вариациями. Естественная для трехчастной формы цезура между первой-второй и второй-третьей частями не подчеркивается фактурными разделениями, и вся вариация складывается фактурно единой.

Для иллюстрации сопоставим начальную и серединную части в теме и хотя бы во второй и пятой вариациях:





Вар.2



Вар. 5

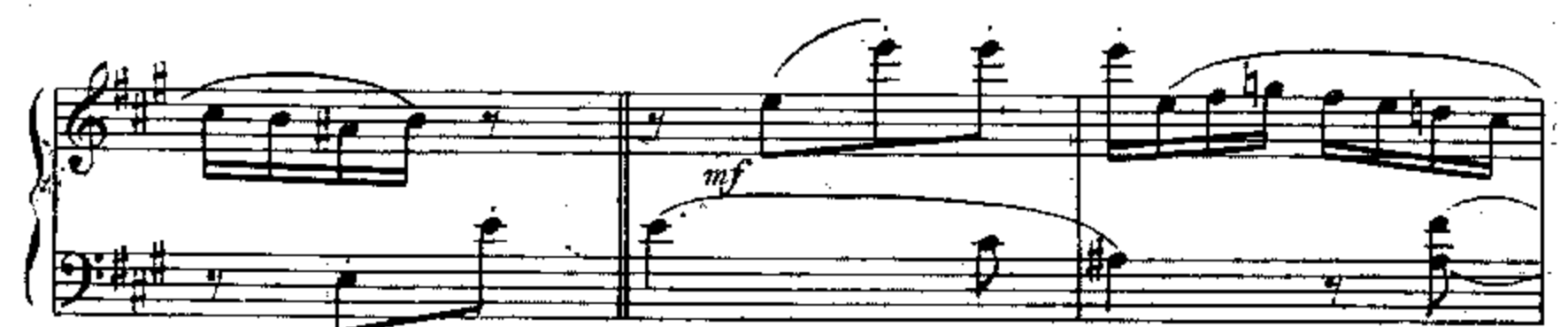


В циклах, где тема написана в простой двухчастной форме, Бетховен постоянно вводил контрастные фактурные приемы, обостряя фактурные различия, намеченные темой. Вот пример из вариаций на тему Диттерсдорфа:

196 Тема
Allegretto



Вар.1





Ничего аналогичного не найдем в вариациях на тему Генделя: каждая из них по-своему однородна.

Прежде чем перейти к следующему разделу нашей работы, посвященному вариациям, входящим в состав сонатного или сюитного цикла, остановимся на своеобразном промежуточном случае, в котором есть лишь подход к циклической форме, — на Интродукции и вариациях ор. 121-а. Это произведение укладывается в контрастно-составную форму.

В основу вариаций положены куплеты «Ich bin der Schneider Kakadi» из оперетты Мюллера. Их характер напоминает незатейливую песенку Папагено из «Волшебной флейты», также использованную Бетховеном в качестве темы вариаций.

Из популярной мелодии Бетховен сделал блестящее кон-

цертное произведение, полное жизнерадостности и динамизма.

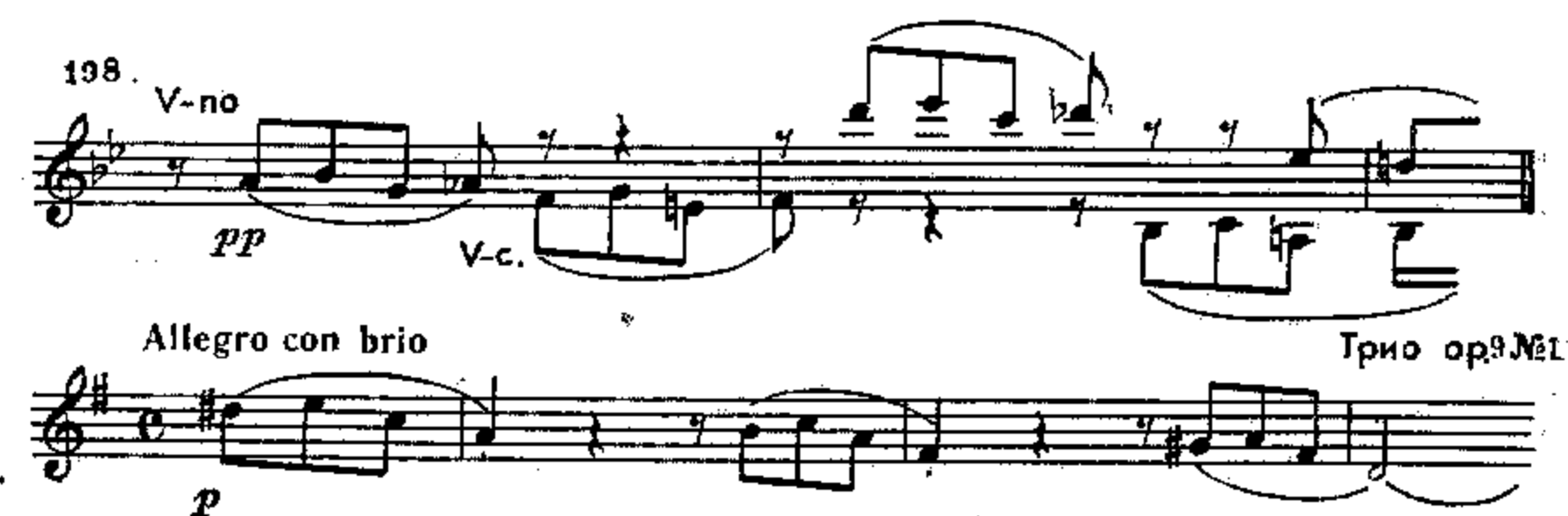
Интродукция исходит из гармонической формулы, характерной для начала XVII века — TSDT. Дальнейшее напоминает построение связующей партии с ее органным пунктом и имитационным складом, поддерживающим гармоническую неустойчивость.

Однако вместо перехода к новой, лирической побочной теме Бетховен разворачивает интенсивную разработку, за которой следует реприза, наполненная стреттностью и еще большей неустойчивостью, чем прежде, чтобы подвести к теме вариаций.

На протяжении разработки, а потом репризы происходит постепенное формирование интонаций этой темы. Они первоначально еще нейтральны, ничего характеристичного в них найти нельзя, но многократность и настойчивость их повторений незаметно делает свое дело, — тема вступает как новое интонационное качество, возникшее из первоначального. Проследим за этим процессом по следующему примеру:



Интонации вводного типа, истекающие из темы интродукции и наполняющие ее репризу, дали Бетховену материал для главных сонатных тем в струнном трио ор. 9 № 1 и в фортепианной сонате ор. 14 № 2:





В предыктовой части настойчивость интонаций будущей темы вариаций утверждается октавными ходами смычковых, вводнотонные же интонации в партии фортепиано постепенно сходят на нет, открывая дорогу теме вариаций:

199



Этот процесс напоминает тот, который в сонатной экспозиции приводит к производному контрасту — побочной партии. Внедрение такого принципа развития в последование интродукция — вариации несомненно является одним из высших достижений Бетховена, не получившим, однако, у него продолжения: вариационная форма сохранялась им в ее традиционной форме, открывающейся непосредственно темой без всякой интродукции.

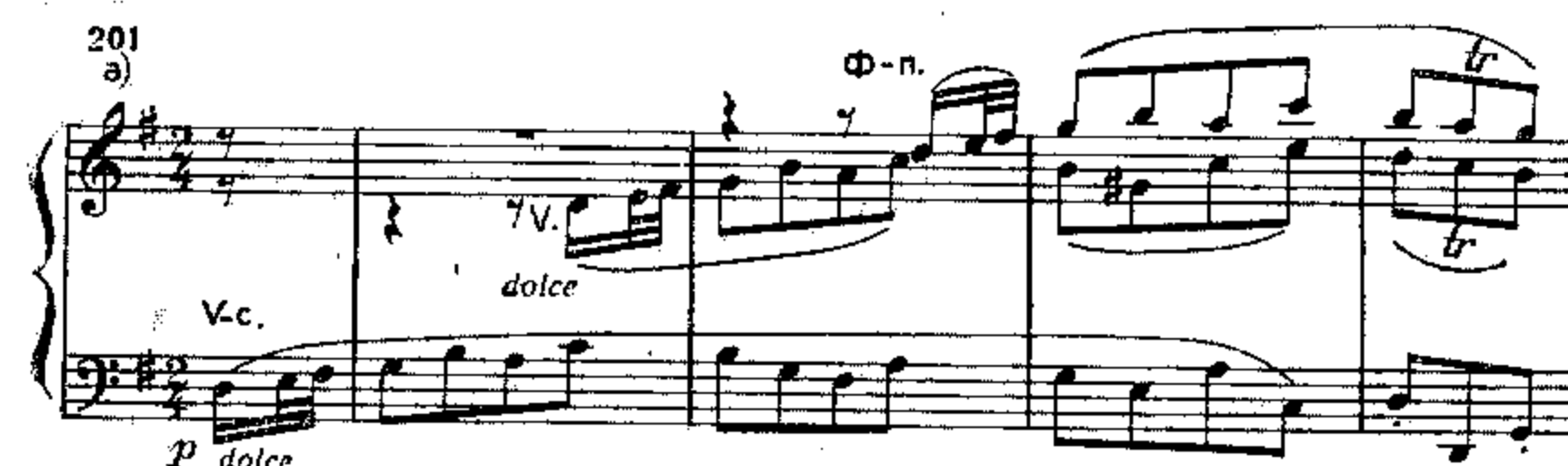
Тема вариаций в разбираемом цикле по форме — безрепризная простая трехчастная: а+а б+б в+в (в дальнейшем «в» изредка трансформируется в вариант «а»).

Интонации темы близки к определенным жанрам собственного тематизма в раннем творчестве Бетховена, что вскрывается в той трансформации темы, которая достигается в финальной вариации в духе рондо (а — из темы финала вариаций, б — из темы финала сонаты, op. 49 № 1):



Первые четыре вариации построены так: первая — фортепиано соло, вторая — скрипка и фортепиано, третья — виолончель и фортепиано, четвертая — полное трио²¹.

Пятая вариация — плановые октавные имитации (а), почти в той же форме встречаемые в коде финала фортепианного трио op. 1 № 2 (б):



Эта имитационность перебрасывается в седьмую и восьмую вариации, которые характерны еще и тем, что подхватывают систему отдельного участия партий исполнителей, начатую в первых вариациях. Седьмая вариация — дуэт смычковых (без фортепиано), восьмая — трио, в котором этот дуэт смычковых (без фортепиано) сопоставляется с фортепиано. Вместе с тем полифоническое развитие становится все более

²¹ Этот же прием постепенного введения партий исполнителей применил Д. Д. Шостакович в своей вокально-инструментальной сюите «Семь стихотворений А. Блока» для голоса, фортепиано, скрипки и виолончели, op. 127.

интенсивным, вырастающим впоследствии до фугированного изложения.

Девятая вариация — *Adagio sostenuto*, 'g-moll, напоминающая об интродукции, внешне похожа на моцартовские предфинальные *Adagii*, по существу же, благодаря перемене лада, по-бетховенски концентрирует контрастность в конце цикла: за минорным *Adagio* следует десятая вариация — мажорный финал *Presto*.

Presto в свою очередь — развитая композиция. Тема написана в жанре рондо, форма же — сложная трехчастная. Ее средняя часть — fuga на видоизмененную главную тему, развертывающаяся широко и разнообразно. Мысль соединить жанр рондо с фугированным построением нашла блестящее продолжение у Бетховена в финале фортепианного концерта c-moll.

Фуга в составе десятой вариации возвращается в одноименный минор, уже бывший в интродукции и вариации-*Adagio*. Здесь мы вновь убеждаемся в строжайшей логике сложной композиции произведения: минор интродукции, как бы ее внешняя оболочка, постепенно начинает входить в вариационную систему.

Опыт, приобретенный Бетховеном в создании контрастно-циклического произведения с участием вариаций, несомненно помог ему в образовании сонатной композиции, включающей вариации.

Первым произведением этого рода была, по-видимому, соната для флейты и фортепиано, B-dur, относящаяся к боннскому периоду²². В дальнейшем вариации входили в средние части фортепианного трио ор. 1 № 3, скрипичной сонаты ор. 12 № 1, фортепианной сонаты ор. 14 № 2, квартета ор. 18 № 5, в финал фортепианного трио ор. 11, наконец, в первую часть сонаты ор. 26. Всего в ранних сонатных циклах семь примеров вариаций. В сюитных циклах таких примеров три — в серенадах ор. 8 и ор. 25 и септете ор. 20.

Мнение Н. Л. Фишмана о том, что «вариациям на собственную тему он [Бетховен] отводил в девяностых годах XVIII столетия лишь роль средних частей, входящих в состав более крупного целого»²³, в общем справедливо. Прав исследователь и в своем указании на то, что в результате работы Бетховена в области вариационной формы в фортепианной сонате ор. 26 тема с вариациями могла стать «первой частью большого сонатного цикла»²⁴.

²² Эта соната впервые была опубликована в 1906 году и в настоящее время включена в *Supplemente zur Gesamtausgabe*. Т. IX. Breitkopf u. Härtel (1965).

²³ Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы, с. 59.

²⁴ Там же, с. 60.

Небольшие уточнения к этим положениям, однако, следует сделать. Первое — прежде чем Бетховен стал вводить вариации на собственную тему в качестве медленной части сонатного цикла, он применил их в форме финала в названной выше ранней сонате для флейты с фортепиано. Правда, это произведение с художественной стороны недостаточно полноценно, имеет скорее всего ученический характер, а потому, может быть, оно и не было принято во внимание исследователем. Приблизительно такого же рода и трио для фортепиано, флейты и фагота, где тоже в финале находим вариации. Интересно, что тема написана тут в народном духе или, может быть, в духе Моцарта. Во всяком случае, собственные темы Бетховена служили для вариаций не только в средних частях, но и в финалах.

Второе — нельзя пройти мимо чрезвычайно оригинального применения вариаций в серенаде ор. 8: вариационный цикл завершается самостоятельно развивающейся финальной вариацией с темой в жанре рондо, но легко перетекающей в коду и репризу темы первой части. Эта тема «опоясывает» весь цикл серенады, показывая в то же время, что вариационная форма тематически связана с первой частью. Весь цикл серенады как бы останавливается на полдороге между сюитой и сонатой.

Третье — невозможно исключить из рассмотрения сонатных циклов Бетховена вариации на заимствованную тему в трио ор. 11.

В итоге, пути вхождения вариаций в сонатные циклы раннего периода творчества Бетховена были более многообразными, нежели использование их лишь в медленных средних частях.

Техника варьирования в циклах, входящих в сонаты и сюиты, в общем такая же, как и в вариациях-самостоятельных произведениях. И в то же время зависимость от формы большого цикла несомненно накладывает свой отпечаток. Являясь первой, средней или последней его частью, вариации выполняют разную функцию, что не может пройти бесследно для процесса варьирования.

Поскольку число произведений, подлежащих нашему рассмотрению, невелико, мы остановимся, по возможности подробно, на каждом из них.

Andante cantabile con Variazioni из трио ор. 1 № 3. Классический образец двухчастной формы темы — певучей и спокойной, с преобладанием диатоники и характерным зачином гармоний: TD—DT. Это позволяет увидеть тут предвестие как лирических, так и лирико-героических интонаций позднейшего бетховенского тематизма, например, исходного импульса финала Героической симфонии:

202

a) Andante cantabile



Простота основной мелодии в теме позволила Бетховену в первой же вариации переместить ее в аккомпанирующую сферу, мелодию же обновить:

203



Исторически это, по-видимому, остаток от старого, прослеживавшегося нами в вариациях Гайдна, принципа помещения темы в партию basso continuo. Для Бетховена он уже не имел прежнего значения и проскользнул, может быть, случайно.

Initium первой вариации послужил Бетховену для более широкого и полного развертывания в теме менуэта из сонаты op. 31 № 3:

204 Menuetto

Moderato e grazioso



В развертывании вариационного цикла активная роль отведена ритмическому фактору — постепенному введению все более мелких фигур (вариации 1—3); этому противопоставлено торможение в минорной (4) вариации, после чего возвращается мелкая ритмика (5) и новое торможение завершающего характера (Coda).

Подобный процесс не представляет собой чего-то исключительного, однако сконцентрированный на малом протяжении и в сложном сочетании с гармоническим и полифоническим развитием, дает ощущение бетховенского стиля. Уже в первой вариации вводятся новые гармонии сравнительно с темой, убыстряется модуляция в начальном периоде; во второй вариации усиливается полифоническое насыщение (ср. тт. 1—4, 5—8, 13—16); в третьей вариации кристаллизуется своя лейтмотивная интонация.

Сравним срединные разделы темы и вариаций: простое повторение, бывшее в теме, заменено полифонической имитационностью. При этом постепенно увеличивается плотность многоголосия: в первой вариации — двухголосные имитации, во второй — то же при наличии гармонической фигурации (фортепиано), в третьей — вновь двухголосие, в четвертой — пятиголосие. Интересны и интонационные связи: восходящее задержание из середины первых двух вариаций становится лейтмотивом третьей. Лейтмотив четвертой вариации — ниспадающее движение по трезвучию, — усложняясь до септаккорда, переходит в пятую вариацию:

205

Var. 4



Var. 5

в то время как триоли шестнадцатых верхнего голоса заимствуются из первой вариации.

Кода возвращается к гармониям четвертой вариации, придавая им «прощальный» характер (выражение В. А. Цуккермана):

206 V.



Верхний голос аккордов — это лейтмотив третьей вариации в увеличении и выровненном движении, но одновременно и воспроизведение ритмического строя темы:



Несомненно, такая модификация вызвана действительно завершающим характером коды, очень тонко оттеняемым Бетховеном, но отсюда идут нити и к старому принципу Да саро, творчески переработанному Бетховеном в аккордах «прощания». Если же посмотрим вперед, то у позднейших авторов найдем приемы перегармонизации темы, которые Бетховен нашел для коды, в последовании самих вариаций — завершающие средства превратились в средства развития, устремления вперед.

Связь Andante с циклом проявляется в основном через тональный резонанс. Тональность Andante Es-dur — это и тональность побочных партий первой части и финала; промелькнувший в разработке первой части es-moll возведен в четвертой вариации в степень временной главной тональности, отголоски же ее слышны в экспозиции финала. Так побочная тональная сфера заняла необходимое место в тональном развитии произведения. И подобно тому как побочные темы сонатных форм поглощаются главными темами, особенно в финале, который и заканчивается интонациями главной темы, так и сфера Es-dur — es-moll должна была подчиниться главной тональности. Вариация es-moll реализует задатки es-moll, данные в первой части, но не наносит ущерба главной сфере, будучи оттеснена на второй план в общей концепции произведения.

Andante con moto — Tema con Variazioni — в скрипичной сонате op. 12 № 1 занимает иное положение в цикле, чем предыдущее. Здесь цикл содержит только три части, и Andante — средняя из них. Это обстоятельство меняет соотношение сравнительно с тем, что было в трио op. 1 № 3. Andante переходит в финал, тогда как в трио между Andante и финалом пролегал медуэт, отдаляя наступление заключительной части.

Тема Andante в сонате — безрепризная двухчастная форма (с варьированным повторением частей), в трио — репризная двухчастная.

Строение вариационного цикла в сонате и в трио в общем сходно, что видно по расположению минорной вариации: в обоих случаях она находится перед финальной. Однако наличие коды с «прощальными» аккордами отличает цикл вариаций в трио: в сонате вместо коды — расширение, утверждающее основную фразу темы.

По-видимому, это является отголоском принципа Да саро, встречающегося и в его прямом виде у Бетховена. Бетховен нашел возможность остроумно напомнить в субдоминантовой тональности о первой фразе темы в том месте, где находился лишь намек на нее:



Тут тоже неожиданно сказался принцип Да саро, особенно явственный благодаря гармонической фактуре, приближенной к первой фразе темы. Нам кажется особенно важным указать на эту деталь потому, что благодаря ей возникла интонационная связь с финалом сонаты, Rondo — его тема начинается с тех же гармоний и мелодических оборотов:



Кажущийся случайным задержанием звук *gis* на самом деле отражает доминантовую тональность вариаций — тонкая нить связи финала с Andante.

Невозможно представить тему Rondo в роли вариации Andante. Однако вспомним, сколь часто в бетховенских вариационных циклах финальные вариации создавались в характере рондо на $\frac{6}{8}$ — так и кажется, что финал сонаты — это продолжение вариаций. Он отправляется от пункта, который отмечен в вариации 4 модуляцией, фермой и переменной фактуры, подхватывая нить, тянущуюся от Andante.

Совсем иное положение было в Andante трио: вариационный цикл закругленно оканчивался «прощальными» аккордами, исчерпав ресурсы темы. Andante в сонате нарочито построено так, чтобы ощущалась необходимость непосредственного продолжения, которое и переносится в Rondo. Последнее объясняет отсутствие здесь коды вариаций.

Не довольствуясь отмеченными интонационными связями второй и третьей частей сонаты, Бетховен находит необходимым углубить их через интонации темы заключительной партии финала. Как обычно для заключительной партии, она обобщает материал экспозиции, благодаря же звуковысотным совпадениям с темой вариаций становится отражением и ее интонаций:



Появившись в экспозиции в доминантовой тональности, тема заключительной партии перейдет в репризе в главную, которая и поглотит эти связи, они уже перестанут быть заметными. В этом одна из особенностей музыкальной формы — она впитывает, «осваивает» предыдущий материал, приводит его к единству и доставляет тем самым художественное удовлетворение от полной завершенности музыкально-образного развития.

Andante сонаты op. 14 № 2 для фортепиано тоже находится в середине трехчастного цикла, однако обладает иными, чем в скрипичной сонате, драматургическими особенностями. Лишенное песенно-мелодического начала из-за господства чисто гармонической фактуры, оно резко контрастирует с подвижностью первого Allegro сонаты, заставляя ожидать ее возвращения, — скерцо (финал) и осуществляет это. Введя форму рондо, Бетховен не воспользовался жанром рондо, который был бы несовместим с темпом Allegro assai.

Отличительная особенность ладового строения Andante сонаты — отсутствие минорной вариации как следствие однородности содержания. Благодаря этому и фактура вариаций однородна — одно лишь ритмическое (1, 2) и фигуративно-гармоническое (3) варьирование, без каких-либо признаков мелодического развития.

Форма темы вариаций довольно необычна: имея восьми-тактовый период, который не должен повторяться («senza replica»), она получает середину, репризу и дополнение, которые предписано повторять:

8	:4	4	4:
a	b	a	доп.

Только для последней, третьей, вариации Бетховен делает исключение, не указывая повторения.

Редко пользовался Бетховен и связующим переходом между вариациями, но в настоящем Andante он имеется²⁵.

В коде возвращается фактура темы (род Da capo), нарушаемая, впрочем, неоднократными октавными переносами. В теме финала сонаты господствует, наоборот, секундное движение на широком диапазоне от *h* до *d*³.

В интонационном отношении Andante интересно обнажением вводнотонности: она рассредоточена в гармонии основной части темы и концентрируется в дополнении. Из подобных интонаций некоторое время спустя будет сконструирован энергичный *initium* главной темы первой симфонии.

Иное, чем во всех предыдущих случаях, драматургическое положение занимает Andante cantabile с вариациями в квартете op. 18 № 5: это третья часть квартетного цикла, идущая после менуэта. Бетховен подготовил вариационную форму Andante: предшествующий ему менуэт написан с варьированными повторениями его частей (до трио). Любопытно, что форма варьирования тут точно такая же, какая бывает в самих вариационных циклах: первое изложение двухголосное, варьированное — трехголосное. Именно такая форма применена в первой вариации Andante из септета op. 20:



²⁵ Вполне возможно, что из-за этого перехода, нарушившего строгость структуры, Бетховен и не обозначил это Andante как *Variazioni*.

Квартет op. 18 №5



Септет op. 20



Менуэт как бы начинает вариационный цикл, а продолжение его переносится в Andante.

Несомненно, расширение формы посредством варьированных повторений может встретиться в менуэте и скерцо любого сонатного цикла и не привести к введению вариационного Andante. Тем не менее это не умаляет роль подготовительного этапа в данном квартете — вариационная нить все равно тянется от менуэта к Andante.

Как и Andante в фортепианной сонате op. 14 № 2, Andante квартета не имеет минорной вариации. Известной компенсацией этому служит то, что в вариации 4 начальный период модулирует не в доминантовую тональность, а в ее параллель, *fis-moll*. Другим компенсирующим моментом служит уход в тональность VI низкой ступени в коде, родственной одноименной к главной тонике.

Коде Andante — единственный среди рассматривавшихся примеров случай с явными разработочными чертами. Это происходит по причине, которая уже отмечалась в вариациях — самостоятельных произведениях: на протяжении вариаций накапливаются разработочные элементы и в коде собираются воедино, так как здесь могут развернуться, не считаясь со структурой темы.

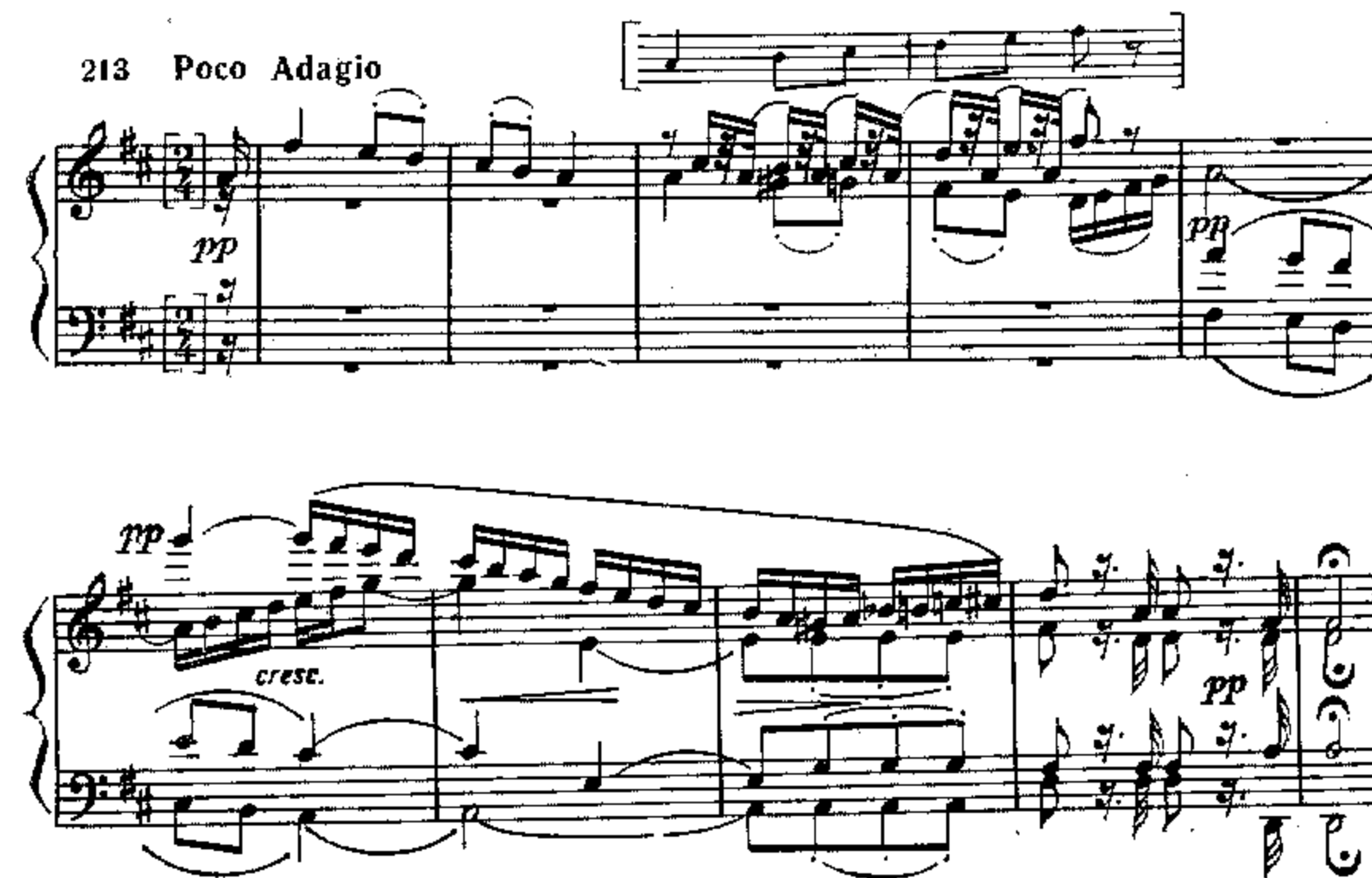
Разработочность в вариациях 1, 3, 4 определенным образом нарастает. Рост ее сопровождается утверждением взятого из темы леймотива, который в вариации 4 занимает преобладающее место в мелодическом содержании и проводится по три раза в двух частях формы. Именно это позволило по-

строить коду на одиннадцатикратном проведении леймотива в чередовании его с его же собственным уменьшением и обращением. Иногда они контрапунктически соединяются:



Отголоском принципа *Da saro* является *Poco Adagio*, возвращающее леймотив темы, но дающее ему завершающую форму через растворение в простейшем гаммообразном движении. Оно рождается как вариация на тему в уменьшении и обращении:

213 Poco Adagio



Сколь сильно изменился этот принцип в руках Бетховена: *Da saro* лишилось прежней точности и превратилось в завершающую стадию единого музыкально-тематического процесса, в стадию торможения и исчерпания движения.

Характеризуя вариационный финал трио op. 11, необходимо также подчеркнуть его драматургическое положение как заключительной стадии цикла²⁶. Вариации интересны как

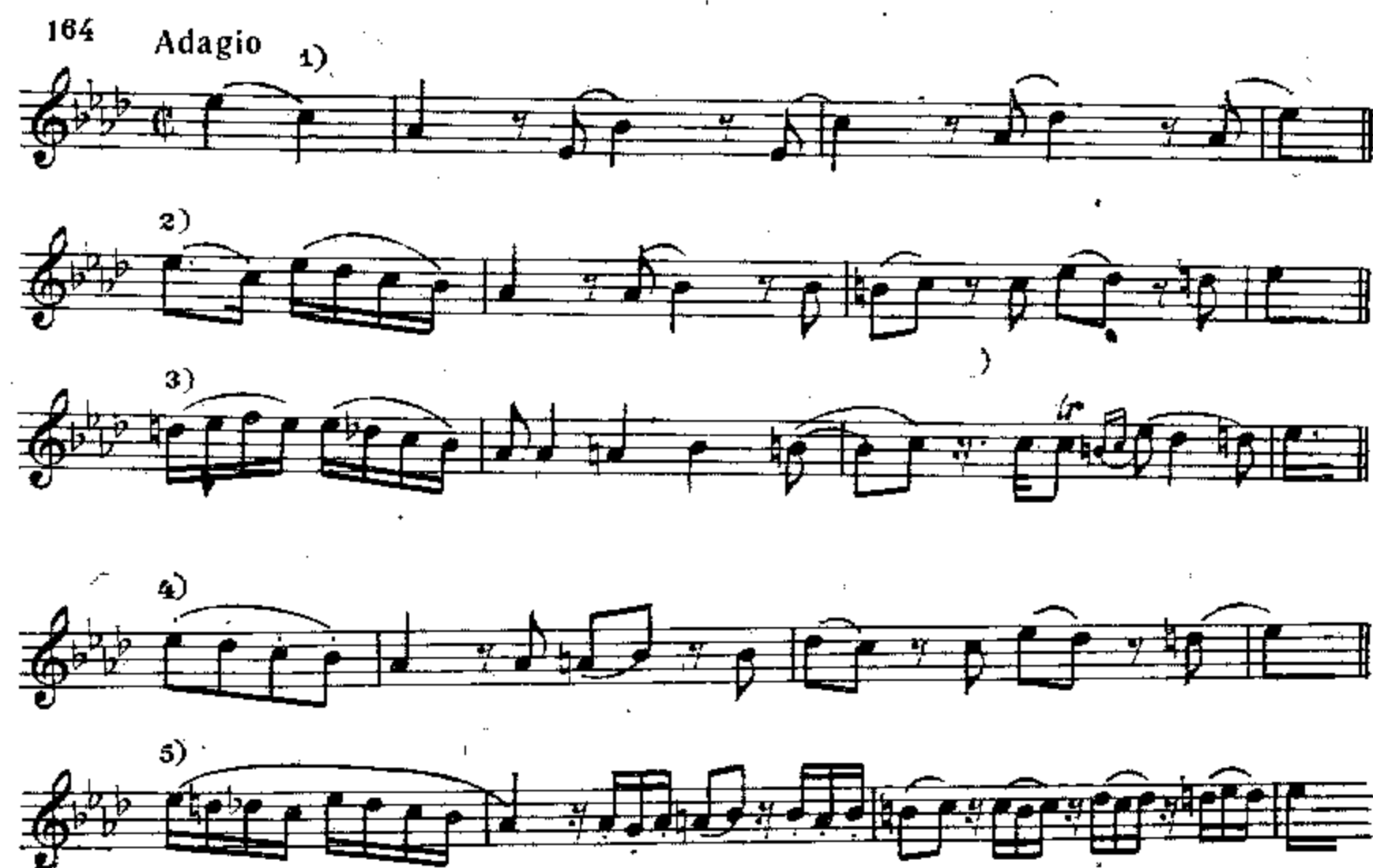
²⁶ По воспоминаниям К. Черни использование в финале трио весьма популярной темы Вейгля «*Pria ch'io l'impegno*» было вызвано желанием клар-

светла» — этими словами Пушкина Моцарт мог бы обобщить содержание своего гениального творения.

В том же 1785 году, когда был издан квартет d-moll, Моцарт создал скрипичную сонату Es-dur (K. 481) — одно из самых счастливых его лирических вдохновений. И тут финал — вариации.

В сонате нет жанрового элемента (менуэт отсутствует) — все направлено на многостороннее развитие лирического настроения. Лирика ее, в отличие от лирики квартета d-moll, солнечная, безмятежная. В этом же духе написаны и вариации. Свежесть и непосредственность их музыки — прямое продолжение предыдущих частей цикла — легкого *Molto allegro* и певучего *Adagio*. Зависимость есть и в композиции вариаций: наличие самостоятельного *Adagio* заставило Моцарта отказаться от вариации-*Adagio*.

Внимательно присматриваясь к прочим взаимосвязям частей цикла, обнаруживаем, что выбор вариационной формы финала, оказывается, не был случайным. Его подготовила вариационность в развитии главной темы *Adagio*. Это, вообще говоря, один из излюбленных у Моцарта способов развития в медленных частях сонатных произведений, но он не всегда приводил к вариационной форме в финале. В данном же случае это так, и финальные вариации логически вытекают из вариационности *Adagio*. Все девять проведений его темы (считая темой четырехтактное предложение периода) последовательно варьируются, ведя ко все большей и большей изощренности ритма. Приводятся начальные такты пяти проведений темы *Adagio*:



Вариации финала — это продолжение на самостоятельной теме начавшегося вариационного процесса в цикле сонаты и доведение этого процесса до высшей точки выражения. Развертывание вариационной фактуры протекает здесь по той же схеме постепенного дробления ритма, которая применена в *Adagio*. Моцарт не забывает и приемов изложения сонатного *Allegro*. В первой вариации альбертиевы фигуры имеют много общего с фактурой побочной темы *Allegro*. Тема вариаций как бы выравнивает и интонации его главной темы:



В структуре заключительной части вариационного последования проявляется типичный моцартовский принцип: пятая и шестая вариации связаны контрастно-составной формой посредством короткой десятитактовой связки. Она служит переходом от пятой к шестой вариации (*Allegro*), в теме которой есть нечто жигообразное. Так компенсируется отсутствие жанрового менуэта в сонатном цикле.

Наличие новой темы (но, конечно, — на оборотах основной) в последней вариации скрипичной сонаты отличает ее от вариационного цикла квартета, где в последней вариации воспроизводилась вся ткань темы, хотя и в размере одного периода. В этом сказались традиции Да саро. В сонате подобной формы нет, и лишь жанровость и быстрое движение создают ощущение приближающегося окончания.

Общее завершение и вариаций, и всего сонатного цикла подчеркивается большой кодой (тт. 194—232). Она складывается из цепи дробящихся построений: 8+8, 4+4, 4+4, 2+5. Интонационный материал взят из шестой вариации, а одно из построений напоминает обороты заключительной партии первой части сонаты:



разнообразием фактурных приемов, благодаря которому почти каждая вариация звучит подобно самостоятельной пьесе, так и гармонической изобретательностью. Довольно отчетливо можно проследить, как Бетховен постепенно усиливает роль субдоминанты по мере продвижения вариаций. В теме она занимает всего навсего третью и четвертую доли в тактах 5 и 13 при одном и том же мелодическом обороте: подобное положение естественно для примитивной музыки Вейгля. У Бетховена совсем иное: в вариации 1 появляется энергичное отклонение в субдоминанту (тт. 14—15), входящее в заключительный каданс. В вариациях 2—3 субдоминанта связана с полифонизацией голосоведения. В вариации 4 субдоминанта выступает в альтерированном виде в половинном и полном кадансах. Еще более усилена она в вариации 7.

Своей вершины гармоническое варьирование достигает в вариации 8: совпадающие мелодии двух предложений периода гармонизируются по-разному, тогда как в теме и в ряде предыдущих вариаций никаких различий не замечалось. Приводим пример из вариации 8:

214 Vc.
p dolce
p
sempre f
Cl.
p dolce

нетиста, для которого Бетховен написал трио (см.: «Если бы Бетховен вел дневник...», с. 79).

Отсюда путь к романтикам с их вниманием к гармонии в вариациях, к композиторам русской школы, в том числе к Глинке, любившему через варьирование гармоний освещать разные интонационные моменты темы.

Вместе с гармоническим варьированием довольно значительное место в финале трио занимает полифония. В этом отношении выделяются вторая и начало девятой вариации. В последней Бетховен нашел для неизменной мелодии темы возможность канонической имитации:

215
col 8 bassa sf
col 8 bassa sf

Подобная форма варьирования стала одной из излюбленных в XX веке у композиторов, тяготеющих к полифоническим формам высказывания (Хиндемит, Шостакович).

Последняя вариация с кодой в трио использует уже неоднократно нами отмечавшийся у Бетховена прием гармонического сдвига на малую терцию вниз: в момент смены темпа Allegretto на Allegro звучит уже G-dur. Одновременно происходит и смена метра с C на 6/8 — типичный метр ранних финальных рондо и финальных вариаций у Бетховена.

Смена B-dur — G-dur в условиях данного цикла — вопрос очень важный, тесно связанный с принципами классического стиля в гармонии и музыкальной форме, а потому о ней следует сказать особо.

Смена B — G воспроизводит те отношения, которые были в экспозиции первой части трио, где после достижения F-dur внезапно следовал сдвиг в D-dur с новой темой, предшествовавшей побочной партии:

216
f
pp

Этой темой далее открывается разработка, но из репризы она исключена. Исключенным оказался и комплекс В — G. Именно это отношение и введено в код финальных вариаций.

Реализуется логический путь синтеза, характерный для сонатной формы, усмотреть непосредственное влияние которой тут нет никакой возможности. По-видимому, речь должна идти о более общем принципе классической гармонии, принципе резонанса тональных отношений, одним из проявлений которого были тональные соотношения в сонатной форме.

Интересна и еще одна деталь, связывающая приведенное гармоническое последование из экспозиции первой части трио с восьмой вариацией. В экспозиции она трактуется так (пример № 216):

$$D \rightarrow g \quad g_2 \quad D \rightarrow F$$

и потом сжимается в формулу каданса:



В вариации 8 эта формула растскается в гармонии и переходит в B-dur таким образом (тт. 4—6 в примере № 214):

$$D \rightarrow g \quad g_2 \quad \frac{D \quad T}{B\text{-dur}}$$

Так устанавливаются логические и в то же время слышимые благодаря звуковысотному совпадению связи частей цикла. Вариационный финал не изолируется от предыдущих частей трио, но, наоборот, включается в общециклическую форму произведения.

Внедрение в заключительную часть финала новой тональности (в трио ор. 11 B-dur — G-dur, в вариациях на тему Моцарта из «Свадьбы Фигаро» F-dur — D-dur, на тему Сальери B-dur — H-dur и т. д.) — вопрос чрезвычайно важный для раннего стиля Бетховена. В вариациях, как и в невариационных финалах (фортепианная соната ор. 7, скрипичная соната ор. 12 № 1, фортепианное трио ор. 1 № 3 и др.) это служило для оттенения заключительного характера построения. Внезапная модуляция становилась средством утверждения главной тональности — таков диалектический процесс в этом яв-

лении. Завершение создается не посредством пребывания в неизменной тональной сфере, но путем активного ее нарушения, которое делает особенно желанным и убедительным последующее восстановление главной тональности.

Подчеркнем, что в среднем и позднем периоде творчества Бетховен отказывается от подобного метода, вырабатывая другие. К их числу в вариациях принадлежит, например, фугато (фуга), благодаря которому достигается, по крылатому выражению Чайковского, «окончательная отделка» вариаций. Тут играла большую роль свойственная фугато, как и всякой имитационной форме, ритмомелодическая подвижность. Эта подвижность в раннем периоде выражена через тонально-гармонический фактор музыкального языка. Пройдет немало времени, пока Бетховен найдет возможным применявшееся в кодах тональное сопоставление включить в сонатную экспозицию. В первых частях сонат ор. 31 № 1, ор. 106 побочные партии будут изложены в тональностях терцового соотношения, что значительно раньше было в финальных построениях. Сонатная форма как будто отстает от них, но лучше сказать — постепенно приходит к обобщению разнородных отношений, накопленных финалами более ранних произведений.

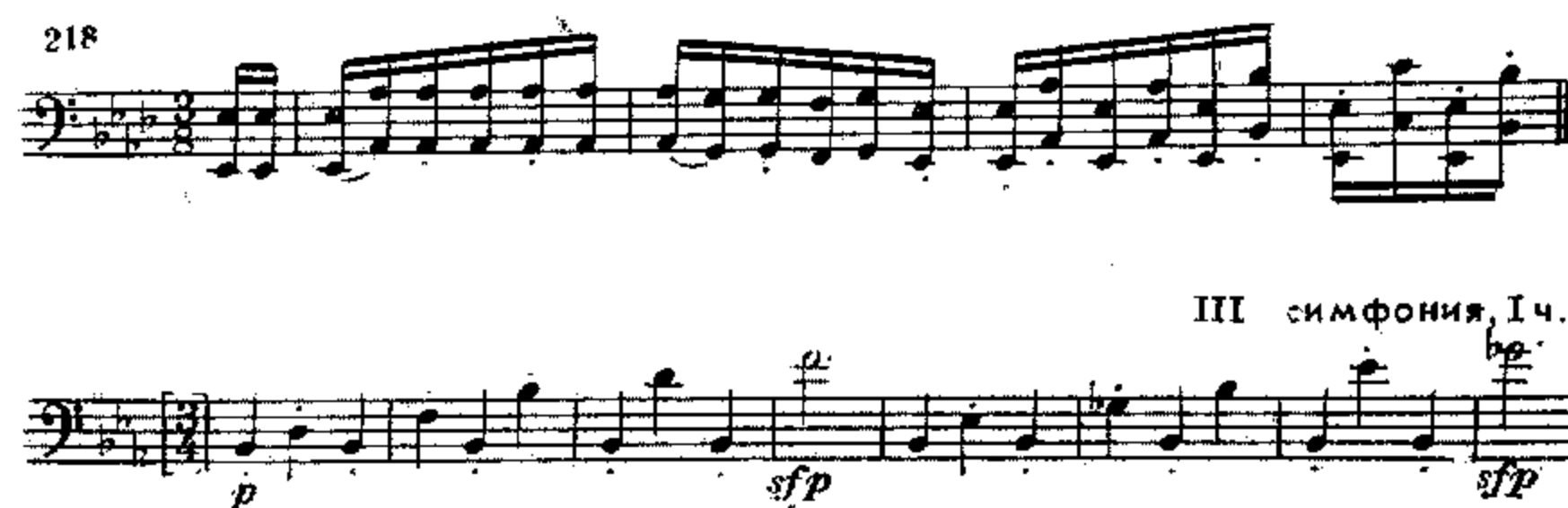
Из вариаций, входящих в сонатные циклы, нам остается рассмотреть *Andante con Variazioni* из сонаты ор. 26. Здесь это первая часть цикла.

Хотя образец подобного применения вариаций уже был известен в сонате A-dur Моцарта, в квартетах Гайдна и ряде других сочинений, но Бетховен должен был сам пройти путь всестороннего освоения вариационной формы, чтобы воспользоваться ею для начальной части сонаты. Опыт сказался, во-первых, в достижении относительной самостоятельности каждой вариации, последовательность которых в то же время скреплена единством высшего порядка; во-вторых, во внедрении разработочности, ставшей для Бетховена главнейшим методом тематического развития, прежде всего в сонатной форме, но и в вариациях также.

Уже давно подмечена (Риман, Способин и др.) связь последования вариаций в этой сонате со структурой цикла. Если первые две вариации относительно нейтральны, то третья (минорная) явно предвосхищает похоронный марш сонаты, четвертая — ее скерцо. Пятая и кода округляют вариационный цикл.

Подобно тому как в квартете ор. 18 № 5 вариационность *Andante* предвещалась в менуэте, так в сонате ор. 26 вариационность заложена в теме: второе предложение варьирует материал первого. И именно эта форма варьирования введена во вторую вариацию. Здесь Бетховен помещает тему в басу, и она постепенно расплывается в широких скачках.

Это стало своеобразной формой разработки, что легко подтвердить сопоставлением, например, с отрывком из *Allegro con brio* Героической симфонии²⁷:



Нельзя в то же время упускать из виду различия: вариация не нарушает границ темы, в разработке же они совсем не соблюдаются.

Введение скерцозной вариации после минорной не было для Бетховена чем-то исключительным. В ряде вариаций, являющихся самостоятельными произведениями, уже встречался этот прием. Достаточно вспомнить вариацию 5 на тему Хайбля, вариацию 7 на тему Моцарта «Дай ручку мне», вариацию 5 в цикле G-dur на тему Паизиелло — все они, сменяя минор, обладают скерцозными чертами. Именно эта тенденция вышла на первый план в сонате ор. 26, потому что отвечала ее общему замыслу.

Вариационный цикл сонаты интересен и своей кодой. Главнейшие интонации темы подчинены тут функции заключения²⁸. Любопытно, что сама кода — это период из двух четырехтактных предложений, второе из которых — вариация первого. Так возникает своеобразный ответ на варьирование в периоде, но опять-таки с различием функций. Этот ответ количественно короче (восемь тактов вместо шестнадцати), к тому же в теме варьировался лишь начальный мотив. Чувствуется, что здесь подытоживается вариационный процесс. Его завершение — в «прощальных» оборотах D—T.

Окидывая взглядом вариации, входящие в сонатный цикл, видим, что они находятся в несомненной зависимости от общей его структуры. Помещенные в первой части цикла, они предвосхищают некоторые черты последующих частей, в средней — развивают один из элементов предшествующего,

²⁷ Впоследствии тот же прием найдем и в первой части девятой симфонии.

²⁸ Опыт подобного обобщения Бетховеном использован впоследствии в коде *Andante* из пятой симфонии (см. о ней в кн.: Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1960, с. 278).

в финале — подытоживают все содержание цикла. В этом смысле вариации вместе с другими формами разделяют задачи, возлагаемые на них общим художественным замыслом произведения.

Три сюитных цикла в раннем творчестве Бетховена тоже содержат вариации: серенады ор. 25 (1795—1796), ор. 8 (1796—1797) и септет ор. 20 (1799—1800). Роль и место в них вариационной формы неравномерны.

Дальше всего от сонатных циклов отстоит серенада ор. 25, D-dur. Из шести ее частей пять написаны в сложной трехчастной и только одна четвертая — в вариационной форме. Это единственная часть серенады, меняющая тонику с D-dur на G-dur. Интересно, что тема вариаций многими своими интонациями напоминает лирические темы знаменитых произведений Бетховена, например, *Adagio* Патетической сонаты, побочную тему первой части концерта c-moll:



Написанная в простой двухчастной форме, тема содержит элементы репризы, расположенные так, что не нарушается сквозное движение второй части. Музыкальная мысль течет очень плавно, как того и требует общий спокойный характер произведения.

Отметим тонкие штрихи гармонического варьирования: в первой вариации — возникновение мимолетного отклонения в a-moll (тт. 11—12), во второй добавляется отклонение в C-dur (тт. 4—5) с проходящей минорной терцией. Третья вариация понемногу восстанавливает распыленные в предыдущих вариациях мелодические интонации темы, которая возвращается в коде, но обогащенная уже знакомыми нам отклонениями в a-moll и C-dur. Они включены в систему канканса. Как бы не довольствуясь этим, Бетховен находит прием окончательного вовлечения a-moll в орбиту главной тональности на основе интонации тактов 1—2 темы (а): при повторении (б) они звучат в варианте, который включает звуки a-moll, но подчиненные гармонии доминанты G-dur:

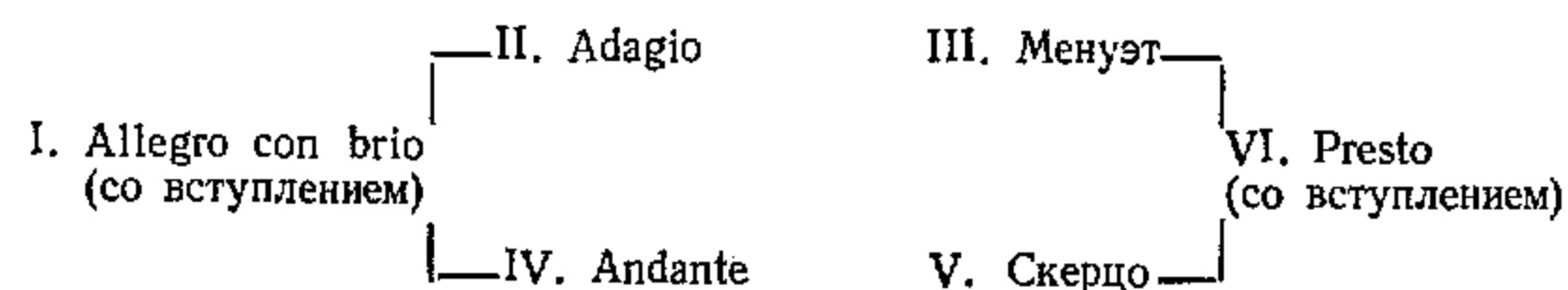


Как видим, простота содержания не снизила у Бетховена тонкости отделки вариационной формы.

Серенада ор. 8 в отличие от предыдущей использует все основные музыкальные формы: простую и сложную трехчастные, сонатную, рондо, контрастно-составную и, наконец, вариационную. Как уже отмечалось, на заключительной стадии вариационной формы Бетховен возвращает тему первой части, округляя серенаду этой репризой, благодаря чему число частей сюиты увеличивается до семи.

Вариации вобрали в себя все главнейшие приемы из самостоятельных произведений. Минорная вариация помещена перед финальной, трансформирующей тему в духе рондо — Allegro на $\frac{6}{8}$.

Ближе всего к сонатным циклам стоит септет ор. 20. Он представляет собой как бы два сцепленных цикла, где средние части выступают в двух вариантах:



Тема con Variazioni, Andante имеет типичные черты ранних бетховенских произведений. Особенно интересно, что она написана в народном духе и одно время считалась подлинной нижнерейнской народной песней²⁹.

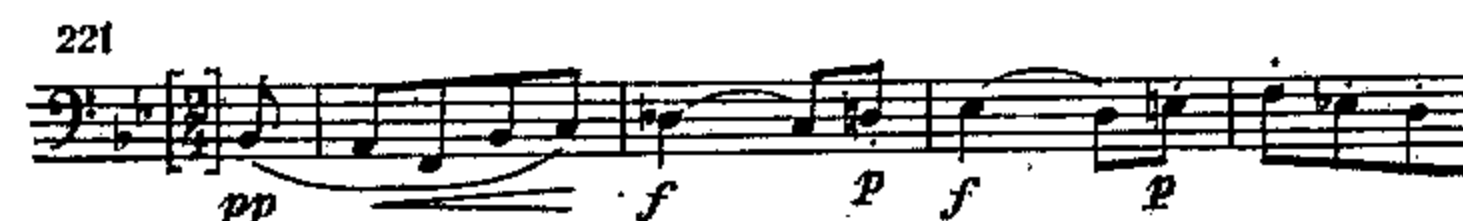
²⁹ См.: «Если бы Бетховен вел дневник...», с. 93.

В строении темы заложена вариационность, поскольку второе предложение периода не что иное, как вариация первого. Это отражается на первой вариации, выписанное повторение каждой части варьировано (см. пример 211). Точно такая же вариационность возникает в третьей вариации.

В пятой вариации восстанавливается мелодия темы, но во втором предложении она отнесена в бас — принцип Да саро предстает тут в трансформированном виде.

В разворачивании вариаций определенное место отведено полифонии: контрастный контрапункт в первой и четвертой вариациях, вертикальное перемещение голосов — в третьей. Опыт полифонического изложения будет использован Бетховеном в вариациях ор. 35, в финале Героической симфонии и многих других произведениях.

Кода конспективно воссоздает вариационный процесс. В конце появляется новая модификация темы, которая могла бы послужить для фугированного заключения вариаций:



Оно, возможно, и было бы развернуто, если бы вариации были последней частью септета. В перспективе же следования еще двух частей цикла (скерцо и финал) фугато излишне.

Обзор вариационных форм в раннем творчестве Бетховена должен показать, что несмотря на всю справедливость мнения о большом родстве бетховенских вариаций с вариациями предшествующих венских классиков, они принадлежат все-таки разным стадиям. В вариациях Бетховена постепенно утверждается самостоятельность, связанная с общим развитием бетховенского стиля, устремленного к героике и свободе движения в вариационной сфере. Вариации ор. 34, ор. 35, медленная часть Крейцеровой сонаты, финал Героической симфонии (1802—1804) — это тот взлет вариационной формы, который был непосредственно подготовлен рассмотренными нами вариационными циклами.

ВАРИАЦИИ В ЗРЕЛОМ ПЕРИОДЕ ТВОРЧЕСТВА

«Так как данные вариации существенно отличны от сочиненных мною ранее, то я их обозначил не так как предыдущие, которые помечены номерами (например, № 1, 2, 3 и т. д.), а включил в наличное число моих более

крупных музыкальных сочинений, тем более, что и темы — мои собственные.

Автор (Бетховен)»³⁰.

Такое уведомление Бетховен просил издателя поместить в нотах вариаций ор. 34 и ор. 35, что, однако, не было исполнено.

Двумя месяцами раньше Бетховен впервые извещал того же издателя об этих произведениях:

«Я сочинил два вариационных цикла, в одном из которых восемь, а в другом — тридцать вариаций. Оба они разработаны в совершенно новой манере и каждый из них — по-другому, особым образом... Каждая тема изложена в них особым образом и по своему характеру отличается от другой. Обычно я только от других узнаю о том, что в моих сочинениях имеются новые идеи; сам же никогда не замечаю этого. На этот раз, однако, я Вас должен и сам заверить, что манера, в которой написал я оба цикла, является действительно новой»³¹.

Вариациями ор. 34 и ор. 35 открывается период зрелого бетховенского творчества в данном жанре.

Автохарактеристика вариаций ор. 34 и ор. 35 («новая манера») вызвала, по словам Н. Л. Фишмана, «обширную музыкально-литературную»³².

Н. Л. Фишман следующим образом объясняет сущность «новой манеры» Бетховена в сочинении вариаций:

«Опус 34 отличается не только метроритмическим разнообразием, но и смелым для того времени планом построения: каждая из вариаций приносит одновременно изменение метра, темпа и тональности и приобретает ярко самобытный индивидуальный облик... «Новая манера» в сочинении вариаций означала в данном случае утверждение нового типа свободных вариаций». Сочинив «Пятнадцать вариаций с фугой», Бетховен исследовал пути драматизации вариационной формы, применяя в ней тематические противопоставления, связанные с действием противоборствующих сил. Тем самым была открыта возможность преодоления замкнутости вариационной формы — возможность, до конца реализованная не в 35-м опусе, а в финале Героической симфонии, где ряд вариаций изложен в разных тональностях, где вся часть, состоя из вариаций, объединена нигде не прерываемой линией симфонического развития и драматического действия. Вот в этой совокупности преодоления замкнутости

³⁰ Письма Бетховена. 1787—1811, с. 173. Дата письма — около 18 декабря 1802 г.

³¹ Письма Бетховена. 1787—1811, с. 164.

³² Письма Бетховена, с. 165, комм. 3 к письму от 18 декабря 1802 года. См. там же: Фишман Н. Л. Письма Бетховена за двадцать пять лет, с. 29 и сл.

вариационной формы и освобождения от безраздельного тонального господства темы и заключалось, по-видимому, то, что сам Бетховен характеризовал очень кратко: «новая манера»³³.

Эти пространные цитаты призваны показать — сколь глубоко исследователь проник в существо «новой манеры» Бетховена. В ней усматриваются изменение широко понимаемого плана циклов, программность и симфонизация, преодоление скованности тонального плана вариационной формы.

Взгляд Н. Л. Фишмана на вариационную форму как на замкнутую не совпадает с мнением Б. В. Асафьева, считавшего, что вариационная форма в принципе бесконечна, разомкнута, так как за блестящим финалом может последовать еще более блестящий³⁴.

Обе точки зрения возможны, но в применении к разным эпохам и стилям. Обобщение Асафьева можно отнести скорее всего к ранним образцам вариационной формы, не имевшим завершающих, подытоживающих факторов — коды, отчетливой композиционной структуры, хотя сам он пишет о «блестящих финалах». Суждение Фишмана о замкнутости вариационной формы приложимо к тем произведениям, где она носит самостоятельный характер.

Бетховен несомненно обогатил вариационную форму, раздвинул ее рамки, и его вариации остаются замкнутым циклом, обобщающим исторические пути вариационности.

Планировка цикла ор. 34, где темп, тональность и жанр меняются в каждой вариации, действительно не похожа на предыдущие вариационные циклы у Бетховена, Моцарта и Гайдна. Однако в конце XVII — первой половине XVIII века с переменой жанра изредка можно встретиться в вариациях-сюитах, перемена же тональности обычна в циклах на basso ostinato (Пахельбель, Фишер, Букстехуде, Бах). В новизне тонального плана бетховенских вариаций как будто и нет неожиданности. Но при этом важны два фактора: первый — Бетховен возвращается к старой форме после ее забвения и возрождает ее на новой основе, в новой трактовке; второй — форма ладотонального движения у Бетховена иная, нежели в XVII — первой половине XVIII века. Так, старая форма относилась к минорным произведениям и представляла движение тональностей при диатоническом родстве и ладовых сменах (план медленной части концерта d-moll Баха: g, g—c, d, B, c, g), бетховенская же имеет в основе хроматическое родство, продвигаясь по терциям одних мажорных, тональностей, лишь для окончания терцовой цепи взят минор: F — D — B —

³³ Фишман Н. Л. Опыт анализа творческого процесса. — В кн.: Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы, с. 60, 71.

³⁴ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 41.

—G—Es—с. Вне сомнения, тональный план у Бетховена смелее и ярче, он отражает завоевания композитора в сфере гармонии. Особенно типично соотношение двух мажоров на малую терцию вниз: F—D, B—G.

Подобное сопоставление Бетховен нашел еще в рамках свободной коды в вариациях на тему из «Свадьбы Фигаро» для скрипки и фортепиано (пример 173).

Тональность D-dur без всякой гармонической подготовки вступает тут после F-dur: два мажора сопоставлены в непосредственной близости. В вариациях ор. 34 найденное сопоставление раскрывается во всей красоте; каждая тональность представлена очень полно: F-dur в теме, D-dur — в первой вариации³⁵. Аналогичное соотношение повторено между второй и третьей вариациями на другой высоте: B—G³⁶.

Сколь бы ни были смелы тональные соотношения в циклах ор. 34, Бетховен делает их очень естественными, не допуская сопоставлений полных трезвучий, так как они различаются хроматизмом одного из аккордовых звуков. Соединение тональностей происходит через общие для них гармонические или мелодические звуки. Так, первая вариация начинается звуками *gis—a*, которые еще можно воспринимать в рамках прежнего F-dur (как вспомогательный звук и терцию тоники), и в то же время включаются в D-dur (вспомогательный звук и квинта тоники). Заканчивается первая вариация унисоном *d*, который войдет как терция в трезвучие B-dur во второй вариации. Третья вариация G-dur начинается октавами *d—cis—d*, вполне возможными и в B-dur, как терция тоники и ее вспомогательный звук (аналогия с *gis—a*), окончание же вариации звуком *g* легко соединяется с октавным началом четвертой *b—g—es*, без сколько-нибудь ощутимой резкости:



³⁵ Звуковысотное контрастирование F—D Бетховен особенно любил, — см. багатель F-dur ор. 33, скерцо шестой симфонии и другие сочинения.

³⁶ Впоследствии Бетховен воспользуется им в тональном соотношении главной и побочной партий сонаты ор. 106.



Тут ясно выступает великолепное качество бетховенской гармонии: смелые сопоставления внутренне подготовлены и естественны.

В последующих произведениях, когда сложность и смелость гармонических сопоставлений у Бетховена возросла, он продолжал пользоваться описанным приемом связи. Например, резкость тритонового сопоставления гармоний в главной партии Аппassionаты умеряется через унисоны: после сектаккорда *e—g—с* следуют звуки *des—b—ges*, которые не принимают вертикальную форму аккорда. То же и в главной партии квартета e-moll: за трезвучием e-moll проходит не трезвучие F-dur, но унисоны *f—с—a* и т. д.

Связь с прошлым опытом, обусловленность им сказывается и в сменах жанров вариаций ор. 34. Некоторые из них находим в сонатных циклах (первая вариация — Adagio, четвертая — менуэт, пятая — похоронный марш), другие ближе к частям сюиты. Поэтому, видя, например, в пятой вариации предвестие похоронного марша из Героической симфонии (Фишман), нельзя не заметить, что этот жанр Бетховен уже ввел в сонату ор. 26, написанную ранее вариаций ор. 34, не говоря уже о том, что менуэт третьей вариации воспроизводит обычный для ранних бетховенских сонат жанр их предфинальных частей.

Меняя жанр в вариациях, Бетховен следует путями Моцарта, постоянно вводившего в свои вариационные циклы Adagio и финал типа рондо, отдавая дань влиянию сонатных циклов. Бетховенские вариационные финалы тоже, конечно, сближаются с финалами его собственных сонат.

Таким образом, Бетховен продолжал моцартовское начинание и довел принцип жанровой перелицовки темы до логического конца: не две последние, но все вариации ор. 34

предстают в разных жанровых формах. И это действительно было новым, Бетховен вправе был написать о том издателю.

В вариациях ор. 35 Бетховен отказался от найденного принципа и вернулся к прежней, моцартовской, форме: жанровая, темповая и метрическая перемена происходит лишь к концу цикла: последняя из нумерованных вариаций, пятнадцатая, проходит в темпе и характере *Largo*, за ней же — быстрый финал *alla Fuga*.

Сходство с моцартовским принципом не может объяснить «новой манеры» Бетховена, поэтому данный вопрос требует дальнейшего освещения.

В письме к издателю от 8 апреля 1803 года Бетховен, разъясняя необычность последования и обозначения вариаций ор. 35, отметил, что цикл открывается интродукцией, содержащей бас темы, обрастающий затем одним, двумя и тремя голосами, лишь после этого появляется тема-мелодия. Бас сопутствует ей и сохраняется во многих вариациях.

Ни один вариационный цикл Гайдна, Моцарта и других старших современников Бетховена никогда не имел интродукции, хотя вступления постоянно применялись перед рондо или сонатным *Allegro*. Была ли такая интродукция прихотью Бетховена? Тут необходим исторический экскурс.

Во второй половине XVII и в XVIII веке в связи с утверждением гомофонно-гармонического склада получила распространение форма вариаций для инструментального ансамбля, где роль объединяющего фактора принадлежала *continuo*, *basso obbligato*. Как уже говорилось выше, он представлял собою не тему в обычном смысле, но и не *basso ostinato*, а лишь скрепляющий гармонический элемент. На фоне повторяющегося *continuo* и его аккордовой проекции развивались вариации мелодических голосов ансамбля. Такая форма дожила до ранних сочинений Гайдна. И Бетховен ею воспользовался в интродукции вариаций ор. 35.

Сомнительно, чтобы Бетховен, говоря о «новой манере», подразумевал восстановление на новых основах прежней формы *ostinato* или *continuo*. Но объективно это так: в вариациях ор. 35 и в финале третьей симфонии возрождается старая форма *basso obbligato*, выделяющегося в самостоятельный элемент единой темы. Бас звучит в интродукции отдельно от мелодии-темы. В нем есть сходство с *basso ostinato*, но мелодическая линия его все-таки ближе к облигатной, нежели к остинатной форме, благодаря простоте гармонической ориентации: *TD — DT* и т. д. Особенно ясно это во второй половине формы: оголенное «постукивание» звука *B* прямо предполагает гармонию, недостает лишь обозначения по системе генерал-баса.

Finale, alla Fuga в завершении цикла ор. 35 — это также старая форма округления вариационной последовательности,

что хорошо известно по органной пассакалье Баха. Ни Гайдн, ни Моцарт, ни Бетховен ранее ор. 35 не пользовались подобной формой завершения вариаций.

Исторические связи вариаций ор. 35, таким образом, исключительно богаты. В общей форме можно сказать, что в них сконцентрирована история вариаций за полтора столетия. Старая бассо-остинатная и бассо-облигатная, венско-классическая форма, баховское завершение посредством фуги — все эти элементы легко обнаруживаемы в бетховенском цикле. Исторически существовавшие формы слились в неповторимом единстве. И, как всегда в вершинных художественных явлениях, новизна господствует над старым, старое подчинено гениально найденной новой трактовке героического образа, немыслимого в прежних музыкальных стилях.

Два вариационных цикла на одну и ту же тему — ор. 35 и финал третьей симфонии — существенно разнятся по форме воплощения героической идеи. Н. Л. Фишман по этому поводу пишет: «Сочинение „Шести вариаций“ ор. 34, так же как и сочинение „прометеевского“ цикла ор. 35, являлось подготовительным этапом к симфонии. Эскизы пятой вариации („*Todten marsch*“) 34-го опуса, интродукции, фуги и ряда вариаций 35-го опуса можно рассматривать как первые эскизы второй и четвертой частей Героической»³⁷.

В этой характеристике нельзя усматривать признание неполноты содержания вариаций ор. 34 и ор. 35 — каждый из циклов несомненно одна из вершин искусства Бетховена. Сколь бы ни была значительна роль их как подготовительного этапа к симфонии, все-таки они обладают самостоятельным художественным значением, исторически же были центром, связавшим многие стилистические источники. Различие и самостоятельность каждого из «прометеевских» циклов проявляется и в различии их формы: ор. 35 относится к отдельно вариационной форме, финал третьей симфонии — к слитно вариационной³⁸. В нем Бетховен как бы возрождает старый принцип, существовавший в XVII веке. Проявления его были исключительно многообразны — и в фантазиях, и в хоральных обработках, и в фугах. Сколь бы ни был самобытен финал бетховенской симфонии, но общий принцип непрерывности вариационного обновления единого музыкального образа связывает его со старыми формами.

К уже отмеченным чертам обобщения истории вариаций в ор. 35 тут добавляется и слитность формы, что еще более под-

³⁷ Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы, с. 126.

³⁸ Приведенные понятия раскрыты автором в его работе: Протопопов Вл. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.

черкивает величие бетховенского гения, видение им исторических процессов.

Поскольку вариации на «прометеевскую» тему расположены в финале четырехчастной симфонии, очень важно указать на то, что и в ней самой они были естественным продолжением сомкнутого вариационного цикла, помещенного в коде первой части симфонии, на тему:



Многие писали и спорили по вопросу об интонационных связях крайних частей «Его́иса», но не ставили их в зависимость от общности и логики движения вариационности в рамках этих частей. Вариации зарождаются в Allegro con brio в самых разнообразных формах — в расчлененном виде, в коротких сомкнутых построениях («третья» тема в разработке: e — a, es — ges и кода: f — es); пока не выливаются в слитно вариационную форму из четырех вариаций на мелодию-ostinato, проходящую в партиях: валторн, первых скрипок, низких струнных, высоких духовых.

Финал подхватывает линию вариационности и доводит ее до логического завершения, сохраняя слитность вариационной формы, доставшуюся ему от Allegro con brio. Она обогащена полифоничностью, зародившейся также в первой части, вышедшей на первый план в Marcia funebre (фугато), и в двух фугированных построениях самого финала.

Продолжая наши исторические параллели, отметим, что следующий после вариаций ор. 34 и ор. 35 цикл фортепианных вариаций — Тридцать две вариации c-moll также несомненно связан с симфоническим жанром. Мы подразумеваем пятую симфонию c-moll: Тридцать две вариации родственны ей по героико-драматическому, призывному образу. Этот характер оттеняется торжественной мажорной серединой цикла, напоминающей трио в окружении драматических разделов, как бывает и в сложной трехчастной форме (такова третья часть пятой симфонии). В подобных контрастных состояниях развивается содержание вариаций. По-видимому, только такая форма возможна была для его воплощения. Сонатно-циклическая форма выводила бы за рамки подобного замысла, будучи пригодной для более широкой концепции, сложная же трехчастная, имеющая различные темы, еще не нашла у Бетховена применения для самостоятельных героико-драматических сочинений³⁹. Монотематическая вариационная форма с ее исто-

³⁹ Эту форму Бетховен применял в самостоятельных произведениях только в багателях, носивших скерцозный и песенный характер. Гайдн и

рически сложившимся ладовым контрастом, создающим новый оттенок по содержанию, позволяла сосредоточенно выразить единство идеи героического без всяких отвлечений⁴⁰. Полет бетховенской мысли устремлен к вершинам героического, но сдерживается лаконизмом.

Думается, что Тридцать две вариации предвещали пятую симфонию в воплощении героического, что на первый взгляд может показаться парадоксальным, но доказывается анализом некоторых приемов. Для пятой симфонии характерно известное постоянство сопоставления c-moll — C-dur, осуществляемого в разных частях и постепенно перемещающего центр тяжести с c-moll на C-dur. В Allegro con brio C-dur — это островок побочной партии репризы, вскоре поглощаемый бушующими волнами c-moll. В Andante фанфарно-героический C-dur дважды звонко выделяется на фоне господствующего As-dur, предвещая победный C-dur финала. Сопоставление c-moll — C-dur — c-moll в следующем Allegro напоминает тональный план Тридцати двух вариаций, но именно здесь лежит главнейшее различие с симфонией: Allegro — ее внутренняя часть, переходящая к торжеству C-dur в финале, оттеняемому кратким c-moll (тема из третьей части симфонии). Вариации сохраняют и укрепляют драматический c-moll, завершающий все сочинение. Своеобразие заключено даже не столько в том, что c-moll — C-dur — c-moll в одном случае ограничивает часть, в другом же охватывает все целое, но в различии концепций: вариации не имеют победного финала, их итогом служит образ призыва к борьбе, предвещающий новые битвы и зовущий к ним⁴¹.

Такое завершение отражает индивидуальность цикла Тридцати двух вариаций, концентрированность его героико-драматического содержания. Сжатая монотематическая форма в этом смысле сопоставима с политематическим Allegro, устремленным вперед, к действительности. Герой бетховенской монодрамы как бы проходит несколько этапов развития; возможно уподобление содержания вариаций монологу героя в большой драме: его решимость сменяется просветленным настроением, провидением победы, но вытесняется драматизмом, возвращающимся с еще большей силой, устремленной к цели, видимой в воображении, но недостижимой в реальности. В такой последовательности есть нечто близкое предсмертному монологу Эгмонта из

Моцарт совсем не пользовались сложной трехчастной формой для отдельных произведений. Лишь у Шуберта в «Музыкальных моментах», особенно же у Шопена в ноктюрне c-moll можно видеть родственный Бетховену замысел, реализованный в сложной трехчастной форме.

⁴⁰ Той же цели могла бы служить и фуга, но в среднем периоде творчества Бетховен вводил ее только в сонатно-циклические произведения.


⁴¹ В этом заключается различие с концепцией увертюры c-moll «Кориолан» (1807), завершающейся смертью героя.

трагедии Гёте («Все кончено. Все решено»), музыку к которой Бетховен написал через несколько лет после сочинения Тридцати двух вариаций.

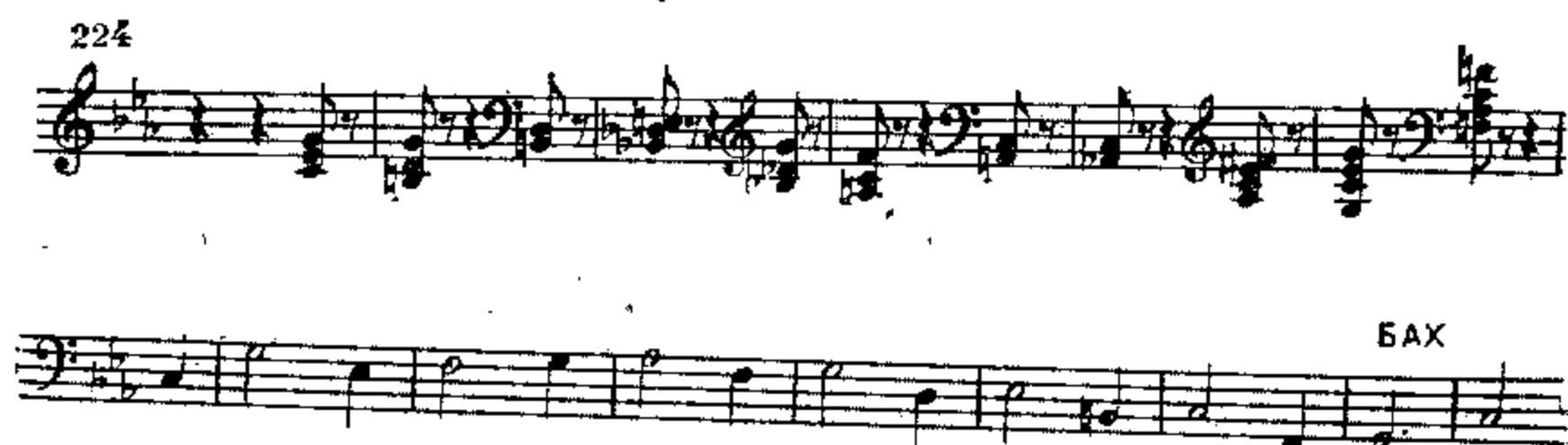
Музыкальная форма этого цикла, как и циклов на «проектную» тему, имеет богатейшие исторические предпосылки, конкретные источники, переплавленные Бетховеном. Главнейшие из них — вариационные формы (чаконы и пассакалии) Генделя и Баха, как и культура вариационности, доставшаяся Бетховену от Гайдна и Моцарта и развитая им самим в предшествующих произведениях.

Хроматически спускающийся гармонический бас в теме вариаций — явное наследие старых минорных оstinato-вариационных форм. Бетховен относится к нему иначе, нежели композиторы XVII—XVIII веков, обнажая хроматические интонации в нижнем голосе только в начальной части (вариации 1, 2, 3, 4, 6, 9) и изредка возвращаясь к ним в последней четверти формы (23, 25, 29, 30, Кода) но в большинстве вариаций заменяет кварто-квинтовой последовательностью T—D—D→S. В первой мажорной вариации бас получил обращенное (восходящее) хроматическое направление. По сути дела, старая бассо-остинатная формула трактуется прежде всего как исходный тематический импульс, что видим, например, и в главной теме сонаты ор. 53.

Тема бетховенских вариаций таит в себе метроритмические признаки старинной чаконы: трехдольность, начало с первой доли такта (как в чаконах Генделя и Букстехуде) и упор на вторую (как в скрипичной чаконе Баха) с характерным

ритмом в мелодии:  Но в первых же двух

вариациях вводится иная ритмическая формула тематических аккордов, более напоминающая пассакалью:



Избранная Бетховеном форма периода тоже, несомненно, исходит из традиции чаконы и пассакалии, — в классических вариациях она не встречается.

Три первых мажорных вариации объединены уже не бассовой, а мелодической фигурой, которая сначала помещена

вверху (вариация 12), потом становится нижним голосом, но в среднем регистре (13), и, дублированная, опускается на октаву (14). Образуется малый цикл на мелодию ostinato, отражающий один из излюбленных принципов поздних вариаций Гайдна (квартеты ор. 76 № 3 и 6), — но для Бетховена это лишь элемент большой формы.

Ряд вариаций сохраняет фактуру сопровождения, меняя верхний голос (7—8, 15—16, 31—32) или переставляя голоса в вертикально-подвижном контрапункте октавы (1—2, 10—11, 20—21), что можно рассматривать тоже как явления оstinatности.

Таким образом, оstinатность, «заданная» в теме, получает самые разнообразные превращения и становится «изменяемой неизменностью», раскрывающей направленность героического образа к развитию, к постоянному обновлению, возникновению в нем новых черт и черточек.

Комплекс описанных форм сложился у Бетховена в результате творческого переосмысления XVII—XVIII веков. В некоторых случаях эти связи можно конкретизировать в виде определенных приемов. Такова простейшая группировка вариаций по фактурному принципу: перенос однородных пассажей из партии правой руки в партию левой и объединение их обеих, что видим в вариациях 1, 2, 3 и что совпадает с приемами в пассакалии и чаконах Генделя. Хотя аналогичные приемы применял и Моцарт, делать сравнение лучше все-таки с Генделем в силу общности формы темы (период). «Двойки» вариаций, где происходит перемещение голосов в вертикально-подвижном контрапункте (10—11, 20—21) применялись Бетховеном экономно, — они удалены друг от друга. То же относится и к «двойкам» вариаций, основанным на тождестве аккомпанирующей фактуры (7—8, 15—16, 31—32). Если вертикальные перемещения делят цикл приблизительно на три равные части, то «двойки» с тождеством аккомпанирующих фигур расположены иначе: они следуют дважды после шести вариаций (1—6; 9—14), затем — после большой группы (17—30), несколько превышающей сумму двух предыдущих — род суммирования. На эти обстоятельства мы обращаем здесь внимание ради выявления четкости бетховенской формы, даже в таких частностях.

Развитие музыкального образа, как обычно в вариационных циклах, протекает у Бетховена не только путем выявления сходства соседних и удаленных друг от друга вариаций, но и посредством подчеркивания их контраста. Генеральный контраст — это сопоставление минора и мажора, образующее трехчастную форму: 1) тема и одиннадцать вариаций (минор), 2) пять вариаций (мажор), 3) шестнадцать вариаций и кода (минор)⁴².

⁴² Л. А. Мазель предлагает иное членение цикла Тридцати двух вариаций (см.: Мазель Л. М. Строение музыкальных произведений, с. 271—277).

В вариации 31 воспроизводится мелодия темы — род короткого Да саро, наследие XVII—XVIII века, нередко применявшийся Бетховеном прием округления вариационного цикла.

Соответствия удаленных вариаций можно усмотреть в следующих случаях⁴³: 1 и 24 — сходство мелодических фигур с постепенным восхождением к кульминационному as^3 ; 3 и 29 — сходство пассажей с противоположным движением, сохранение гармонии II пониженной ступени от субдоминанты (Ges); 17 и 28 — тождество формы аккомпанемента; 4 и 25 — тождество басового голоса; 12 и 30 — перенос хроматического восходящего движения из баса в мелодию.

Этот последний прием имеет большое выразительное значение в развитии гармонии бетховенского цикла. Введением хроматических звуков (задержаний и т. д.) она обостряется, что особенно заметно в «тихих» вариациях (9, 23, 30) и в самой «бурной» — тридцать второй, где на органный пункт тоники налагаются диссонансы.

В создании героико-драматического образа у Бетховена неизменно участвуют лирико-скорбные интонации, выделяемые в мелодической линии ряда вариаций. Впервые — в вариации 4, затем в вариациях 5, 9, 17, 25, 28. Они образуют «двойки» совсем по иному принципу нежели 1—2, 10—11 и другие, где главным является фактурное сходство.

В вариации 4 мелодия — далекий предвестник темы судьбы в том виде, который появится в третьей части пятой симфонии. В вариации 25 те же интонации растворяются в жалобных опеваниях (бас остается прежний):



⁴³ Некоторые из приводимых ниже соответствий указаны В. А. Цуккерманом (см. в кн.: Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974, с. 183).



Интонации вариации 5 напоминают скорбные вздохи, переходящие в вариации 9 в ровное течение синкопированной мелодии:



Печально звучат бегущие друг за другом имитации в вариации 17 и, как и в предыдущей паре вариаций 5—9, переплавляются в ровную мелодию вариации 28 при сохранившейся форме аккомпанемента (в нашем примере он опущен):



В комплексе с лирико-скорбными интонациями находятся интонации активно драматические, преобразованные из них же благодаря перемене ритма. Это видно из сравнения мелодий вариаций 7 и 10—11:

Вместе с тем это обычная гаммообразная формула заключения.

Сравнительно с кодой в квартете кода сонаты не имеет особенно яркого синтезирующего характера, но ее общие завершающие цикл черты не подлежат сомнению.

Взаимосвязь между вариационностью как элементом формы одной из частей цикла с финалом-вариациями может быть прослежена и в других произведениях Моцарта. Например, в *Andante (Rondo en polonaise)* ранней фортепианной сонаты № 6, D-dur (K. 284) четырехтакт темы подвергается постоянному варьированию, и это ведет к вариациям финала. Фактура некоторых эпизодов рондо тоже предвосхищает фактуру отдельных вариаций. Конечно, можно сказать, что альбертиевы фигуры, встречающиеся тут и там, до конца не определяют единства цикла вариаций и связи его с прочими частями сонаты. Это верно, и речь должна идти о единстве указанных приемов как проявлении единства моцартовского стиля в целом. Оно безусловно главенствует.

В скрипичной сонате G-dur (K. 379), состав которой необычен (*Adagio* и *Allegro* — контрастно-составная форма, *Andantino* — вариации), певучая тема финала напоминает тему *Adagio* (ср. гармонию: I—VI—II—V). Но в то же время финал проще и ровнее⁶⁰:

157 *Andantino cantabile*

Andantino cantabile

Adagio

⁶⁰ Отметим неожиданное родство начальной части темы финала с темой финала сонаты op. 79 Бетховена. Точно так же почти дословно совпадает

Ровно развиваются и вариации, перекликаясь в какой-то мере с предыдущими частями: четвертая, минорная, вариация — с минором *Allegro*, пятая, *Adagio*, — со вступительным *Adagio*, и шестая в точности воспроизводит тему, но в форме финального *Allegretto*. Это довольно любопытный случай: фактура не отличается от темы, а темп различен. В самостоятельных произведениях-вариациях обычно вместе с фактурой *Da capo* возвращался и Темп I. Здесь этого не произошло, что можно объяснить финальным местоположением вариаций. Добавленная к *Da capo* кода тоже протекает в темпе *Allegretto* с обычной у Моцарта структурой: 4+4, 2+2, 2+4.

В двух сонатных циклах (скрипичная соната F-dur, фортепианное трио G-dur K. 377, 564) Моцарт помещает вариации в качестве медленной части⁶¹. Это не *Adagio* — такой темп и характер не свойственны темам вариаций — но только *Andante*. Естественно, что тут не найдем ни вариации-*Adagio*, ни быстрой финальной: они всегда у Моцарта находятся в сопряжении, и, поскольку быстрая финальная вариация невозможна перед скорым финалом цикла, *Adagio* также исключено. В скрипичной сонате для заключения вариаций введена сицилиана. Она удовлетворила запросы жанровости, но сохранила медленное движение. В трио некоторая компенсация быстрого финала произошла благодаря фигуре тридцатьвторых.

Наконец, вариации находим у Моцарта в виде первой части сонатного цикла — в фортепианной сонате A-dur (K. 331)⁶². Процесс активного переосмысливания структуры темы коснулся здесь первой, второй, пятой и шестой вариаций. Вторые предложения их периодов фактурно изменены сравнительно с первыми. Средних вариаций это, можно сказать, не коснулось. В третьей различие предложений — в октавном удвоении, в четвертой — в нюансах *p* и *f*. Вторые части формы в них зато получили больший фактурный контраст по сравнению с пер-

начало темы моцартовского *Adagio* со вторым предложением периода из *Adagio* бетховенской скрипичной сонаты op. 30 № 2:

168 [Adagio cantabile]

⁶¹ В учебниках по анализу форм обычно указывается на вариации как форму, частую в медленных частях сонатных циклов. Практика Моцарта и Бетховена не подтверждает этого: вариации в таких случаях очень редки.

⁶² Кроме того, вариации в качестве первой части имеются в раннем квартете № 10, C-dur и в дивертисменте № 13 (K. 253).



В канонической вариации 22 они же взяты в обращении, являя новый вариант того же драматического образа:



Подъемно-героический характер имеют тираты, пронизывающие тему и планомерно выводимые на основное место в вариациях 10—11, 18, 32. В первых двух они находятся в полифоническом соединении с обостренными, благодаря синкопам, интонациями драматического свойства, в последующих же загладевают самостоятельным изложением (партия правой руки). По-видимому, это было целью устремления, кульминацией развития призывно-героического образа, так как тиратами, перешедшими в сплошное движение, увенчивается течение вариационного цикла в последней, тридцать второй, вариации. Тождеством ее весьма бурного нижнего голоса с тридцать первой, где восстановлена мелодия темы (Да саро), подчеркивается общее героико-драматическое содержание цикла.

Устремленность этого развития к вершине оттеняется, как уже говорилось, группой мажорных, умиротворяющих вариаций. Три из них, образующие малый цикл на мелодию *ostinato*, звучат как торжественный гимн⁴⁴, две следующих имеют оди-


⁴⁴ В них есть нечто родственное мажорной середине третьей части квартета ор. 59 № 2, написанной на тему русской песни «Уж как на небе солнцу красному слава».


наковую фактуру нижнего голоса, в верхнем же варьируются. Басовая линия возвращает бас первой мажорной вариации, в результате образуется замкнутость всего последования вариаций:

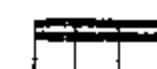
одинаковый бас					
12			15	16	
12	13	14	15	16	
одинаковая мелодия			одинаковая фактура		


В вариации 15 можно заметить сходство с прелюдией C-dur Шопена — и по общему характеру музыкального образа, и по фактуре. Это одна из тонких связей бетховенских вариаций и бетховенского стиля в целом с творчеством романтиков.

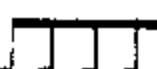
Рассматривая общую динамику цикла, видим, что первая группа из одиннадцати вариаций имеет последовательное устремление к своей вершине, которое выражено ускорением ритмического движения. Это происходит не прямолинейно, но с некоторыми отступлениями, что только подчеркивает единство устремления. Некоторое представление об этом процессе может дать следующая схема:


1—2—3 —  — небольшая группа, объединенная мелодико-ритмическим движением и участием партий обеих рук.


4 —  — только в верхнем голосе.


5 —  — только в верхнем голосе.


6 —  — последовательное сопоставление ритмов.

7 —  — в обоих голосах.

8 —  — контрапункт ритмов, бывших в пятой вариации.

9 —  — оставление одного ритма, явное усиление движения.


10 —  — новое усиление и новый контрапункт ритмов.

10—11 —  — вершина ритмической быстроты, новый контрапункт ритмов как следующий шаг общего нагнетания движения.

Система связей одиннадцати вариаций открывается исторически давним и знакомым приемом: активные фигуры в правой, потом в левой руке и затем — в обеих вместе (вспомним пассакалью Генделя). Но далее все усложняется, переходя в различные ритмические последования и контрапункты, итогом чего становится двухголосный вертикально-подвижной контрапункт при IV — 28 (вариации 10—11).

Структура второй группы (вариации 12—16) уже рассмотрена выше.

Третья группа вариаций (17—32) не имеет последовательно нарастающей ритмики: все время происходят отвлечения и усложнения за счет использования разнообразных форм движения. Ритмическая энергия, накапливавшаяся в первых одиннадцати вариациях, прорывается в восемнадцатой (правая рука), тридцать первой (левая рука) вариациях, а в тридцать второй этим движением охватывается вся фактура, не остается незаполненных мест, и единственный раз в цикле верхний голос достигает c^4 (последняя клавиша бетховенского фортепиано). Оно приходится на первый такт коды, с которого начинается процесс, обратный происходившему в первых одиннадцати вариациях — уменьшение быстроты движения (дважды:

).

Общая структура цикла верно определена В. А. Цуккерманом как «своего рода свободно прогрессирующее (четверное) дробление с замыканием; к ней и привело сжатие контрастирующих частей»⁴⁵.

Это определение дополняем сказанным о динамике ритмического развития и теми связями, которые отмечены выше. Последние располагаются так, что постепенно охватывают все более и более широкие пространства. По мере удаления от темы Бетховен как бы собирает важные моменты пройденного пути, к концу возвращая мелодический голос темы (вариация 31). Этот по видимости центробежный, а по существу центростре-

⁴⁵ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, с. 188.

мительный, собирательный принцип легко улавливается по следующей схеме:

вариации: 22—11 (через 10 вариаций),
24—9 (через 12 вариаций),
25—4 (через 20 вариаций),
29—3 (через 25 вариаций),
31—тема (через 30 вариаций).

Возникает своеобразный рассредоточенный принцип «обращенной репризности», выявляющийся сначала робко и незаметно, а к концу знаменующий собственно репризу темы (Da capo).

В сочетании с суммированием это создает очень большую связь и единство цикла, отражающего единство его героического содержания.

Прошло более десяти лет после сочинения вариаций с-moll и вариаций D-dur op. 76 (ок. 1809), прежде чем Бетховен вновь обратился к этой форме для самостоятельных произведений (в течение тех же лет вариации использовались только в составе сонатно-симфонических циклов — седьмой симфонии, трио op. 97 и других сочинений).

Весьма характерно, что новые вариационные опусы были стимулированы народным творчеством. Это обстоятельство как нельзя лучше указывает на исключительную важность народного искусства как оплодотворяющего фактора гения Бетховена. Еще в раннем периоде творчества Бетховен брал для вариаций народные темы (Вариации на швейцарскую тему) и бытующие популярные мелодии, теперь же народные песни стали темами шестнадцати вариационных циклов как своеобразная устойчивая система. Речь идет о шести вариационных циклах op. 105 и десяти — op. 107 (1817—1818), в которых использованы народные темы разных национальностей: шотландской, ирландской, австрийской, украинской и других.

Как известно, начиная с 1810 года Бетховен систематически работал по заказу любителя музыки Г. Томсона из Эдинбурга над обработкой песен народов Британских островов для голоса (голосов), фортепиано, скрипки и виолончели. Эти обработки составили сборники op. 108, 152, 153, 154 и другие. К 1815—1816 годам относится создание Бетховеном для того же состава собственного сборника «Песни разных народов», содержащего двадцать четыре песни более чем десяти европейских национальностей. Он увидел свет в подлинном виде только в 1959 году, подготовленный к изданию Н. Л. Фишманом, с его предисловием⁴⁶.

⁴⁶ Бетховен Л. Песни разных народов. Для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. М., 1959.

Увлечение Бетховена творческой работой над народнопесенным материалом нашло свое выражение и в шестнадцати инструментальных вариационных циклах, собранных в op. 105 и op. 107. Большинство тем — песенных мелодий этих циклов взято Бетховеном из вокальных его сборников, чем реально подчеркивается связь работы композитора по аранжировке и созданию инструментальных вариаций.

По современным данным темы вариаций имеют следующие национальные истоки:

op. 105 — № 1 и № 2 — валлийские (уэльские),
№ 3 — австрийская,
№ 4, № 5 и № 6 — ирландские,

op. 107 — № 1 — тирольская,
№ 2 — шотландская,
№ 3 — украинская (казачок),
№ 4 — ирландская,
№ 5 — тирольская,
№ 6 — валлийская (уэльская),
№ 7 — украинская («Ехал козак за Дунай»),
№ 8, № 9 и № 10 — шотландские.

Форма темы с вариациями представляла значительно более широкие возможности, чем простая аранжировка песни для голоса и фортепианного трио. В аранжировках Бетховен редко выходил за пределы куплетной формы, вариационная же форма создавалась не только в более распространенной, но и в более свободной циклической последовательности.

Вариации op. 105 и op. 107 совсем почти не освещались в бетховениане, — кроме статьи Людвига Миша⁴⁷ других работ мы не знаем. В учебную литературу по анализу музыкальных произведений эти вариации никогда не входили, да и в исполнительской практике появляются очень редко. Причина последнего, быть может, состоит в том, что этим циклам присуща некоторая необычность исполнительского аппарата: основная роль отведена фортепиано и оба опуса могут исполняться одним фортепиано (für Klavier allein), но его может сопровождать и партия флейты или скрипки (oder mit Begleitung von Flöte oder Violine). Эта партия очень проста и вполне доступна даже исполнителям-любителям, тогда как партия фортепиано требует подвинутого пианиста, ибо достаточно развита, временами же и виртуозна, хотя не обладает эффектностью концертного произведения. Это заставляет пианистов воздерживаться от включения op. 105 и op. 107 в свои программы. И в результате вариации Бетховена остаются вне концертного исполнения⁴⁸. При

⁴⁷ Misch Ludwig. Beethovens «Variierte Themen» op. 105 und op. 107. «Beethoven—Jahrbuch». Jg. 1959—60. Bonn, 1962.

⁴⁸ Фирма «Этерна» выпустила пластинку с записью некоторых вариаций из op. 105 и op. 107.

этом следует иметь в виду, что несмотря на указание о необязательности партии флейты (скрипки), она все-таки играет существенную роль в отношении общей выразительности, и пропуск ее лишает произведение некоторых значительных штрихов.

Скромный характер всего произведения и, в частности, сопровождающей партии отражает особый художественный замысел Бетховена — сохранить простоту народных мелодий, неотяжеляя их фактурными излишествами.

Вместе с тем отнюдь нельзя представлять эти циклы как некий примитив, напротив — во всем сказывается собственный стиль Бетховена, опыт прежних вариационных циклов и немало черт позднего творческого периода. Именно они представляют значительный интерес для анализа, тем более, что не были еще объектом исследования. Эти моменты относятся к различным сферам произведения — гармонии, фактуре, ладу, но столь тесно переплетаются, что говорить раздельно о них трудно.

Общая форма каждого из циклов, в отличие от Тридцати двух вариаций *c-moll*, лаконична: число вариаций находится в пределах от двух (ор. 107 № 4) до шести (ор. 105 № 3 и ор. 107 № 7). Такие ограниченные рамки вытекают из камерности содержания. И в этих кратких пределах Бетховен верен характерной для его позднего периода творчества тенденции к связности формы. Циклы предстают в виде цепи миниатюр-вариаций, постепенно обнаруживающей скрытые элементы темы, в заключении звучащей обновленно, но всегда с тем же образным содержанием.

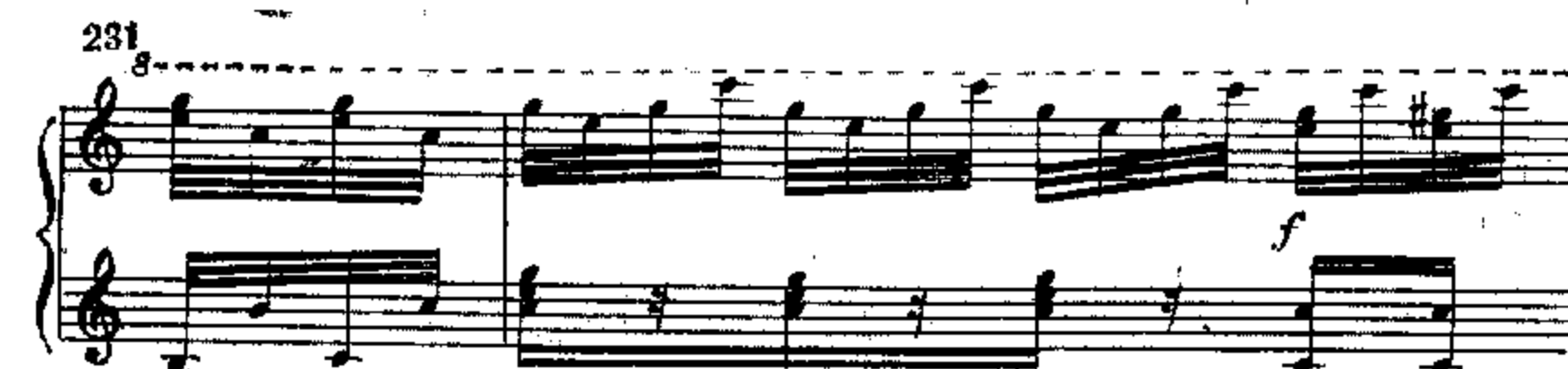
Бетховен как бы возвращается к формам своих ранних вариационных циклов, в то же время внося ряд приемов, отражающих достижения стиля его среднего и позднего периодов — в области фортепианной фактуры и гармонических средств выразительности в разнообразном их толковании.

Камерность и тонкость поздней бетховенской лирики, к сфере которой принадлежат и ор. 105 и 107, ведет к широкому вовлечению высокого регистра звуков, что относится к последним фортепианным сонатам и к квартетной музыке, где высокий регистр скрипок постоянно вводится в места и прозрачных, и напряженных.

В рассматриваемых вариационных циклах иногда целые вариации проходят в хрупких звучаниях высокого регистра, как, например, первая вариация ор. 107 № 1:



В иных случаях — это начальная или же большая часть вариации, как это видим в шестой вариации ор. 105 № 3, в первой — ор. 105 № 6, в четвертой — ор. 107 № 3, в четвертой — ор. 107 № 7 и других. Шестая вариация ор. 105 № 3 удивительно близка к вариациям Ариэтты из сонаты ор. 111. Вот несколько тактов из этой вариации (партия флейты или скрипки опущена) в сопоставлении с отрывком из Ариэтты:



Состояние серафического спокойствия разлито в этой музыке как контраст предшествующему суровому Adagio в op. 105 № 3, в Ариэте же — как выражение общего ее характера, словно бы отрешенного от земных треволнений.

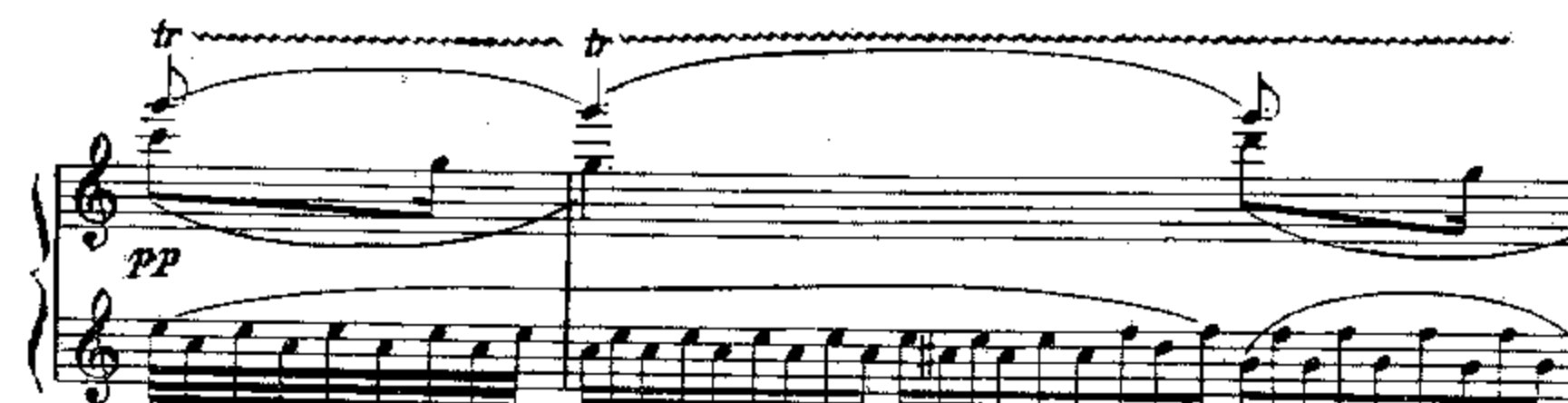
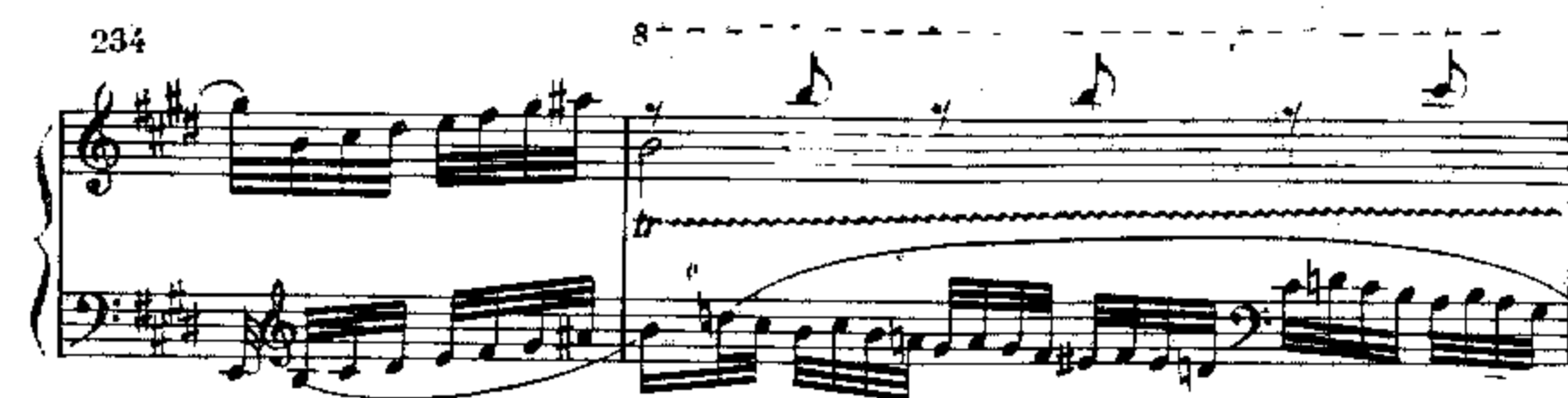
В сонатных многотемных концепциях подобная фактурная форма лирического тематизма служит для выражения контрастов действительности главной темы сонатной формы. Достаточно вспомнить начало побочной партии в сонате op. 106. В сонате op. 110 тонкие линии побочной партии продолжают интонации вступительного элемента:



Замечательным достижением бетховенской фортепианной фактуры в поздних произведениях была особого рода контрастная полифония, в которой соединялись три компонента: тема-мелодия, сопровождающая гармоническая или мелодическая фигурация и трель. Они представлены в различных комбинациях, в частности, трель помещалась и в середине между другими компонентами, и вверху, и внизу. Следует ли придавать значительность описанной фактуре, не является ли она данью колориту? Несомненно это так и есть, но в колоритности ее заложены более глубокие задачи. В вариациях происходит еще «отработка» найденного приема, как, например, в третьей вариации op. 107 № 5. Форма вертикально-подвижного контрапункта, в которой тематические интонации и фигурация меняются местами, занимает, пожалуй, основное внимание композитора:



В контексте многочастной сонатной концепции эта форма, сохраняя свою колоритность, получает новую смысловую нагрузку — глубокомысленную и философски значительную: создается образ спокойствия, созерцательности. Таковы характерные моменты вариаций в сонатах op. 109 и op. 111 и заключительной партии сонаты op. 106:





Форма вариационного развития становится этапом на пути создания новой выразительной формы большого значения, отбирающей из ее средств нужное для более крупных созданий. Самостоятельная роль приема становится частью другого целого.

Примерно то же самое относится к поразительной находке Бетховена в сфере ладо-тонального варьирования в третьей вариации ор. 107 № 1, Es-dur. Эта третья вариация проходит в минорной тональности полутонном выше главной, e-moll, при сохранении всего мелодико-ритмического рисунка:



Ни в одном цикле Бетховен, как и последующие авторы, не прибегал к подобному соотношению тональностей с общей терцией для минорной вариации, которой отводился одноименный минор, где нет изменения высоты I, II, IV, V ступеней. В минорной вариации ор. 107 № 1 Бетховен, напротив, избирает такую тональность, в которой эти ступени не совпадают с главной тональностью, остаются же без перемен III, VI, VII (натуральная) ступени. Функция минорной вариации в широком смысле остается обычной, тонально же происходит резкое изменение. Тут подтверждается мысль Л. А. Мазеля о том, что «соотношение этих (одновысотных по терминологии Л. А. Мазеля — Вл. П.) тональностей способно, таким образом, в неко-

торых случаях заменять обычное соотношение одноименных тональностей»⁴⁹.

Не повторяя подобного приема в вариационных циклах⁵⁰, Бетховен нашел ему применение в другом контексте для отгениения выразительного ладо-тонального синтеза в рамках сонатной формы. Речь идет о соотношении экспозиции и репризы в первом allegro сонаты ор. 106. Тональности связующей и побочной партии в первом случае — B-dur и G-dur, во втором — h-moll и B-dur. И это подчеркнуто единством темы:



Для закрепления этого колористического эффекта Бетховен возвращается к нему и в скерцо сонаты ор. 106:



⁴⁹ Мазель Л. А. О расширении понятия одноименной тональности. — «Советская музыка», 1957, № 2, с. 144.

⁵⁰ См. об этом приеме ниже, в анализе вариаций ор. 120.

На широких расстояниях возникает то же самое сопоставление, которое мы видим в цикле ор. 107 № 1.

Образный характер некоторых вариаций иногда служит Бетховену прототипом для последующих произведений. Это связано с тем, что вариации, будучи несомненно производными от темы, давали подчас нечто большее, образуя в известном смысле самостоятельные пьесы-миниатюры, подобные багателям. Таковы, например, четвертая вариация ор. 105 № 3, первая вариация ор. 107 № 10. Весьма любопытна первая вариация ор. 107 № 5, предвосхищающая *Alla marcia* из сонаты ор. 101: она может восприниматься как марш в трехдольном размере:



В общей форме вариационных циклов ор. 105 и ор. 107 заметна очень явная тенденция связывания нескольких последних вариаций непосредственностью перехода (*attacca*) или же образование в самой последней вариации самостоятельных, но не обозначенных вариаций контрастного характера. Это привело к тому, что, например, в ор. 107 № 4 всего лишь две вариации (по авторскому обозначению), но вторая состоит фактически из четырех самостоятельных разделов с различным темпом и такими трансформациями темы, которые для обычной бетховенской вариации даже и не подходят. Вот начала этих четырех разделов (партия флейты или скрипки опущена):



Пятая вариация ор. 107 № 3 имеет три самостоятельных раздела: *Adagio*, фугато и общее заключение. Каждый из них равен вариации, а в общем они образуют единое целое.

Вполне возможно, что таким образом у Бетховена постепенно формировался принцип характерных вариаций, воплощенный вскоре в цикле ор. 120.

Расширять последнюю вариацию включением разработочных и репризных моментов Бетховен стал еще в ранних вариационных циклах (см., например, вариации на тему из балета «Лесная девушка»). В ор. 105 и ор. 107 это, как и образование контрастно-составной формы, приобрело значение ведущей тенденции. В основном происходит движение в сторону быстрого темпа, но изредка в конце встречаем *Andante* (ор. 105 № 3) или замедление типа *Da capo*, возвращающего *Tempo I* после *Allegro* (ор. 105 № 1, ор. 107 № 1, 3). Это последнее можно отнести к наследию XVIII века — от Баха, Моцарта и практики самого Бетховена в раннем периоде творчества (впрочем, как отмечалось, принцип *Da capo* сказывается в вариациях с-moll и D-dur ор. 76).

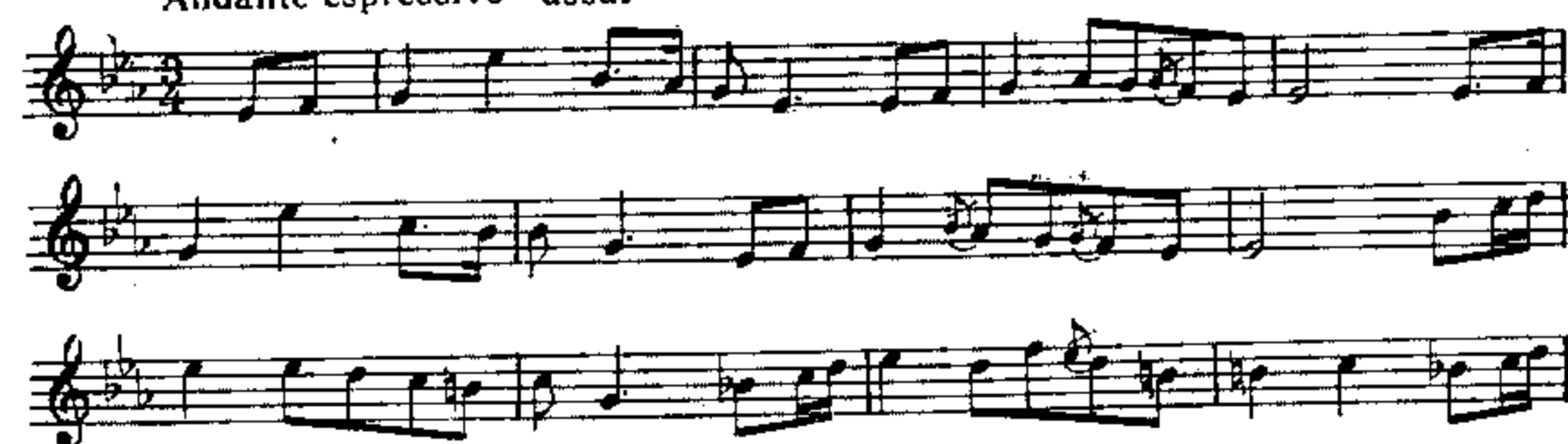
В некоторых случаях единство развития в цикле подчеркивается через последовательное расширение гармонии в отклонениях и иных формах. Например, в ор. 107 № 3 на тему «украинского казачка» имеются такие отклонения: первая вариация — e-moll — G-dur; вторая — e-moll — C-dur — G-dur; третья — h-moll — G-dur; четвертая — e-moll — a-moll — G-dur; пятая — D-dur — G-dur.

Затем в фугато появляются тональности с-moll, Es-dur, f-moll и другие. В заключительном разделе пятой вариации господствует G-dur, восстанавливая чистую диатонику темы, без единого хроматического звука (тут по-своему сказался принцип *Da capo*, о котором говорилось выше). В результате простая народная тема заблистала тональными красками и вернулась к своему диатоническому первоистoku. Сложился интересный музыкальный образ, который как будто выходит за пределы

первоначального содержания, но в то же время и остается в его границах, обогащенный, развернувшийся.

Весьма любопытным фактом, не получившим никакого освещения и даже упоминания в литературе, является то, что на одну из тем, вошедших в ор. 105 под № 4, написал свои вариации F-dur «на шотландскую тему» Глинка (1847 год). И Бетховен эту тему также называет шотландской, хотя она является, как установлено исследователями, ирландской⁵¹. По-видимому, источником для Бетховена служил не сборник Дж. Стивенсона и Т. Мура, где ирландская тема помещена в обработке первого, но какая-то иная запись, полученная Бетховеном, может быть, от заказчика Томсона⁵². Данное предположение основано на том, что мелодия в бетховенской теме не совпадает с записью в сборнике Стивенсона — Мура, но очень близка глинкинскому произведению. Приводим три варианта мелодии (вариант из сборника Стивенсона — Мура цитируется по вышеназванной статье В. Д. Нырковой):

240 Andante espressivo assai

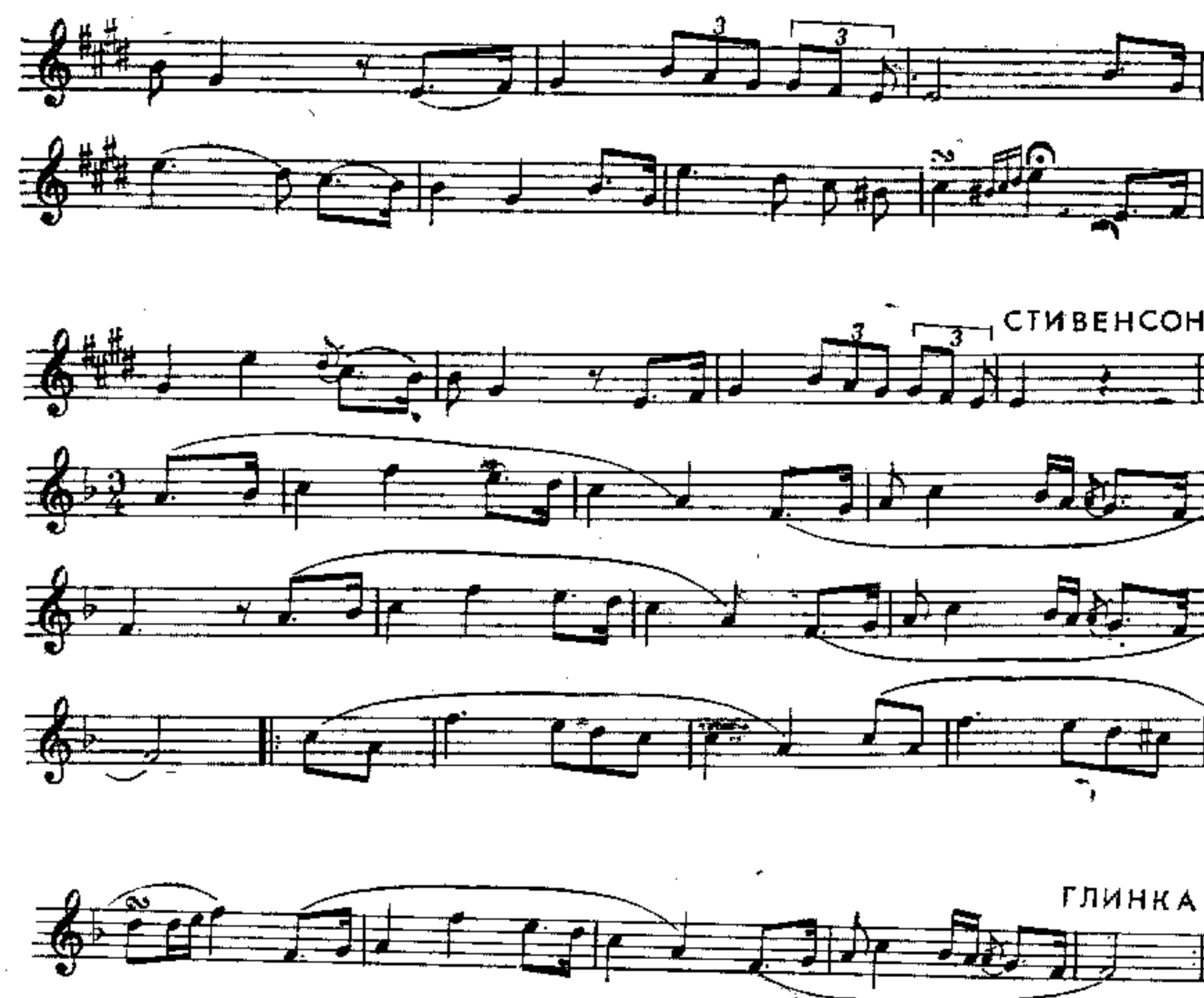


БЕТХОВЕН



⁵¹ См. указанную выше статью Л. Миша, а также: Ныркова В. Д. О «Шотландских вариациях» Глинки. — «Советская музыка», 1957, № 2; Алексеев А. Д. Вариационные циклы Глинки для фортепиано. — В кн.: Памяти Глинки. М., 1958, с. 170—189. Оба последних автора, перечисляя произведения, созданные на ту же тему другими авторами (Флотов, Мендельсон, Герц), не называют Бетховена.

⁵² Эта мелодия аранжирована Бетховеном для голоса с фортепианным трио и вошла в сборник WoO 153 с текстом «The Last Rose» («Последняя летняя роза»).



Бетховенский цикл на эту тему очень краток и содержит всего три вариации с постепенно ускоряющимся ритмическим

движением: 

Первая вариация (излагается одним фортепиано, без сопровождения другим инструментом) растворяет мелодию в безостановочном движении триолей, вторая же и третья сохраняют ее почти в неприкосновенности (партия флейты или скрипки). Фактура целого весьма прозрачна и в общем носит парящий характер. На минуту представив себе, что эти вариации звучат в исполнении одного фортепиано, мы заметим несомненное снижение выразительности музыки — на первый план выдвигаются аккомпанирующие мелодическая и гармоническая фигуры.

Особенно интересна бетховенская кода (последние девять тактов), представляющая цепь гармоний, сменяющихся по терциям при чередовании мажора и минора: Es — c — As — f — Des — b — Ges — es — Ces. Такие цепи впоследствии Бетховен вводил в связующих построениях: Темпо I перед фугой в сонате ор. 106, переход от экспозиции к разработке в скерцо девятой симфонии. Эта формальная их функция не мешает выразительному назначению поиска «точки опоры», которое полу-

чают такие построения⁵³. В вариациях ор. 105 № 4 терцовая цепь гармоний имеет необыкновенно освежающий колорит, сопоставление же Ces — Es с повторяющейся темой звучит совсем по-шубертовски:



Здесь чувствуется предвестие романтики, навеянной народным музыкальным образом.

Именно эти черты положил в основу своих вариаций на шотландскую тему Глинка, который, конечно, не подозревал, что Бетховен за тридцать лет перед тем вариационно обработал ту же тему.

Как отмечает в своем разборе А. Д. Алексеев, основное в вариациях Глинки — эпическое начало: «Широко, в духе баллады звучит тема. Арпеджированные аккорды напоминают переборы струн арфы — излюбленного инструмента шотландских и ирландских бардов, игрой на которой они сопровождали свои песни. В этом аккомпанементе легко ощутить также отзвуки интродукции из первого действия „Руслана и Людмилы“ — „Дела давно минувших дней“»⁵⁴.

Глинка остается верен своему принципу, оставляя мелодию темы неприкосновенной во всех вариациях. Любопытно, что их, как и у Бетховена, всего только три (последняя обозначена как финал). Главная притягательная сила глинкинского вариационного искусства — в гармонии, очень колоритной в своем диатонизме.

Финальная вариация Глинки в pendant бетховенским содержит два раздела: вариацию и собственно-финал — почти самостоятельную пьесу в своеобразной форме, близкой к сонатной:

вариация; финал — $\begin{matrix} a & a^1 & b & \dots & a & a^2 & b^1 \\ F & f-A & F & & F & f-A & F \end{matrix}$

⁵³ Г. Г. Нейгауз в своей статье о последних сонатах Бетховена пишет, что для него такое квази связующее построение, как в сонате ор. 106 переафугой, является выражением как бы рождающейся музыки, вырисовывающейся из недр импровизационности. (См.: Нейгауз Г. Г. О последних сонатах Бетховена. — В кн.: Из истории советской бетховенианы. Сборник статей и фрагментов из работ. Составление, редакция, предисловие и комментарии Н. Л. Фишмана. М., 1972, с. 244).

⁵⁴ Алексеев А. Д. Вариационные циклы Глинки для фортепиано. — В кн.: Памяти Глинки, с. 185. Добавим от себя, что еще более сходства — со второй песней Баяна «Есть пустынный край».

Два вариационных цикла — бетховенский и глинкинский — это два подхода к вариационной форме, отвечающих стилю каждого из композиторов, и в равной мере убедительных.

Среди шестнадцати вариационных циклов Бетховена ор. 105 и ор. 107 хочется выделить цикл на тему украинской песни «Ехал козак за Дунай».

Интерес Бетховена к русским и украинским темам был постоянным⁵⁵. Достаточно напомнить вариации на тему из балета «Лесная девушка», интонационно близкую «Камаринской», знаменитые «квартеты Разумовского» с их темами «Слава» и «Ах талан ли мой, талан такой». Последние две Бетховен позаимствовал из сборника Львова — Прача (первое издание — 1790, второе — 1806), куда включена и песня «Ехал козак». Очевидно, отсюда ее и взял Бетховен. Следовательно, сборник Львова — Прача был в поле зрения великого композитора на протяжении 1805—1817 годов, а может быть, и еще дольше.

Аранжировка мелодии «Ехал козак» вошла в сборник Бетховена «Песни разных народов» для голоса с фортепианным трио, вариации же — в ор. 107. Из числа наших отечественных мелодий это единственная, обработанная Бетховеном дважды — для пения и для инструментального исполнения.

В аранжировке Бетховен создает самостоятельную вокальную пьесу с большим вступлением и обширным инструментальным заключением — оба основываются на интонациях темы в свободном развитии. Возникла трехчастная композиция, где середину составляет вокальный раздел в куплетной форме.

Вариации ор. 107 № 7 — это не только другой жанр, чем аранжировка, но и другая трактовка темы — более свободная, более разнообразная по содержанию.

Тема изложена почти так же, как в сборнике Львова — Прача, представляя приспособление вокально-инструментального изложения к условиям собственно инструментального:




⁵⁵ По свидетельству К. Черни, Бетховен «зачитывался статьями о русской народной музыке и выписывал нотные приложения, включавшие издание этих песен» (цит. по кн.: Письма Бетховена, комментарий к письму 137, с. 248).

Andante БЕТХОВЕН

Flöte oder Violine


Klavier

В первой вариации Бетховен воспользовался той фактурой, которая избрана им для партии левой руки в аранжировке, тогда как партия правой изложена в виде мелодической линии.

Вторая вариация представляет разработку ритмо-интонационной формулы , проводимой подобно своеобразному лейтмотиву при довольно точном сохранении контуров мелодии темы.

В третьей вариации традиционная фигура арпеджированного аккомпанемента сопровождает мелодическое движение верхнего голоса и отголоски его оборотов в партии флейты (скрипки).

Форма вариационного изложения в четвертой вариации —

высокий регистр, характерная ритмика  — предвос-

хищает аналогичную форму из второй вариации финала сонаты оп. 109:

243

Leggieramente

Это обстоятельство подтверждает сказанное выше о роли циклов оп. 105 и 107 в постепенном формировании ряда приемов позднего бетховенского стиля.

Вариация пятая — *Andante moderato* — в основном выдержана в аккордовом складе, который оттеняется, однако, quasi речитативными интонациями в триольном движении. Интонационный строй вариации во многом близок *Andante con moto quasi Allegretto* из квартета оп. 59 № 3, которое некоторыми авторами считается построенным на украинской теме⁵⁸. Основу тут составляют попевки из минорного трезвучия, взятого от квинты, движущиеся вверх к его терции, которая переходит в квинту доминанты и далее вниз:

244 *Andante con moto quasi Allegretto*

Этот же самый интонационный элемент находим в пятой вариации оп. 107 № 7 в аккордовой форме:

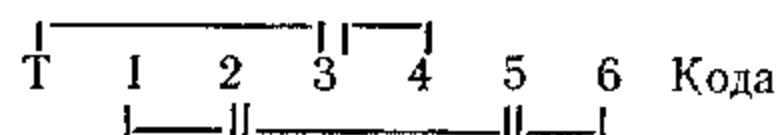
245 *Andante moderato*

Любопытно, что верхний голос начала вариации совпадает с основной фразой побочной темы в сонате оп. 57, предшествовавшей «квартетам Разумовского», но взят в миноре:

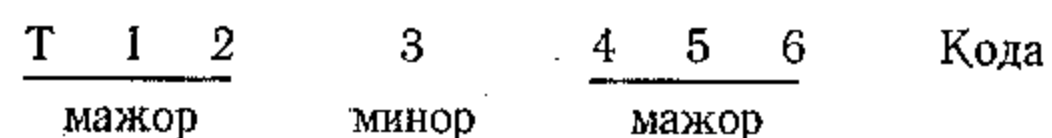
246

⁵⁸ «Вторую часть» [квартета оп. 59 № 3], построенную на меланхолической теме, взятой из малорусского напева, можно бы назвать балладой, рассказом о прошлой жизни народа» (Вальтер В. Г. Смычковые квартеты Бетховена. СПб., 1912, с. 23).

выми. Создалась особая трехчастность общей композиции цикла, где срединные вариации структурно перекликаются с темой:



В ладовом отношении, однако, образовалась другая группировка:



Несовпадение группировки по разным принципам способствует определенной цепкости частей формы.

Кода, завершающая в сонате A-dur вариационный цикл, очень кратка, представляя лишь кадансовую последовательность. Но, видимо, большей она и не могла быть, потому что предполагалось продолжение сонаты. Менуэт подхватывает некоторые интонации шестой вариации, трио менуэта — приемы четвертой вариации, а рондо — лад третьей. Кода рондо на расстоянии как бы продолжает коду вариаций, предельно обостряя гармонические функции тоники, субдоминанты и доминанты, и этим сообщая общее завершение циклу сонаты.

Нам осталось рассмотреть уникальный в произведениях Моцарта пример вариаций, входящих в контрастно-составную форму. Этот род музыкальных форм значительно теснее, чем в циклических формах, связывает тематически самостоятельные части, добиваясь их взаимопереходов и непосредственных «перетеканий». Музыкальный образ носит благодаря этому очень сложный характер, соединяя и сопоставляя темы и даже жанры различного содержания: философски глубокомысленного, энергично действенного, спокойно созерцательного. Именно такова Фантазия f-moll для органа (Phantasie für eine Orgelwalze), созданная Моцартом за полгода до кончины (K. 608).

Это замечательное произведение необыкновенно богато и в образно тематическом отношении, и в средствах художественной выразительности (гармония, полифония, ритмы), и в перспективах данной формы. От нее идут нити к фантазиям Бетховена (C-dur op. 80), Шуберта («Скиталец»; фантазии f-moll, C-dur op. posth. и др.), Чайковского и многих других композиторов XIX и XX вв. С «легкой руки» Моцарта в таких фантазиях один из разделов представляет собой вариационную форму.

В Фантазии Моцарта вариации сосредоточены в Andante, расположенном в центре композиции:

Вст.	фуга	тема вст.	Andante вариации	тема вст.	фуга	тема вст.
f-moll	f-moll	fis-as-moll	As-dur	As-dur — f-moll	f-moll	стретта и кода f-moll

Andante с его простой песенной мелодией передает спокойное лирическое настроение, уравнивающее порывистость темы вступления и непреклонность движения фугированных разделов.

Вариации Гайдна и Моцарта в их лучших образцах подготовили вариационное искусство Бетховена. Устремление в сторону симфонизма и полифоничности ткани, явственное у Гайдна и Моцарта, становится главнейшим признаком бетховенских вариаций, в каких бы формах они ни появлялись. Этим процессам посвящен последний из предлагаемой серии очерков.

Финальная, шестая, вариация, как и в других циклах ор. 105 и 107, строится в контрастно-составной форме, пришедшей на смену отдельным вариациям и таким образом объединившей цикл. Ее разделы следующие:

Allegro — начинается как простая вариация (шестнадцать тактов), при повторении же второй части формы превращается в самостоятельный большой раздел в тональности G-dur: 16 22 3, 9 (переход)

Andante — F-dur—a-moll — сжатая форма темы и переход,

Andante comodo — a-moll — вариация и дополнение.

Poco vivace — A-dur—a-moll — кода.

Цикл на тему «Ехал козак» — один из самых обширных среди шестнадцати, вошедших в ор. 105 и ор. 107. Чувствуется, что тема эта Бетховену очень близка, она концентрирует интонации, с давних пор вошедшие в сознание композитора и всегда связанные с тональностью a-moll (вариации третья, седьмая, одиннадцатая на тему «Лесная девушка» — 1796 год, трио скерцо сонаты A-dur ор. 2 № 2 — 1795 год, *Andante* квартета ор. 59 № 3 — 1805—1806 годы, вариации ор. 107 № 7 — 1817—1818 годы).

Хронологически следующими произведениями, имевшими вариации, были сонаты ор. 109 (1821) и ор. 111 (1822). Они помещены в финалах.

Это обусловлено, вероятно, новой трактовкой фортепианной сонаты в поздний период творчества Бетховена. Оба вариационных финала носят умиротворяющий, успокаивающий характер, пришедший на смену предыдущей активной, энергичной сонатной части цикла. В прежние годы ведущей тенденцией сонатных циклов была действенность, народная жанровость, стремительность.

Сама сонатная форма, обладая характерными для позднего бетховенского стиля чертами, в ряде случаев вполне индивидуальна и отличается от прежних. Объяснение этому надо искать в строении циклической формы, подчинившей себе форму отдельных частей, в наполнении ее новым содержанием.

Allegretto сонаты ор. 101 благодаря текучести и сжатости формы носит вступительный характер, являясь ступенью к финалу, самой энергичной и живой части цикла. Такой же вступительный характер присущ и первой части сонаты ор. 109, средством достижения которого служит импровизационность. Сонатная форма во многих случаях перестает быть ареной столкновения противоборствующих образов, если центр тяжести переносится с первой части на последующие, чаще всего на финал.

Подобная связность структуры цикла в поздних произведениях становится самой характерной их чертой. Еще в произведениях среднего периода творчества Бетховена можно

заметить эту тенденцию, что сказалось в скреплении непосредственным переходом от предфинальной части к финалу (таковы в среднем периоде около половины циклических произведений Бетховена). В поздних циклах эта связность выступает как определяющий фактор, характеризующий принципы Бетховена. Это, однако, не означает, что абсолютно все произведения получают связующие переходы между частями. Но даже и там, где они отсутствуют, связь частей цикла ощущается как необходимый момент. Части сонат ор. 90, ор. 109 и ор. 111 — ярко контрастны и по содержанию, и в ладовом отношении: при общности тоники ладовое наклонение в каждой части меняется. Особенно необычно наличие финала в одноименном мажоре по отношению к предыдущей минорной части, что прежде встречалось у Бетховена крайне редко⁵⁷.

Вообще сама структура цикла в этих сонатах необычна, ибо их последние части трудно наделить термином «финал», с которым связывается подведение итога, обобщение, вывод из столкновений драматургического порядка. Это, конечно, есть, но выступает в иной форме, чем прежде, как будет видно из дальнейшего анализа.

В сонате ор. 90 — простое сопоставление двух состояний — взволнованного и лирико-созерцательного, составляющих неразрывный двуединый образ. Понятие вывод, обобщение к ее второй части не применимо. Тут следует говорить скорее о дополнении к первой части, чем о выводе. Возрождаются какие-то старые баховские соотношения в цикле прелюдия — fuga, если несмотря на отсутствие ладового сопоставления, прелюдия давала нечто драматическое, а fuga умеряла его, переводя в более спокойную образную сферу (прелюдии и фуги c-moll, g-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»). Такая аналогия, конечно, очень условна. Нельзя не учесть, что по характеру музыки финал сонаты ор. 90 очень близок Шуберту — своей напевностью и простотой.

Сонаты ор. 101, 106, 110 вернули финалам прежнюю энергию, воплощая ее в форме полифонического характера, который С. С. Скребков определил как образ «стихийно льющегося потока жизни»⁵⁸. Правда, при этом следует иметь в виду, что бетховенская стихийность обладает в значительной мере упорядоченностью, организованностью, характерных для использованных Бетховеном фугированных форм.

Финалы-вариации сонат ор. 109 и ор. 111 основаны на темах медленного движения, что свойственно тематизму большинства

⁵⁷ См. ранние сочинения, как, например, виолончельную сонату ор. 5 № 2, маленькую фортепианную сонату ор. 49 № 1, а с другой стороны, такие зрелые сочинения, как пятую симфонию, концепция которой, конечно, неповторима, как неповторимы и формы ее цикла.

⁵⁸ Скребков С. С. Полифонический анализ. М., 1940, с. 143.

вариационных форм в классическом стиле, и чего придерживался и Бетховен в своих вариациях⁵⁹. Причину введения медленного движения в финале следует искать, по-видимому, в особой художественной концепции этих сонат. Бетховенская мысль отражала не только действительность, но и спокойное созерцание, являющееся результатом борьбы и устремления к миру, и потому отнюдь не пассивное. Здесь таятся идеалы великого гуманиста, в более широких и развитых формах воплощенные в его «Торжественной мессе»: «Dona nobis pacem»⁶⁰.

В сонате ор. 109 вариационный финал представляется необходимо вытекающим из сопоставления двух предыдущих частей. Особенностью первой является сильная контрастность *Vivace* и *Adagio*, двукратное сопоставление которых подчинено закономерностям сонатной формы и в то же время имеет характер импровизации. Особенность второй части — *Prestissimo* — заключается, в противоположность первой, в полном отсутствии тематического и фактурного контрастов, — это своеобразное *regretium mobile*, непрерывное движение, но, как и в первой части, развертывающееся в рамках сонатной формы. Подобное сопоставление — резкая контрастность (первая часть) и полная бесконтрастность (вторая часть) представляется драматургически неоконченным, незавершенным, не имеющим вывода и обобщения. Именно здесь лежит причина того, что Бетховен ввел в цикл третью часть, которая должна была уравновесить предшествующие контрасты, придать концепции художественное единство.

В третьей части Бетховен достигает такого равновесия контрастности и бесконтрастности, сквозного и расчлененного построения, строгого и свободного движения. Она контрастна, но контрасты ее исходят из общего источника и «гасят» действие прежних контрастов внутри первой части и сопоставления ее с *Prestissimo* второй части.

В таких условиях и была избрана вариационная форма, которая позволяла на единой тематической основе показать различные, контрастные аспекты интонационного развития темы. Путем последовательного вскрытия ее выразительных возможностей достигалось равновесие и внутри самого финала, и вне его — во всем сонатном цикле. Извлеченные из темы контрасты в нее же погружались. Песенность темы и ее повторного

⁵⁹ Моцарт в ряде финалов (фортепианный концерт с-молл и другие сочинения) отступал от привычного темпа и характера тематизма вариаций, как и Бетховен в последнем своем цикле на тему вальса Диабелли.

⁶⁰ Н. Л. Фишман очень точно определяет мысль композитора относительно финала мессы, который выражает «характерно-утопическую, но в то же время и революционную идею, жившую в народном сознании на протяжении столетий: идею немедленного установления „царства божьего“ на земле» (см.: Фишман Н. Л. Вступительная статья. — В изд.: Бетховен Л. Торжественная месса. М., 1970, с. 8).

проведения в коде создавала ту действительную успокоенность, которая была высшей целью бетховенского произведения, рожденной в борьбе и противостоянии контрастных образов отдельных частей цикла. Здесь вновь вспоминаются последние части «Торжественной мессы», неизмеримо более сложные по содержанию, нежели разбираемая часть сонаты, но находящиеся в одном с ней русле.

Уравновешивающее назначение вариационной третьей части в сонатном цикле ор. 109 не мешало ей самой иметь внутренне уравновешенный характер. Он отчетливо выражен в репризном утверждении темы, проводимой в конце без изменений по принципу *Da capo*⁶¹. Это, так сказать, кристаллическая сторона уравновешенности. Процессуальная сторона вариационного развития также представляется планомерно уравновешенной: лирические и энергично-волевые интонации, последовательно сменя друг друга, доводятся до своих кульминаций в свойственных им формах, и складывается единая цельная форма.

Обе названных интонационных сферы вариационного цикла существуют не изолированно, но в теснейшей взаимозависимости, и тут заключено также главнейшее обобщающее качество его в сонатном цикле. Энергично-волевые интонации естественно и непринужденно рождаются из лирических путем ритмо-мелодических видоизменений. Это происходит во второй вариации: в варьированном повторении периода и второй части вводятся имитации в двух верхних голосах, порождающие полифонизм третьей вариации и указывающие контур вступления голосов в стреттном фугато пятой: сложившийся во второй вариации мотив имитации становится темой фугато⁶².



⁶¹ Напомним, что и в Тридцати двух вариациях заметно действие *Da capo*, не говоря уже о вариациях ор. 76. Однако в вариациях с-молл после *Da capo* следуют финальная вариация и кода с их бурным движением. Цель их — не умиротворение, но призыв к продолжению борьбы.

⁶² В то же время очевидно, что тема фугато — это ритмически видоизмененная фраза темы вариаций.

С другой стороны, найденный тут имитационный склад, достигающий высшей точки в фугато — кульминационном пункте энергично-волевых интонаций, — переносится и в лирическую сферу (четвертая вариация). Ее кульминационная стадия (шестая вариация), однако, освобождена от имитационности, уже исчерпавшей себя в пятой вариации, и выявлена через трепещущие фигуры трелей и зыбких пассажей.

Каждая интонационная сфера получает, таким образом, собственное последовательное развитие, линии их пересекаются, главенство остается за песенно-лирической сферой: она дает начало, в ней зарождаются противостоящие элементы, она же и завершает, поглощает все.

Так протекает то «снятие» накопившихся в первых двух частях резких контрастов, которое осуществляется третьей частью. Она дает циклу не только логическую завершенность, но и идейно-художественное обобщение. Вариационный цикл, а вместе с ним и вся соната, предстает следствием определенной философской концепции, которую мы связываем с последним великим ораториальным творением Бетховена. В год создания сонаты ор. 109 «Торжественная месса» еще только созревала, подготавливалась, и нет никакой необходимости навязывать какие-либо сравнения между сонатой и мессой: различия их не вызывают сомнений. Но соприкосновение их в тайниках бетховенского интеллекта вполне вероятно, может быть всего лишь в виде предвестия какого-то оттенка мысли, в полной мере развернувшейся позднее.

Вариации сонаты ор. 109, выполняя свою обобщающую функцию по отношению к предыдущим частям, связаны с ними рядом приемов. Тональность их основана на тонике *e*, как и в двух первых частях. Общее соотношение подчинено бетховенскому принципу тонального резонанса⁶³: *Prestissimo e-moll* «погасило» действие *E-dur* первой части, поэтому финал мог быть полностью только в *E-dur* без ухода в минор в одной из средних вариаций, — иначе возникла бы ладо-тональная неустойчивость.

Некоторые вариационные приемы финала в зачаточном виде имеются уже в предыдущих частях и в вариациях широко развертываются. Это прежде всего прием контрапунктического перемещения голосов, постоянный у Бетховена. В первой части — в репризном и субдоминантовом проведениях главной темы, когда основной мотив ее переносится в партию левой руки:

⁶³ См.: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.



В *Prestissimo* он встречается трижды: в конце экспозиции и репризы (тт. 57—60 и соседние с ними 61—64; 158—161 и 162—165), а также в главной партии репризы (105—111 и 112—119). В вариационном цикле это — основной прием третьей вариации: четыре двухголосных перемещения и, в свободном виде, перемещение пассажей из партии правой руки в партию левой в шестой вариации (тт. 169—176 и 177—184).

Связь первой части с вариациями осуществляется еще и через типичное предзаключительное замедление в аккордовой фактуре — такую форму Бетховен обычно применял в одной из предфинальных вариаций (тридцатая вариация в цикле Тридцать две вариации, пятая вариация ор. 34 и другие):



К числу тематических связей между второй и третьей частями сонаты принадлежит и энгармонизм доминантсептаккорда: альтерированной двойной доминанты и доминанты ко второй низкой ступени (*Prestissimo*, тт. 150—157, третья часть — тт. 40, 104, 120, 128).

И в сонате ор. 111 финал — это тоже естественное продолжение *Allegro*, заканчивающегося умиротворением и почти гимническим образом⁶⁴. Чистая диатоника, мерное движение, аккордовый склад придают теме Ариетты характер возвышенного хорала. Слушая Ариетту с ее вариациями, мы мысленно переносимся назад, в побочную партию *Allegro* с ее короткими вариациями, от которых и идет нить к вариациям Ариетты:



Принцип построения и расположения вариаций Ариетты — растворение темы в различных видах фигуративного движения — наследует вариациям XVIII века (Гендель), с другой же стороны — вариациям *Appassionat'*ы.

⁶⁴ Это *Allegro* — единственная из всех минорных первых частей у Бетховена, заканчивающаяся в мажоре.

Диатоническая тема хроматизируется, окружается вспомогательными звуками, как это было и в побочной партии *Allegro*. Гармонически идет постепенное усложнение, введение хроматических звуков в мелодической линии подготавливает хроматизацию гармонии, пока, наконец, в четвертой вариации не появляются тесно расположенные аккорды, в частности последование трех уменьшенных септаккордов в том функциональном порядке, какой был в *Allegro*, а также хроматический ход VI—VI_H:



В той же четвертой вариации находим связь с *Maestoso* — задержание секунд, разрешающихся в терции, звучащее тут, однако, без *sf*, очень мягко.

В еще большей степени связь с первой частью проявляется в пятой вариации: здесь слышна пульсация одного звука, подобно тому, как было в *Maestoso* на органном пункте доминанты; сам круг бемольных тональностей здесь тот же, что в *Maestoso* и *Allegro*.

В вариациях Ариетты находим свойственную поздним бетховенским творениям тонкость и изящество фактуры. Особое значение приобретает регистровка: сопоставление верхнего и низкого регистров в сочетании и последовании, уход на самые крайние звуки вверх и вниз; глубокие басы воссоздают органную звучность, высокие звуки — характер тембра скрипки на высочайших ее позициях. Роль звука как краски — предвестие романтической трактовки фортепиано у Листа и позднейших авторов — тут особенно велика.

В общем две части сонаты ор. 111 столь тесно соединяются, что представляют непосредственную подготовку контрастно-составной формы, которую придаст Бетховен квартету ор. 131 (1826).

Последним произведением Бетховена для фортепиано, да и последним самостоятельным циклом вариаций были «Диабелли-вариации» ор. 120 (1823)⁶⁵.

Это грандиозное создание по значению в области вариационной формы можно сравнить с сонатой ор. 106 и девятой симфонией в сфере сонатно-симфонических циклов, с мессой D-dur — в сфере ораториальных форм. Гений Бетховена открывает здесь новые перспективы, новые возможности, которых прежде не знала вариационная форма.

Как вариации ор. 35 и Тридцать две вариации c-moll обобщили развитие вариационной формы XVII—XVIII столетий, связь и трансформацию двух ее видов, так Диабелли-вариации преемственно связаны с Гольдберг-вариациями Баха, приемы которых получают новую жизнь, новое воплощение у Бетховена. Это не только не снижает глубокую самостоятельность бетховенских принципов, но, напротив, усиливает их историческую значимость. Опыт великого Баха преломляется в бетховенском новаторстве, благодаря чему складывается историческая перспектива, охватывающая широкие периоды развития музыкального искусства.

Главнейшими принципами формирования цикла вариаций ор. 120 были:

- а) жанровая самостоятельность их, способствующая определенной замкнутости каждой вариации,
- б) непереносимость полифонических форм в разнообразном их последовании,
- в) лейтмотивная структура как метод вариационного развития.

Эти принципы существуют только в совместном действии, лишь оно обеспечивает цельность формы всего цикла, всего произведения. Разграничение их принято здесь только в целях раскрытия тех глубоко заложенных процессов, которые протекают в этой композиции. Жанровая самостоятельность вариаций способна расчленивать форму на изолированные разделы, если бы не было скрепляющего фактора, свойственного всему циклу, с другой стороны — наличие текучей полифонической фактуры и системы лейтмотивной разработанности лишило

⁶⁵ На эскизах этих вариаций Бетховен пометил: «Не писать больше ничего для фортепиано или только по заказу» (Корганов В. Д. Бетховен. СПб., б. г., с. 616). Известно, что Диабелли предложил Бетховену и ряду других композиторов написать вариации на тему его (Диабелли) вальса для издания в специальном сборнике. Сборник сложился из вариаций эрцгерцога Рудольфа, Моцарта-сына, Черни, Шуберта, Листа и других композиторов того времени. Но Бетховен отказался участвовать и, увлекшись идеей, написал для отдельного издания сначала десять вариаций, затем прибавил еще десять и, наконец, довел цикл до Тридцати трех вариаций (там же, с. 626—627).

бы форму отчетливости, если бы не возникала определенность в каждой вариации.

Вне сомнения, что в скрещивании полифоничности и разработанности проявлялись качества позднего бетховенского стиля, присущие поздним сонатам, квартетам, девятой симфонии, соединение же их с вариационной формой придало Диабелли-вариациям специфику и неповторимость.

Жанровую самостоятельность этих вариаций не следует понимать примитивно и требовать отнесения каждой вариации к тому или иному бытующему жанру. Лишь в некоторых вариациях Бетховен определил жанр или характер: *Alla marcia* (1), *Grave e maestoso* (14), *Presto scherzando* (15), *Fughetta* (24), *Fuga* (32), *Tempo di Menuetto* (33). Для большинства же вариаций у нас нет соответствующих определений, но самостоятельность их не подлежит сомнению. Это ведет к тому, что ни одна вариация не имеет аналога внутри цикла, каждая отличается определенным своеобразием. В этом кардинальное отличие от цикла Тридцати двух вариаций c-moll, где постоянно видны связи соседних (1—2—3, 10—11, 15—16, 21—22 и другие) или удаленных друг от друга вариаций (см. выше об этих связях). Именно эти связи служат одним из факторов объединения цикла. В цикле вариаций ор. 120 тоже есть подобные связи, но они появляются, так сказать, на периферии формы, выступают как частный момент выявления цельности и подчиняются уже иному принципу — принципу лейтмотивной разработанности.

И в Гольдберг-вариациях Баха лишь немногие получили определение от автора: *Fughetta* (10), *Overture* (16), *Quodlibet* (30), большинство же не имеет их, хотя принадлежность некоторых к бытовавшим в баховское время жанрам явственна: *Lamento* (15), жига (24), сицилиана (7) и т. д. Тем не менее самостоятельность в характере каждой вариации не подлежит сомнению, как и у Бетховена. Преодолевая возникновение сюитности, разобщенности частей цикла, Бах скрепляет его системой канонов, периодически вводимых в каждой третьей вариации.

Именно здесь лежат точки соприкосновения бетховенских Диабелли- и баховских Гольдберг-вариаций, хотя Бетховен не проводит столь же строгой полифонической системы, как Бах.

Для Бетховена самостоятельность вариаций внутри цикла ор. 120 не являлась чем-то неожиданным: в ряде предыдущих циклов уже выработалась эта самостоятельность, особенно в ор. 34 и ор. 76. Однако они имеют небольшое число вариаций — по шести, что отличает их от Диабелли-вариаций.

Полифоничность их фактуры не подлежит сомнению, но по формам она различается с баховскими Гольдберг-вариациями: за исключением фугетты нет других совпадений. Баховские ка-

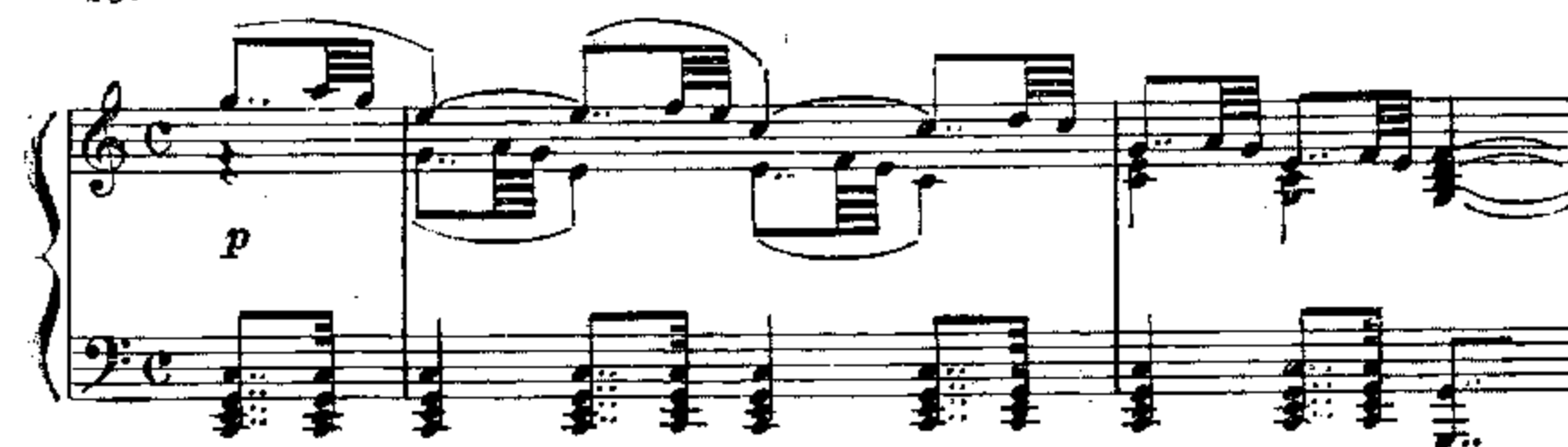
ноны заменяются у Бетховена простыми имитациями, начинающимися вариации и получающими свободное продолжение⁶⁶. К числу таких принадлежат вариации: 4, 5, 6, 9, 11, 12, 14, 19, 20, 30, не говоря уже о фугированных формах вариаций 24 и 32. При этом следует заметить, что интонации некоторых имитационных форм являются первоисточником последующих аккордовых, что видим из сопоставлений двенадцатой и восемнадцатой, двадцать первой и двадцать восьмой вариаций:



Собственно и у Баха имитационные импульсы начинают вариации 2, 4, 11, 16, 22 — в этом отношении бетховенский прием им близок.

Бетховенская полифония образуется и вне имитационных форм, представляя сочетание двух контрастных мелодических линий, так сказать, в «чистом виде» (6, 7, 17) или же местами утолщаемых аккордами (9, 19, 23 и другие). Весьма характерно и образование полифонии путем контрастирования фигуративного и аккордового движения, при котором каждый компонент имеет свою определенную линию. Таковы: извилистый бас, пополняемый аккордами верхних голосов в третьей вариации, сопоставление фигураций и аккордов в вариациях 8, 25. Великолепным проявлением сложной бетховенской полифонии служит сочетание аккордов с имитациями в вариации 14:

⁶⁶ Эту форму применил Бетховен еще в пятой вариации финала сонаты ор. 109, о чем см. выше.



Можно и у Баха встретить подобные сочетания гармонии и полифонии, но для позднего стиля Бетховена это особенно важно, так как указывает на проникновение полифонии в такие формы, которые ей противоположны. Несколько вариаций (10, 13, 15, 20, 29, 31, 33) являют образцы «чистой» гомофонии с главенством верхнего голоса, в окружении полифонии они остаются значительным фактором контраста и разнообразия, которого баховские Гольдберг-вариации совсем лишены.

Полифонические и гомофонные вариации реализуют в равной мере лейтмотивный принцип тематического развития — здесь мы переходим к характеристике третьего из выдвинутых выше принципов. Он выражается в образовании короткой ритмо-мелодической формулы, которая господствует в данной вариации. Самое существенное заключается в тематической значительности такой формулы. Высшим ее выражением являются темы фугированных вариаций 24 и 32. Но она столь же явно проводится и в других имитационных и неимитационных формах, выражая их наполненность единым порывом, единым настроением, развивающимся и углубляющимся по мере развертывания этой формулы в различных голосах фактуры. В таких формулах особенно велика роль вводнотонных интонаций, которые, таким образом, как бы заостряют все звучание цикла. Подобное явление обнаруживаем и в ряде других поздних сочинений Бетховена, например, в фуге из сонаты ор. 106 со скачком к вводному тону и разрешением его в начале темы. И на протяжении фуги интонация V—VII—I получает большое развитие, будучи разрабатываемая и в составе темы, и в вычленном виде. Завершение фуги до предела обостряет ее, вытягивая в единую хроматическую линию вводнотонных интонаций ко всем ступеням тональности B-dur, кроме самой VII ступени. Все это соответствует особо кипучему характеру музыки. Но и в других поздних произведениях Бетховена вводнотонность окрашивает тематизм, изменяясь в зависимости от характера музыки: философски значительного императива в главной теме сонаты ор. 111 и лирико-скорбного в фуге из квартета ор. 131.

В вариациях ор. 120 вводнотонность использована многообразно и гибко, открыто и завуалированно, сжата в виде формулы-лейтмотива. Таковы, например, лейтмотивы в следующих вариациях: 3, 4, 6, 8, 9, 12, 18, 28, 30:

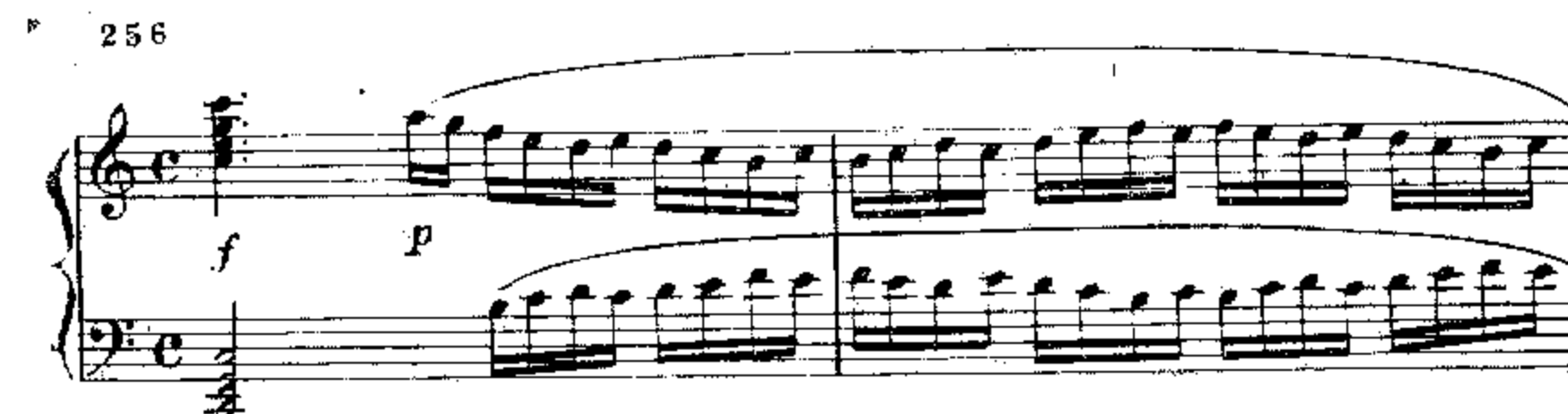


В некоторых случаях вводный тон движется противоположно своему естественному тяготению, направляясь вниз, как, например, в обращениях лейтмотивов, в фуге из тридцать второй вариации (обращение второй темы). В первой вариации то же, но в аккордовом изложении:



Взятая из первых звуков вальса Диабелли, вводнотонная интонация получила необыкновенно разнообразное звучание и толкование вероятно потому, что отвечала тенденциям позднего стиля Бетховена, что подтверждается приведенными выше примерами тем из сонат ор. 106, 111 и квартета ор. 131.

Но вводнотонные интонации в тематизме позднего Бетховена существуют обычно в сочетании с моторикой быстрого движения — гаммообразного, арпеджированного и вращательного, как, например, в вариациях 6, 25 и других, а в вариации 23 получают значение самостоятельного лейтмотива:



В других поздних сочинениях Бетховена данное мелодическое движение концентрируется иногда в тематизме фугированного рода (финалы сонат ор. 106 и ор. 102 № 2) или близкого ему (главная тема Allegro сонаты ор. 111).

Наконец, важное значение в лейтмотивах Диабелли-вариаций имеет интонация нисходящей кварты Т—D и различные производные от нее. Этой интонацией начинается тема. В вариациях 1, 5, 7, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 27, 32, 33 она получает самое различное выразительное истолкование — торжественно-гимническое (1), философски углубленное (20), энергически-буфонное (тема Моцарта, 22), моторно непрерывное (7), повелительное (17) и т. д. Эта интонационная формула присуща собственному тематизму Бетховена вне ор. 120 и потому-то здесь она столь широко использована. Достаточно вспомнить начальную фразу из темы Ариетты из сонаты ор. 111, чтобы представить всю глубину и значительность этого рода интонационных оборотов в тематизме позднего Бетховена.

Проследим за развитием лейтмотивности в цикле ор. 120 на примере двух вариаций — 12 и 18.

Лейтмотив в первой из них $h - c - h - c - d - c$ звучит унисонно, потом в сектаккордах, далее — в сочетании с обращением, переносится на секунду выше (от *cis*), меняет свою фигуру ($des - c - des - c - a - f$ и др.), переходит из голоса в голос и, наконец, получает кадансово завершающую форму в конце периода: $e - d - e - d - cis - d - e - fis - g$. Те же интонации по новому истолковываются в гармонических формах с ритмическим усекованием мотива до четырех звуков:



Лейтмотив в вариации 18, интонационно почти такой же, как и в вариации 12, сразу изложен в удваивающем обращении,

В дальнейшем же выступает в унисонно-октавной форме и дает начало свободному непрерывному движению мелодической линии, в которой его контуры постепенно теряются:



Восстановленный во второй части вариации тот же лейтмотив ладово обогащается и даже превращается в форму аккордов:



А далее — вновь растворяется в унисонно-октавном движении по звукам аккордов, где уже не удастся обнаружить его первоначальных контуров.

На примерах этих вариаций мы проследили формы тематического развития, подобные которым находим и в большинстве других вариаций цикла. Именно через этот принцип достигается определенная самостоятельность каждой вариации: ее тема (лейтмотив) проходит круг интонационных модификаций, в совокупности создающих единство и замкнутость формы вариации.

Лейтмотивная форма развития в вариациях ор. 120 сложилась несомненно под влиянием характерной для всего творчества Бетховена разработанности. Однако разработка сонатного типа, основывающаяся на вычленении мотивов темы, тут была непригодна и перешла в инобытие лейтмотивного развития. В нем можно увидеть преемственность от разработки, но нужно подчеркнуть качественное своеобразие, не позволяющее поставить знак равенства между обоими явлениями.

Большое значение в вариациях ор. 120 получает ладо-гармоническая форма варьирования. Здесь очень много своеобразного, и оно прежде всего вытекает из линейно-полифонического движения. Интонационная напряженность хроматизмов особенно характерна для вторых предложений периода и для вторых частей двухчастной формы. Своего рода концентрацию этих особенностей гармонии мы находим в вариации 15 (второе предложение) и 20 (вторая часть формы), абсолютно совпадающих по аккордике:



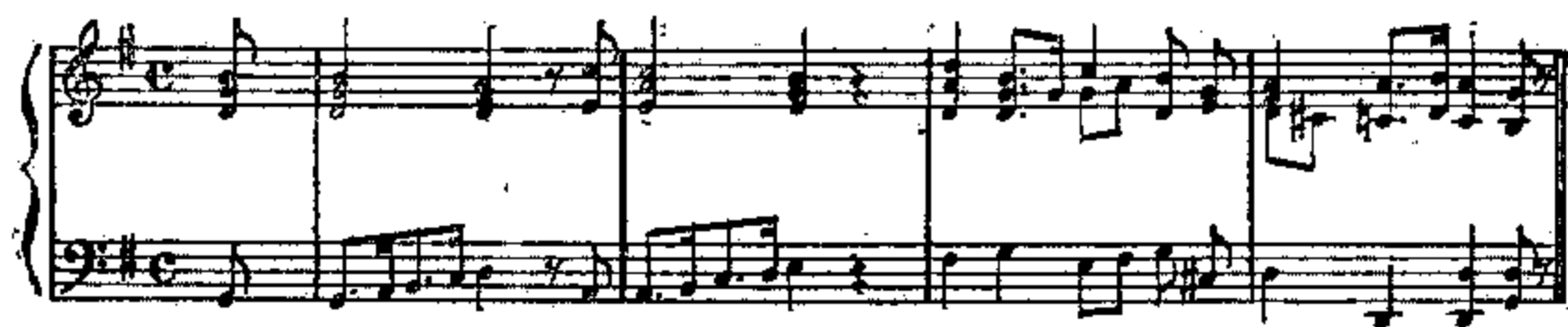
Попытаемся же обобщить главнейшее из сказанного выше. Диабелли-вариации несомненно представляют новый тип характерного вариационного цикла, но не утратившего связи с прежним строгим типом, так как сохраняется форма темы (изредка с небольшими отступлениями). Но в то же время это произведение вобрало в себя интенсивность тематического развития, свойственную, с одной стороны, сонатной форме, с другой — форме фуги.

Если в циклах ор. 35 и Тридцати двух вариаций своеобразно обобщена история вариационной формы, то в Диабелли-вариациях можно видеть обобщение вариационности и разработочности. В иной форме этого же достиг Бетховен в Allegro девятой симфонии, где сонатная форма включает вариационные превращения тематизма, а разработка мыслима как цепь вариаций, непрерывно перетекающих друг в друга.

Полифонизм вариаций ор. 120 также обусловлен устремлениями к полифонии в позднем периоде творчества Бетховена, и, таким образом, это последнее его фортепианное произведение концентрирует все, чем богато, чем характерно вечно живое искусство великого композитора⁶⁷.

⁶⁷ Любопытный вопрос, оставшийся за рамками настоящей работы — это педагогические приемы Бетховена как учителя композиции. Он возникает на основе письма Бетховена к эригерцогу Рудольфу, содержащему следующую предложенную Бетховеном Рудольфу тему для вариаций (см.: Корганов В. Д. Бетховен, с. 551 — 1818 год):

261



К сожалению, не удалось разыскать вариации Рудольфа на эту тему — возможно, в них содержится что-то из указаний и техники самого Бетховена.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Мы проследили эволюцию определенной сферы исторически существовавших музыкальных форм, связанных с принципом вариационности оstinato типа. Ричеркар, канцона, фантазия, обладая своими жанровыми признаками, постепенно трансформировались частью в фугу, частью в контрастно-составную форму, предшествовавшую циклической, частью в прелюдию и другие формы, освободившись от вариационности, выступавшей в слитном, непрерывно текущем полифоническом изложении. По мере этих преобразований на протяжении XVII века возрастала роль собственно вариационной формы, широко культивировавшейся затем в XVIII веке и достигшей вершин развития в произведениях венских классиков. Размежевание и самоопределение жанров фуги, вариаций и циклической формы происходило в связи с новыми эстетическими запросами, новым образным содержанием, индивидуализацией тематизма и композиции. И баховский цикл прелюдия — фуга, и вариации Гайдна, Моцарта, Бетховена, и классический сонатно-симфонический цикл в разных формах отвечали этим запросам.

Но существовала и другая, связанная с танцевальностью ветвь музыкальных структур в XVI—XVII веках, которые складывались в двухчастную форму, — старинная двухчастная форма. Она тоже была связана с вариационной формой, поскольку часто применялась для темы вариаций. В вариациях происходило ее расширение путем образования цикла вариаций. Но особенно важна другая сторона эволюции этой формы, направленная в сторону сонатности посредством тонального усложнения, тематического углубления, то есть развития потенций, заложенных в ней самой, раскрытия возможностей ее содержания. Это можно назвать внутренним развитием, приведшим к новому качеству — старосонатной и классической сонатной форме. Сонатность представляла собой явление диалектического характера, основанное на единстве процесса сложения и развития

тем в условиях определенных тональных отношений. Сонатная форма классиков немыслима вне закономерной связи движения тематизма с движением тонального плана, чего, в частности, лишена форма классических вариаций, где тональный план темы обычно повторяется в вариациях, не испытывая изменений (исключением часто является финальная вариация). Проблема истории сонатной формы — от зарождения ее элементов в старинной двухчастной форме к преобразованию в старосонатную и классическую форму — тема специального исследования, которой не касались изложенные выше очерки. Советское музыковедение уже начинает обращаться к этой сложной проблеме¹, но в полной мере ее разработка — дело будущего.

Автор выражает признательность коллективу кафедры теории музыки Московской государственной консерватории, обсуждавшей и направлявшей работу по мере ее создания, и коллективам кафедр теории музыки Киевской и Ленинградской консерваторий, рецензировавшим предлагаемые очерки и высказавшим ценные пожелания, которые по возможности были реализованы при подготовке очерков к печати.

¹ См.: Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1967; Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.

СОДЕРЖАНИЕ

Вводные замечания	3
Очерк первый. Ричеркар, канцона, фантазия предшественники фуги	6
Ричеркар	12
Канцона	14
Фантазия	57
Очерк второй. Тема с вариациями в XVI первой половине XVIII века	65
Ранние формы вариаций	65
Ранние оstinатные формы	76
Вариации И. С. Баха	80
Вариации Генделя	104
Очерк третий. Вариации венских классиков Гайдна Моцарт	116
Предварительные замечания	116
Вариации Гайдна	118
Вариации Моцарта	155
Очерк четвертый. Вариации венских классиков Бетховен	220
Предварительные замечания	220
Вариации в раннем периоде творчества	220
Вариации в зрелом периоде творчества	225
Вместо заключения	225

Очерк четвертый

ВАРИАЦИИ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ. БЕТХОВЕН

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Вариации занимают у Бетховена значительное место и как форма самостоятельных произведений (их более тридцати) для фортепиано, различных ансамблей, и как часть сонатно-симфонических циклов. В числе последних — симфонии (третья, пятая, седьмая, девятая), квартеты, трио, сонаты и прочие циклы. Размах использования вариаций у Бетховена превосходит то, что было у Моцарта и Гайдна, главное же — вариации получили новое истолкование, подчиняясь новому содержанию. Достаточно напомнить лишь некоторые из вариационных циклов Бетховена — Тридцать две вариации *c-moll*, Тридцать три вариации *C-dur*, финалы «Его́иса», сонаты *op. 111*, девятой симфонии, средние (медленные) части пятой и седьмой симфоний, Крейцеровой сонаты, — чтобы представить всю глубину преобразований, осуществленных Бетховеном в сфере вариационной формы, героическую и лирико-философскую наполненность вариаций в его творениях.

Вариации Бетховен создавал во все периоды своего творчества. Первым напечатанным произведением Бетховена были Вариации на марш Дресслера (1782); в одно из самых последних сочинений — квартет *op. 131 cis-moll* (1826), увидевший свет посмертно, вариации входят на правах медленной части контрастно-составной формы. Вариации прошли ту же эволюцию, которая протекала во всем бетховенском искусстве, и, созданные в различные периоды, они ее отражают.

О значении вариаций у Бетховена неоднократно писал А. Н. Серов.¹

По мере развития творчества Бетховена вариации приобретали у него разнообразный характер и принимали разную форму. В первый период творчества, условно говоря, до первой симфонии (1800), количественно преобладали вариации как самостоятельные произведения для фортепиано (четыренад-

цать циклов) и разных ансамблей: фортепиано в четыре руки, скрипка и фортепиано, виолончель и фортепиано, фортепианное трио, трио духовых инструментов, мандолина и фортепиано (*Andante* с вариациями *D-dur*, 1796). Только последнее из этих сочинений было написано на собственную тему, все же остальные — на темы, взятые из других произведений и в большинстве случаев заимствованные из опер, балетов, песен.

Вариационная техника Бетховена вырабатывалась с ранних пор, по-видимому, в каких-то неизвестных нам упражнениях или импровизациях, итог которых сказался уже в таком чрезвычайно развитом раннем произведении, как 24 вариации для фортепиано, *D-dur*, на тему Ригини. Оно написано в 1790 году, через год издано (пока экземпляра этого издания, однако, не обнаружено), но известно лишь в издании 1802 года, в которое Бетховен, вероятно, внес изменения. В чем заключались они — мы не знаем, но по некоторым признакам навряд ли коснулись основной формы и принципов варьирования (ниже по этому вопросу будут высказаны некоторые соображения). За этим «подготовительным» этапом последовало уже то классическое использование вариаций в качестве медленной части сонатного произведения, которое Бетховен унаследовал от Моцарта. *Andante cantabile con Variazioni* в трио *op. 1 № 3* (1793—1794) открывает этот тип формы, ставший одним из излюбленных у Бетховена².

Начальный этап в развитии бетховенской вариационной формы с внешней стороны очень напоминает то, как развивалось вариационное искусство Моцарта. По-видимому, сходными были и стимулы к культивированию вариаций — импровизации на фортепиано, требовавшие большой вариационной техники в разностороннем изложении избранной (заданной) темы песенного или танцевального характера³. В воспоминаниях Карла Черни, слышавшего импровизации Бетховена, перечисляются формы, в которых Бетховен любил импровизировать, и среди

² Любопытно, что в ряде случаев Бетховен, как и Моцарт, не давал указаний на вариационную форму в заглавии, ограничиваясь обозначением темпа (фортепианная соната *op. 14 № 2* и др.).

³ Приведем мнение анонимного корреспондента «Всеобщей музыкальной газеты» от 15 мая 1799 года о вариационном методе в импровизациях Бетховена:

«Игра Бетховена очень блистательна, но не слишком деликатна и не всегда достаточно отчетлива. Самым невыгоднейшим образом проявляет он себя в импровизации. Варьируя любую заданную тут же тему, он в совершенстве сочетает полную непринужденность со строжайшей взаимозависимостью всех идей. При этом он варьирует не так, как многие другие виртуозы, пускающие пыль в глаза беготнейю пальцев, а действительно сочиняет. После смерти Моцарта, который и в этом отношении продолжает для меня оставаться *plus ultra* (никем не превзойденным), я никогда еще не наслаждался свободною фантазией в той же мере, в какой я наслаждаюсь ею, слушая Бетховена» (цит. по изд.: Письма Бетховена. 1787—1811. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев

¹ Серов А. Н. Избранные статьи, т. 2. М., 1957, с. 266.

них не последнее место занимали вариации⁴. Можно определенно утверждать, что развитие вариаций у Бетховена шло параллельно и в самостоятельных произведениях, и в качестве части сонатного (сюитного) цикла.

С годами вариационная форма стала применяться реже, но это характеризовало не упадок, а новое к ней отношение. Бетховен подчинил ее идеям героического характера — об этом свидетельствуют Пятнадцать вариаций Es-dur op. 35, бывшие своего рода эскизом финала третьей симфонии. Им сопутствовали Шесть вариаций F-dur op. 34, давшие новую трактовку вариационности в сфере лирического содержания и тонально-гармонической формы. В совокупности эти два произведения знаменовали новую манеру в области вариаций, о которой Бетховен писал своему издателю в письмах от 18 октября и 18 декабря 1802 года: «Я сочинил два вариационных цикла... оба разработаны в совершенно новой манере»; «эти вариации... отличаются от других»⁵.

Andante пятой симфонии, Allegretto седьмой симфонии, Тридцать две вариации c-moll неповторимо своеобразны, непохожи на прежние вариации, но по сути дела это следующие этапы развития героических и лирико-драматических образов в творчестве Бетховена.

Позднейшие циклы вариаций, такие, как Ариэтта в сонате op. 111, финал девятой симфонии, Тридцать три вариации C-dur и ряд других, отражают определенную перемену воззрений Бетховена на эту форму, по содержанию же сочетают в себе философскую глубину и полет фантазии с героической определенностью идей.

Краткие по существу еще схематичные обобщения об эволюции бетховенской вариационности нужны лишь как введение в теорию вариаций Бетховена для установления их роли в истории вариационного искусства.

ВАРИАЦИИ В РАННЕМ ПЕРИОДЕ ТВОРЧЕСТВА

Как уже указывалось, почти все ранние вариации Бетховена, являющиеся самостоятельными произведениями, написаны на заимствованные темы. В кругу авторов,

Н. Л. Фишман. Перевод Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. М., 1970, с. 125).

⁴ См.: Kerst F. Die Erinnerungen an Beethoven. Bd. 1, Stuttgart, 1913, S. 60.

⁵ Письма Бетховена. 1787—1811, с. 164, 173. В кн.: Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 гг. (М., 1962) дается обзор вариационных форм Бетховена, предшествовавших вариациям op. 34 и op. 35, подробный анализ эскизов и общей концепции этих последних, как и разбор вариационного финала «Eroica».

чьи темы брал Бетховен, входят прежде всего композиторы популярных в Вене опер и балетов. На первом месте стоит Моцарт — темы из «Волшебной флейты» (песенка Папагено, дуэт «Bei Männern welche Liebe fühlen»), «Свадьбы Фигаро» («Если захочет барин попрыгать»), «Дон-Жуана» («La ci darem la mano»), далее — Паизиелло (два цикла на темы из «Мельничихи»), Диттерсдорф, Зюсмайер, Сальери, Вроницки и другие. Несколько циклов вариаций написаны на народные и собственные темы. Один цикл использует тему Генделя из оратории «Иуда Маккавей» (для фортепиано и виолончели), один — тему приятеля Бетховена — графа Вальдштейна (для фортепиано в четыре руки).

За исключением самого первого изданного сочинения Бетховена — Вариаций на марш Дресслера — все циклы сочинены в мажоре (Вариации на марш Дресслера заканчиваются, однако, тоже в мажоре).

Избранные Бетховеном темы вариаций отличаются исключительно светлым характером, нет никаких элементов драматизации или осложняющих образ столкновений. Лирика песенного и легкого танцевального склада вместе с жизнерадостными буффонными образами — вот главнейшее в содержании бетховенских вариаций в раннем творчестве. Даже из Генделя Бетховен выбирает не героическую тему, как, например, позднее сделает Брамс, но пасторальный образ. Героическое и драматическое начало отсутствует, оно не стало еще господствующим и в сонатно-циклических произведениях молодого Бетховена.

Любопытно, что все вариационные циклы на темы Моцарта написаны Бетховеном для ансамблей: фортепиано и скрипка («Если захочет барин попрыгать» из «Фигаро»), фортепиано и виолончель (два цикла из «Волшебной флейты»), трио духовых инструментов («Дай ручку мне» из «Дон-Жуана»). В вариациях для фортепиано соло фигурируют темы других авторов. Может быть, Бетховен не хотел сопоставлений с вариационными циклами самого Моцарта, охотно писавшего свои вариации для фортепиано. Тем не менее избежать моцартовского влияния Бетховен не мог — слишком значительными явлениями искусства были импровизации и выросшие на их основе вариационные циклы Моцарта.

«Считается ныне общепризнанным, что ранние бетховенские циклы вариаций родственны по стилю вариациям Моцарта и Гайдна» — пишет Н. Л. Фишман⁶. Это заключение справедливо, если отнять фамилию Гайдна — с Гайдном у Бетховена в сфере вариаций очень мало точек соприкосновения.

Как уже было установлено, основной тенденцией гайдновских вариаций является стремление к остинатности, происшед-

⁶ Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена, за 1802—1803 гг., с. 57.

шей от преломления традиций *basso continuo*. Эта форма Бетховену в раннем творчестве чужда. В среднем периоде появляются элементы остинатности (финал третьей симфонии, Тридцать две вариации *c-moll*, *Allegretto* из седьмой симфонии), но уже совсем не гайдновского рода. Техника варьирования у Гайдна совсем иная, чем у Моцарта и Бетховена: развитые пассажные формы фортепианного типа занимают у него мало места, быть может, потому, что и жанр фортепианных вариаций отнюдь нельзя признать процветающим у Гайдна — основная масса его вариационных циклов сосредоточена в квартетах и симфониях⁷.

Родство бетховенского стиля в вариациях с Моцартом действительно не подлежит сомнению. Весь склад и характер ранних бетховенских циклов как для фортепиано соло, так и для фортепианных ансамблей, напоминает моцартовские. Некоторые произведения особенно сильно выделяются в данном отношении: таковы Семь вариаций на тему Винтера, Девять вариаций на тему Паизиелло с их финалом *Tempo di Menuetto*, Восемь вариаций на тему Гретри. Их можно сопоставить с обширным циклом Моцарта на тему Глюка и другими.

Однако одно из существенных различий с Моцартом в трактовке большинства вариационных циклов для фортепиано заключается в отсутствии предфинальной вариации-*Adagio*. Из четырнадцати циклов для фортепиано Бетховен только в двух ввел перед финалом вариацию в замедленном темпе — *Adagio*: в циклах на тему Зюсмайера и на тему Ригини. Эти циклы выделяются и другими признаками: первый — тональным планом, второй — необычно большим, в раннем творчестве, числом вариаций: двадцать четыре. Значительно охотнее прибегал Бетховен к введению *Adagio* в ансамблевых вариациях — почти все они имеют перед финалом медленную вариацию.

В анализе вариаций Моцарта выше уже говорилось о вероятной причине введения им *Adagio* в вариационные циклы — воздействии традиций сонатно-циклических произведений. По-видимому, для Бетховена такая форма связи различных жанров уже не играла существенной роли — его увлекли другие формы, и более всего разработочность, свойственная сонатному *allegro* и ставшая сильнейшим средством музыкально-тематического развития.

Не менее существенно и второе различие бетховенских и моцартовских вариаций: редкое использование Бетховеном контрастно-составного принципа связи вариаций друг с другом, что было для Моцарта очень частым и важным в создании единого устремления к финалу. Бетховен оставляет за вариациями контрастность, устремление же к финалу выражает напо-

⁷ Значительная близость Бетховена к Гайдну наблюдается, однако, в области мотивной разработки в сонатном *allegro*.

ром движения, заставляющим ждать его исчерпания, что и достигается в свободе композиции финальной вариации.

Сказанное должно показать, что родство стиля вариаций Бетховена и Моцарта хотя несомненно и существует, но простирается лишь до известного предела и не превращается в копирование Бетховеном приемов и принципов Моцарта.

Темы бетховенских вариаций приблизительно поровну распределяются по форме на репризные двухчастные и безрепризные двухчастные: одна из тем (из оратории Генделя) представляет собой простую трехчастную форму с почти дословной репризой (ниже мы специально проследим — какими средствами добивается композитор преодоления статики в соседстве одинаковых построений: репризы темы и периода вариации: а б а а б а).

Таким образом, и бетховенские циклы, подобно циклам Моцарта и Гайдна, не выявляют преобладания репризной двухчастной формы, якобы наиболее пригодной для темы вариаций. Правда, тут нельзя не сказать, что форма, как и вся тема, заимствуется у другого автора, когда же Бетховен создает свои темы для вариаций (Шесть легких вариаций *G-dur*), то пользуется именно репризной двухчастной формой. Но это не всегда так, особенно в среднем и позднем периоде творчества.

В темповом отношении Бетховен не отдает предпочтения *Andante*, как это было в большинстве случаев у Моцарта и Гайдна. Бетховен чаще, чем *Andante*, берет темп *Allegretto* (двенадцать циклов) и *Andantino* (два цикла), что в общей сложности более половины всех вариационных циклов. Здесь, вероятно, существует связь с лирико-песенным и буффонным образным складом интересовавшего Бетховена тематизма.

Чрезвычайно важно, что Бетховен осознал различие собственных принципов в сфере вариаций от принципов его предшественников. Свои вариации ему представлялись словно бы произведениями другого автора, когда он отходил от них на временное расстояние и мог поэтому объективно оценить их достоинства, как это было бы с произведением другого автора, впервые услышанным. В данном отношении интересно следующее замечание Бетховена в одном из писем 1793 года по поводу вариаций *F-dur* для скрипки и фортепиано на тему из «Свадьбы Фигаро»: «Вчера вечером я получил свои вариации. Откровенно говоря, они мне стали совершенно чуждыми, и я этому рад: это служит подтверждением, что мои композиции не являются совсем уж ординарными»⁸.

Психологически это замечание показывает, что увлеченный процессом своей работы Бетховен еще не решается судить о ее качестве и лишь впоследствии осознает достигнутые ре-

⁸ Письма Бетховена 1787—1811, с. 81.

зультаты. В отличие от Моцарта, умевшего доводить законченность своего произведения еще и не записав его, Бетховен очень много работал, изменял, прежде чем добивался задуманного идеала, — и все это фиксировал на бумаге, в эскизах.

Вариационные циклы Бетховена подчиняются, как всякие художественные произведения, определенной единой идее. В вариациях она связана с характером избранной темы, превращаемой в финале в жанре и форме рондо, типичного для классических финалов. Заключительные вариации-рондо у Бетховена трансформируют тему так, что она становится похожей на темы финальных рондо сонатно-циклических произведений. Именно тут видны нити, связывающие вариации как жанр с жанром сонаты, вариационную форму — с формой сонатно-циклической. Свобода развития финальной вариации привела и к образованию большой коды, продолжающей, а затем тормозящей это развитие. Инерция периодичности, известной предугазанности гармонии и метрических построений преодолевается кодой. Свободно-фантазийное движение, однако, интонационно основывается на теме вариаций. Эта связь с темой обеспечивала коде роль завершения цикла.

Кода иногда обозначена в нотах, иногда же такое обозначение отсутствует. Вне зависимости от этого кода теснейшим образом связана с финальной вариацией, она ее продолжает на том же трансформированном тематизме, который благодаря этому вырастает в своем значении. Утверждается и его жанровая природа как рондо или иногда как скерцо.

Внедрение разработки в финальную вариацию, объединенную с кодой, родственно рондообразности разработок в сонатных формах раннего творчества Бетховена. Для них типично появление темы вне главной тональности и применение формы «движущегося периода»⁹. Тут одновременно можно проследить и возрождение Бетховеном старинной формы однотемного рондо, но возрождение, естественно, на иной основе, так как эпизодами служат типичные бетховенские разработки¹⁰.

Перечисленные особенности финальных вариаций находим в ряде циклов, в частности, в следующих: на тему Вальдштейна, на темы Моцарта из «Волшебной флейты» Es-dur и из «Свадьбы Фигаро», на темы Хайбля, Вроницкого, Моцарта из «Волшебной флейты» F-dur, Сальери, Винтера и Ригини.

⁹ Понятие «движущегося периода» предложено автором этих строк в кн.: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.

¹⁰ Бетховен воспользовался этим принципом чередования темы с разработками во второй половине рондо «Ярость по поводу утерянного гроша», ор. 129 (не позднее 1798 г.; Бетховенское название: «Alla inghese, quasi un cariccio»). Существование данного произведения доказывает принципиальную связь формы рондо и вариаций. Кстати, ряд проведенных тем в этом рондо варьирован.

Каждая имеет свои особенности, которые ниже и будут прослежены.

Финальная вариация на тему Вальдштейна, C-dur — первый образец формы рондо, приближающейся к описанному типу¹¹. Связанная с восьмой вариацией — Un poco adagio — единством контрастно-составной формы, она дает почти чистое рондо в размере $\frac{6}{8}$ с типичным моцартовским тематизмом («моцартовское» — это, конечно, условно, потому что Бетховен в раннем творчестве постоянно прибегал к нему):

			Allegretto		Presto	
тема рондо	эпизод	тема рондо	эпизод	середина	тема	Кода
6 4 6	Adagio	(реприза)	Adagio- вариация	из темы рондо	рондо (реприза)	
такты: 16	8	4	6	4	8	19



Некоторая условность в отнесении данной формы к рондо происходит из-за того, что «эпизод» основан на интонациях темы, что будет видно из следующего примера:

¹¹ Эта вариация не имеет самостоятельного номера — по-видимому, первый случай у Бетховена. В позднейших циклах он будет часто опускать номер последней вариации.