

В.А.ПРОТОПОПОВ

ПРИНЦИПЫ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
ФОРМЫ  
БЕТХОВЕНА



МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

ВЛ. ПРОТОПОПОВ



ПРИНЦИПЫ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
ФОРМЫ  
БЕТХОВЕНА

СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ op.1-81



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1970

Труд В. В. Протопопова «Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы оп. 1—81» посвящен анализу бетховенских произведений, написанных до 1810 года.

В центре внимания автора — эволюция принципов формообразования.

Выпускается к предстоящему 200-летию юбилею со дня рождения Бетховена.



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Великое искусство Бетховена родилось и окрепло в огне революционных событий и стало отражением провозглашенных революцией идей свободы и братства человечества. Об этом писал еще А. Н. Серов свыше ста лет назад: «...современник французской революции, великий художник, с юношеских лет был проникнут идеями 1789 года; эпоха эта отложила в душах таких поэтов, как Шиллер и Бетховен, тот чистейший осадок *идеала*, к которому должно стремиться человечество»<sup>1</sup>.

За более чем сорок лет творческой деятельности Бетховена стиль его музыки менялся, углублялось содержание, совершенствовалось мастерство в развитии музыкальных образов. И в самой эстетике Бетховена происходили сложные процессы, приведшие в поздние годы к возникновению элементов романтического искусства, расцветавшего тогда же в сочинениях Вебера, Шуберта и других композиторов. Но тем не менее Бетховен оставался классическим, его идеи обобщали реальную действительность того времени, формы его произведений оставались строгими, хотя подчас принимали очень своеобразный вид.

Эволюция бетховенского искусства отражается в известной теории стилей его музыки. Оформленная в трудах В. Ленца (1852), эта теория была выдвинута еще раньше и продолжает существовать до нашего времени, хотя разные авторы вкладывают в нее различное содержание и делят творчество Бетховена на периоды по различным признакам.

Чрезвычайно интересна точка зрения Ф. Листа, выраженная им в письме от 2 декабря 1852 года к В. Ленцу:

«Если бы на мою долю выпало делить по категориям различные моменты мысли великого музыканта, высказавшиеся в его сонатах, симфониях, квартетах, я бы не остановился на разделении их на три стиля, в большинстве случаев принятом нынче... Я взвесил бы откровенно тот великий вопрос, который есть ось музыкальной критики и эстетики на том пункте, куда нас привел Бетховен, а именно: насколько традиционная или условная форма имеет решающее значение в организме мысли. Решение этого вопроса, вытекающее из самих созданий Бетховена, повело бы меня к разделению их не на три стиля или периода (слова эти имеют лишь неопределенное и сбивчивое значение), а на две категории: первая та, где традиционная и условная форма сдерживает мысль композитора и управляет ею; вторая же — та, где мысль

---

<sup>1</sup> А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена. Ее склад и смысл. «Современная летопись», 1868, № 16. Цит. по изд.: А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 429.

расширяет, разламывает, создает вновь и выковывает, сообразно со своими надобностями и вдохновениями, форму и стиль»<sup>2</sup>.

На наш взгляд, подобная постановка вопроса вполне справедлива. Действительно, в творчестве Бетховена, как и всякого великого композитора, водораздел проходит прежде всего между ранними сочинениями и зрелыми вне зависимости от жанров этих сочинений. И Лист в своем перечислении (сонаты, симфонии, квартеты) тоже подчеркивает эту независимость эволюции стиля от жанра, ибо идейно-художественное содержание ищет и находит свою форму в самых разнообразных жанрах.

Нам представляется, что зрелое творчество Бетховена начинается с его первого симфонического сочинения — I симфонии, в фортепианной музыке — с III концерта, сонаты ор. 26 (1800—1801). Иначе говоря, мы придерживаемся группировки, предложенной в свое время Ленцем. При иной систематике, то есть когда зрелый период творчества Бетховена считают начавшимся с сонат ор. 31 (Р. Роллан) и даже после них (А. Гольденвейзер), приходится делать оговорки о «переходных произведениях», подобных Лунной сонате или сонате ор. 31 № 2<sup>3</sup>.

В I симфонии Бетховен обобщил достигнутое им во все предшествующие годы; ею открылся новый период в его искусстве, период зрелого стиля, ознаменовавшийся высокими результатами в области тематизма (прежде всего в сонатном *allegro*) как главного выразителя содержания, а также в области циклической концепции (ниже мы остановимся на этих вопросах подробнее).

Достигнутое в жанре симфонии не могло не отразиться на других жанрах — сольной и ансамблевой сонате, концерте, и потому к зрелому периоду относятся все сочинения Бетховена начиная с I симфонии. Однако мы далеки от признания одинаково высокого качества их. Несомненно, одни выделяются как светочи искусства, другие скрываются в их лучах, а отдельные бывали и неудачными (например, VII и VIII симфонии соседствуют с «Победой Веллингтона» — произведением незначительным с художественной точки зрения). Неодинаковы даже произведения, заключенные Бетховеном в один и тот же *opus*. Например, из трех сонат ор. 30 первая считается слабее второй и третьей, то же — в ор. 31. Никогда на основании различия в художественном качестве мы не согласимся относить эти произведения к разным периодам. Неосновательно также границу периодов в различных жанрах видеть в разные годы — Бетховен нередко работал одновременно над сочинениями разными по жанру, и проводить между ними границу невозможно.

---

<sup>2</sup> Цит. по кн.: В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России, изд. 2. СПб. (б. г.), стр. 110—111. Это письмо цитирует Н. Фишман в своей фундаментальной работе «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы». М., 1962, стр. 40—41.

<sup>3</sup> А. Б. Гольденвейзер. 32 сонаты Бетховена. М., 1966, стр. 181.

В самом зрелом периоде искусство Бетховена продолжало углубляться. В нем происходили интенсивнейшие эволюционные процессы. Результатом их было создание таких великих произведений, как III, V симфонии, Аппассионата.

Эти процессы постепенно привели к тому, что обычно называют поздним стилем Бетховена. Чаще всего к позднему стилю относят последние пять фортепианных сонат, квартеты начиная с 12-го и ряд других сочинений. Обычно и тут приходится оговаривать зыбкость границы среднего и позднего периодов, указывать на созревание признаков последнего в «переходных произведениях».

Мы исходим из признания позднего периода в высшей степени плодотворным, в отличие от скептической точки зрения Улыбышева, Чайковского, сквозящей и у некоторых наших современников<sup>4</sup>. Поздний период был очень богат, хотя и противоречив в своем содержании. Представление об этом может дать уже одно такое изумительное произведение, как последняя соната op. 111: героика первой части, родственная Allegro IX симфонии, объединена в общей циклической форме с возвышенной созерцательностью Ариетты, соприкасающейся по содержанию с некоторыми частями Missa solennis.

А. Н. Серов начинал поздний период творчества Бетховена с создания им VII и VIII симфоний: «Обе эти симфонии по новизне форм неслыханных, небывалых, совершенно отличных опять от произведений *второго* бетховенского стиля, должны быть отнесены к *третьему* стилю, стилю так называемых иными «загадочных» сонат и квартетов, стилю последней Мессы и *Девятой* симфонии»<sup>5</sup>.

Мы руководствуемся этими же соображениями и относим к позднему периоду сочинения начиная с 1811—1812 годов — времени создания названных симфоний, последовавшей за ними сонаты op. 90 и других произведений.

Литература о Бетховене огромна. Большой вклад в нее внесен и русскими дореволюционными, и советскими авторами. Обзор Бетховенианы мог бы составить предмет самостоятельной работы, — мы не будем в него углубляться. Имеющиеся подчас весьма содержательные исследования о Бетховене посвящены отдельным произведениям, жанрам (симфонии, квартеты, фортепианные сонаты, скрипичные сонаты и т. д.) или проблемам стиля, но не формам. Однако совершенство музыкальной формы в творениях Бетховена уже более полутора веков непрерывно заставляет обращаться к ней для иллюстрации высших принципов музыкального

---

<sup>4</sup> Ю. А. Кремлев говорит о «частичной абстрактности, «чрезвычайности» и малой доходчивости ряда произведений позднего периода бетховенского творчества, что не лишает их чрезвычайного своеобразия художественных идей, неповторимой эстетической ценности» (Ю. А. Кремлев. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1953, стр. 16).

<sup>5</sup> А. Н. Серов. Письмо к А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене (1852). Цит. по изд.: Избранные статьи, т. II. М.—Л., 1957, стр. 125.

искусства. Ни одно издание энциклопедического типа по вопросам музыки не обходится без анализа произведений Бетховена или хотя бы без ссылок на них<sup>6</sup>. Не приходится говорить, что, например, современный учебный курс анализа музыкальных произведений строится на основе сочинений Бетховена, хотя и не ограничивается ими.

Между тем при всей обширности Бетховенианы не существует труда, рассматривающего музыкальные формы всех сочинений Бетховена, труда об особенностях его сонатной и сонатно-циклической форм, рондо и т. д. Однако задачи научного и учебно-воспитательного порядка требуют такого труда. Настоящей работой автор попытался хотя бы частично ответить на эти задачи. Она посвящена циклическим произведениям Бетховена раннего и среднего периодов и охватывает сочинения от ор. 1 до 81 включительно.

При разборе этих сочинений автор стремился выявить основные закономерности самих музыкальных форм в тесной связи их с содержанием, своеобразие сравнительно с музыкальными формами у предшественников Бетховена. К сожалению, учение о музыкальных формах почти не располагает обобщениями о характерных моцартовских и гайдновских формах, что значительно ограничивало возможность сравнений их с бетховенскими. Тем не менее автор попытался по мере сил провести в ряде случаев такое сравнение для выяснения особенностей бетховенской формы. Эти сравнения, конечно, не лишены условности и, возможно, спорности.

Почти совсем пришлось отказаться от прослеживания влияний бетховенских принципов на музыкальную форму позднейших композиторов, поскольку в предлагаемой работе рассмотрены только сочинения раннего и среднего периодов. Кроме того, не было возможности опереться на литературу по истории музыкальных форм XIX и XX веков, пока еще отсутствующую.

Автор выражает глубокую признательность кафедре теории музыки Московской консерватории за внимательное руководство его работой. Большую благодарность приносит автор всем принимавшим участие в обсуждениях работы и сделавшим свои замечания по ней: профессору Л. А. Мазелю, и. о. профессора С. С. Григорьеву, доценту В. П. Бобровскому, Д. А. Арутюнову, Ю. К. Евдокимовой и другим преподавателям и аспирантам. Советы и указания товарищей помогли автору в доведении работы до публикуемого ее вида.

---

<sup>6</sup> Первым русским энциклопедическим изданием, где была помещена биография Бетховена и встречаются сведения о его музыкальных формах, был «Энциклопедический лексикон» А. Плюшара, выходивший в Петербурге. В статьях В. Ф. Одоевского «Вариации» (т. 8, СПб., 1837) и «Вводный тон» (т. 9, СПб., 1837) названы *Andante* из V симфонии и *Allegro* из 3-й сонаты Бетховена. Первым в России сделал ряд обобщений об инструментарке Бетховена М. И. Глинка в «Заметках о инструментарке» (записаны А. Н. Серовым в 1852 году).



# СОНАТНЫЙ ЦИКЛ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕТХОВЕНА (до I симфонии)

## СОНАТНОЕ ALLEGRO

Произведения Бетховена отличаются большой индивидуализацией как по содержанию, так и по форме. Среди более чем сорока сонатных произведений, относящихся к раннему периоду творчества Бетховена, нет двух одинаковых не только по форме главных партий, но и по форме прочих разделов сонатного *allegro*. Такая разнородность не мешает образованию определенных типов формы, сложившихся у Бетховена под влиянием унаследованных традиций и созданных им самостоятельно.

В настоящей работе дается последовательное рассмотрение структуры сонатной формы — от главной партии через связующую к побочной и т. д., причем структура трактуется как результат развития интонационно-тематического содержания. Основополагающей для нас является теория Б. В. Асафьева, выдвинувшего и обосновавшего триаду развития музыкальной формы: *i* (initium — начало): *m* (movere — двигать): *t* (terminus — конец, предел), или: толчок — продолжение движения — торможение и замыкание (каданс)<sup>7</sup>.

«Толчок не есть резко отграниченная интонация, а функция тона или ряда тонов (звукосопрежений), детерминирующих себя в данном становлении в качестве первостимулов движения», — пишет Асафьев. Подробно раскрывая функцию толчка, он относит к ней всякого рода вступительные построения к сонатным *allegri* (в опере — увертюру, антракты), начальные формулы тем, подобные первым тиратам в «Юпитере» Моцарта, призывным фанфарами или «вызывающему чувство ожидания» вступлению в первой части IX симфонии Бетховена.

Неоднократно говорит Асафьев и об «инициативных интонациях», сохраняя за ними значение функции, а не конкретных музыкально-тематических построений. Иными словами, под толчком или *initium* он понимает первоначальную стадию музыкального произведения, вне определенности тематизма, самый момент начала звучания, допуская возможность ряда толчков и тормозов, подчиненных целому<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Под ред. Е. М. Орловой, Л., 1963, стр. 84, 26 (сноска).

<sup>8</sup> Там же, стр. 61, 64, 62.

Мы стремимся перевести положение Асафьева в область теории музыкальной темы, а именно **главной темы** сонатного allegro. Наблюдения показывают, что установленные Асафьевым функции присутствуют и в сонатной главной теме<sup>9</sup> Бетховена.

Возьмем для примера главные темы фортепианных сонат № 1 и 10, фортепианного трио № 1 и скрипичной сонаты № 4, разграничив их по функциям: зачин (initio) — его развитие — каденция<sup>10</sup>:

1 а) Allegro

зачин раз. каденция

б) Allegro

зачин развитие каденция

в) Allegro

зачин развитие каденция

<sup>9</sup> Давая определение теме, основанное на результатах «изучения тем классических и романтических симфоний», Асафьев указывает на ее диалектическую природу с точки зрения драматургии целого произведения, но не отмечает в ней наличия установленной им триады («Музыкальная форма как процесс», стр. 121, сноска вторая). В конкретных анализах тем, однако, Асафьев прибегает к триаде.

<sup>10</sup> Как явствует из обозначений в примере, в область каденции мы включаем последование: Т (возможен секстаккорд), S (в басу обычно находится IV ступень гаммы), I<sub>46</sub> (иногда опускается), D (в основном виде) и Т (тоже в основном виде). При половинной каденции последняя Т отсутствует. Изредка напряжение каденции усилено введением DD, особенно часто при повторении самой каденции или всего второго предложения (Бетховен — фортепианная соната № 3).



Во всех случаях бетховенские темы содержат эти три момента. Различие типов тем заключается в степени индивидуализированности и самостоятельности первого момента. Отсюда вытекает и предлагаемое разделение:

- а) главные темы, имеющие ярко выраженный начальный импульс—initio, заметно отделяемый от последующего движения, и
- б) главные темы, развивающиеся в едином, непрерывном потоке, без отделения initio от прилегающей к нему части темы.

Подавляющее большинство сонатных произведений Бетховена раннего периода имеет главные темы первого рода, ко второму относятся лишь приведенные в предыдущем примере и еще несколько других. Из этого можно сделать вывод, что основная тенденция в формировании заглавного тематизма у Бетховена заключалась в достижении сильных, выпуклых начальных интонаций темы—initio, так как в формах развития и кадансирования существенных различий между типами «а» и «б» не наблюдается. Это согласуется с эволюцией бетховенского тематизма в среднем и позднем периоде, приводящей к перерождению initio в короткую тему, почти что баховского типа (последняя соната). Оставляя вопросы эволюции бетховенского тематизма для специального рассмотрения, проследим формы его в ранних сочинениях.

Initio—зачин<sup>11</sup> сонатной формы, определенная, слухом легко усваиваемая и запоминающаяся тематическая интонация, это начальная часть главной темы, отнюдь не безразличная к тому, что последует за ней. Бетховенское initio наследует, конечно, начальным построениям гайдновских или моцартовских тем. Например, в «Юпитере», симфонии g-moll, сонате c-moll Моцарта экспозиция начинается сильным initio (всюду—первые восьмитакты главных тем). Однако в стремлении вывести из initio все последующее развитие Бетховен самостоятелен, потому что для Моцарта характерна многоэлементность темы, и initio в ней—это первый элемент, за которым последуют другие. Моцарт щедро

<sup>11</sup> Слово «зачин» применяется нами наравне с термином initio.

пополняет тему разнородными мелодическими элементами и смелой фактуры.

Бетховенское *initio* концентрирует такой интонационный материал, от которого ведет свое начало драматургия сонатной экспозиции и идущие вслед разработка и реприза. В нашем понимании говорить об *initio* можно только применительно к главной теме, так как побочная обладает иными особенностями, вытекающими из ее драматургического положения как темы производной и вершинной. Именно поэтому она лишена того *initio*, которое открывает сонатное *allegro*.

*Initio* определеннее по своим формам, чем начальные обороты тем, идущие в едином потоке (тип «б»), и в большинстве случаев заключают в себе две и даже три гармонические функции. В *initio* фортепианной сонаты № 6 последование TD функционально открыто, оно вливается в развивающую часть темы, а в фортепианной сонате № 4 *initio* содержит только тонику, но все же предуглаживает восходящее направление последующего движения темы:

2 **Allegro**

**Allegro molto e con brio**

В фортепианной сонате № 3 *initio* гармонически основывается на сопоставлении TD — DT, унаследованном от Гайдна и Моцарта, но в то же время фактура вырисована по-бетховенски крупным штрихом. Сопоставим *initio* у Бетховена (фортепианная соната № 3) и Моцарта (фортепианная соната № 5):

3a) **Allegro con brio**





Б. В. Асафьев относит к *initio* в этой бетховенской сонате лишь ее первый такт на Т, доминанту же (такты 2—3) относит к *m* и вторичную Т (такт 4) — к *t*. В дальнейшем его анализе этой темы та же триада получает истолкование в укрупненных формах: *i* — первый четырехтакт (ТD — DT), *m* — такты 5—6 и *t* — такты 7—8 (каденция)<sup>12</sup>.

Из первого объяснения явствует, что для Асафьева интонационная определенность и завершенность тематических образований отодвигается на второй план ладо-гармоническими закономерностями. Отделение 1-го такта (Т) от 2-го, несмотря на их явную мелодико-тематическую спаянность, наступает с новой гармонической функцией (D). Этот момент рассматривается как «момент сдвига или состояние неустойчивого равновесия». Может быть, нужно принять за *initio* первый двутакт (ТD)? Но тогда он оторвется от своего ответа, в то время как лишь вместе они составляют единство и имеют относительную завершенность<sup>13</sup>.

Отсюда вырисовывается толкование *initio* в настоящей работе как определенной тематической, смысловой цельности, не допускающей забвения ни одного из компонентов, образующих тему (гармония и лад, мелодия, ритм).

В скрипичной сонате № 3 принцип построения *initio* тот же, что в фортепианной сонате № 3: сопоставление ТD — DT, хотя сама тематическая фигура (арпеджио) тут проще. Продолжающаяся часть отличается тем, что она сразу становится кадансовым оборотом, тут же повторяемым с усложнением гармонии и фактуры (имитации).

В главной теме фортепианной сонаты № 9 за энергичным *initio* идут столь же энергичные ходы «ломаными терциями» и широкое кадансовое последование. Каждый из элементов проводится четырежды, не только утверждая себя, но и сообщая целому незнакомую предшественникам Бетховена силу выражения. Форма утверждения в *initio* — варианты восходящих ходов, охватывающие все гармонические функции: TSdT. Общая мелодическая линия скрыто содержит октавное перемещение:

<sup>12</sup> Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 134—138.

<sup>13</sup> Не случайно в разработке этой сонаты Бетховен центром устремления и кратковременного успокоения делает цельное тематическое построение *initio* (в D-dur).



Оно выходит на поверхность в октавных перебросках «ломаных терций» и кадансового оборота, второй вариант которого (такты 9—12) расширен по сравнению с первым (такты 7—8). Художественный образ выковывается в очень простых, но сильных формах.

Между *initio* и последующим есть тут, как и в фортепианных сонатах №№ 4 и 6, определенный контраст, и потому всю тему иногда относят к разряду контрастирующих. Но надо иметь в виду, что это совсем иной контраст, чем у предшественников Бетховена. Такой контраст уже нельзя определить обычными словами: мужественное — женственное, активное — пассивное, энергичное — мягкое и т. п. У Бетховена следует говорить о единстве и слитности, о столь цепких и плотных связях в теме, что невозможным становится вариационно-тождественное повторение по образцу начальных четырех тактов моцартовского «Юпитера».

Предыдущие примеры *initio* изложены в многоголосной гомофонной фактуре, а *initio* в двух трио *c-moll* — фортепианном № 3 и струнном № 5 — сохраняет унисонно-октавную фактуру, с одной стороны, связывающую тему Бетховена со стилем прошлого (Гайдн — соната *cis-moll*, Моцарт — соната № 7, *C-dur*), с другой — находящую продолжение в его среднем и позднем стиле (V симфония, Аппассионата, скрипичная соната № 7, квартеты №№ 8 и 11, соната № 32, IX симфония).

Интонационный склад зачинов отличается активным характером, яркими мелодическими ходами иногда с захватом широких звуковых пространств. *Initio* в квартете № 4 (пример 5) складывается из патетических, почти речитативных интонаций, широко развертывающихся в главной теме в целом:



Все сказанное заметно отличает *initio* от кадансовой области темы, где происходит выравнивание, упрощение мелодико-тематического движения после характерных оборотов предыдущего. Вот несколько примеров (фортепианные сонаты №№ 5 и 3, квартет № 4):

6 Allegro molto e con brio

initio *f* *p* *pp* каденция

7 Allegro con brio

*p* initio каденция

8 Allegro, ma non tanto

*p* initio *cresc.* каденция

Функции *initio* и каданса противоположны: *initio* начинает, каденция завершает развитие темы. Эта противоположность сказывается и тогда, когда гармонические формы *initio* и каденции совпадают, более того — в этих случаях различие интонационного содержания особенно бросается в глаза (пример из фортепианной сонаты № 9).

7 Allegro

initio *p* I II V I кад. I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> I<sub>46</sub> D<sub>7</sub>  
орг. пункт на T

При всей простоте мелодического движения в кадансовой области (гаммообразный спуск) заметно, что тут оно связано с *initio*, как его свободное обращение<sup>14</sup>.

Развивая интонации зачина в пределах темы, Бетховен, одна-

<sup>14</sup> Эта интонационная связь значительно более существенна, чем нередко отмечаемая общность хода *fis—e—dis—cis—h* с началом побочной темы.

ко, избегает точного повторения, чтобы не обесценить их раньше времени. Именно поэтому, может быть, форма периода повторного строения в главных темах встречается у Бетховена крайне редко. Из ранних фортепианных сонат ее найдем в Патетической, возможно потому, что сонатному *allegro* предшествует вступительное *Grave*, тема которого принимает на себя роль *initio* (такты 1—4). В скрипичной сонате № 1, где главная партия имеет в своем составе период повторного строения, *initio* не повторяется — оно является вступлением типа интрады: простейшее движение по трезвучию тоники здесь напоминает о темах старосонатных форм.

Периоды повторного строения в главных темах струнного трио № 4 и первых трех квартетов имеют расширенное второе предложение<sup>15</sup>. В них крайне трудно обособить инициативную интонацию, поскольку уже в пределах первого предложения или активно меняется мелодический материал, или же он, наоборот, очень близок началу. Бетховенские формы здесь родственны поздним моцартовским, таким, как, например, в струнном квинтете *C-dur* (1787)<sup>16</sup>.

В подобных случаях первое предложение темы у Бетховена относится к типу «б», где зерно почти не отделяется от последующего развития. Второе предложение, имея то же зерно, дает ему интенсивное прораствание путем восходящих секвенций (квартет № 1), вычленений (трио № 4) или посредством имитаций, удлиняющих мелодическое движение и развертывание гармонических функций (квартет № 3). Это и напоминает *q* развитию главной темы в моцартовском квинтете *C-dur*, с ее поистине симфоническим размахом.

Вкратце остановимся на главной партии этого квинтета, весьма важной с точки зрения истории инструментальной темы.

*Initio* здесь основано на соотношении  $TD - DT$ <sup>17</sup> с двумя тематическими элементами, которые повторяются:  $ab + ab$ . Если в «Юпитере», где применена та же формула, за этим следует новый материал, то в квинтете Моцарт ведет периодичность далее, давая ей широко развернувшееся продолжение-прораствание:

---

<sup>15</sup> Главная тема струнного трио № 4 Бетховена секвентным соотношением предложений периода (I—II ступени,  $D - e$ ) напоминает тему сонаты Моцарта *D-dur* (1789). Ту же форму соотношений ранее применил Гайдн в квартете ор. 33 № 3, *C-dur*, а у Бетховена в главной теме находим ее только еще один раз — в трио ор. 87 для духовых инструментов (1794). Встречаем ее также в некоторых побочных темах и в менюэте из фортепианной сонаты № 7. В дальнейшем она превращается в новые формы секвентных отношений I—II ступени, характерные для главных тем увертюры «Прометей» и I симфонии (о них ниже).

<sup>16</sup> Исследователи отмечают, что квинтет *C-dur* Моцарта, оконченный им 19 апреля 1787 года, Бетховен, вероятно, слышал в Вене в свой первый приезд (см.: Л. Ноль. Бетховен. Его жизнь и творения, т. I. М.; 1892, стр. 146).

<sup>17</sup> Возможно, что формула  $TD - DT$  в классической теме второй половины XVIII века была обобщением тех отношений, на которых строилась старосонатная форма:  $TD$  (экспозиция):  $DT$  (ответная вторая часть).



8 Allegro



Тема в общем представляет структуру: 5+5+10. Однако это всего лишь первое предложение периода. Второе еще шире разворачивает тему как в мелодическом, так и в гармоническом смысле. В результате складывается главная партия, необыкновенно богатая и симфонически развитая.

Тонико-доминантовая структура в *initio* — это явление гомофонно-гармонического тематизма, образующегося при периодической повторяемости элементов, прорастание же включает в новом виде приемы старинного развертывания, характерного для тем Баха. Хотя Бах пользуется в темах приемом суммирования (тема фуги *c-moll* из I тома W. Kl.), но тонико-доминантовой симметрии он еще не вводит. Поэтому у Баха часта формула  $ab+abv$  (темы фуг: *f-moll* из II тома W. Kl., из Хроматической фантазии и фуги, из жиги в партите *e-moll* и другие), тогда как формула моцартовской темы в целом  $ab+ab+abv$ . Баховское *initio* непериодично, моцартовское (шире — классиков второй половины XVIII века) периодически, форма же прорастания в обоих случаях родственна. Периодичность достигается с помощью гармонической симметрии TD — DT, в свою очередь вошедшей в форму классического периода повторной структуры.

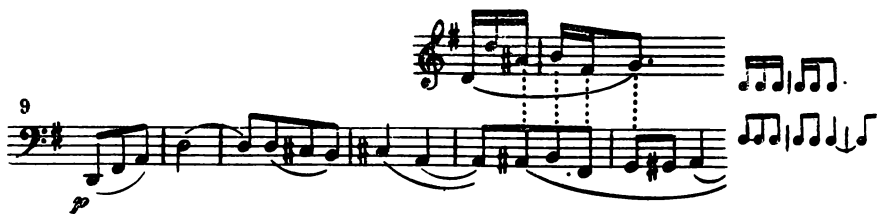
Период повторной структуры с течением времени займет в главных партиях сонатных форм у Бетховена особенно значительное место. Второе предложение его станет наделяться функцией связующей партии, что в сонатной форме Гайдна и Моцарта встречалось еще очень редко. В ранних сочинениях Бетховена это тоже редко — пожалуй, только в первой части фортепианной сонаты № 1 его и встретим. В противоположность тому, связующие партии, не дающие модуляции гармонического порядка, у Бетхо-

вена постепенно исчезают<sup>18</sup> (один из немногих примеров — связующая партия в фортепианной сонате № 3), тогда как у Гайдна и Моцарта они постоянны (Моцарт — фортепианные сонаты №№ 1, 2, 3, 5, 6 и другие; Гайдн — квартет ор. 1 № 2, фортепианная соната № 7 и другие). В таких случаях происходит остановка на D главного строя, принимаемой за T побочной партии (в репризе D сохраняет свою функцию и разрешается в T главной тональности).

По-видимому, эта форма восходит к старинным периодам типа развертывания (аллеманды и другие танцы), часто не имевшим модуляции и оканчивавшимся на D (Бах — аллеманда из Французской сюиты d-moll). Для Моцарта и Гайдна, особенно в их ранних сочинениях, к числу которых принадлежат и названные выше, это еще обычная форма, для Бетховена — уже очень редкая. В последний раз мы встречаемся с ней в первой части I симфонии. Модуляционные процессы у Бетховена активны, и связующая партия без модуляции — для него почти анахронизм.

Наконец, следует сказать о главных темах скрипичной сонаты № 2, струнного трио № 1 и квинтета ор. 16 для фортепиано и духовых инструментов, где *initio* при обычной периодической структуре тематического материала приобретает широко раскинутые формы, не свойственные всем другим бетховенским главным темам. Может быть, тут тоже можно усмотреть моцартовские приемы.

Роль *initio* в сонатной форме Бетховена очень велика. Оно обычно дает материал для разработки, его интонации всплывают и в разных разделах экспозиции. В некоторых случаях они прорываются под конец побочной партии (фортепианные сонаты №№ 2, 5, 6, квартет № 3) или же входят в состав заключительной (фортепианные трио №№ 2 и 3, септет, фортепианная соната № 9, квартет № 1). Особенно интересны те случаи, где интонации зачина вплетаются в мелодику завуалированно. Так, в 10-й фортепианной сонате их можно заметить в теме из заключительной партии. Тут и сходные вводнотонные интонации, и сходные ритмические отношения:



<sup>18</sup> Об этом говорит С. С. Скребков в учебнике «Анализ музыкальных произведений» (М., 1958, стр. 154).

В 6-й фортепианной сонате тема, появившаяся в разработке, основывается на увеличении интонаций триоли из *initio*:



В фортепианной сонате № 4 интонации *initio* становятся своеобразным лейтмотивом, вкрапливаемым сначала в связующую партию (такты 25—26, 29—30, 33—34), ритмически прорывающимся в момент кульминации побочной партии (такты 79—80), а затем вплетаемым в каденционный оборот заключительной партии и ее завершающей формулы (такты 99—100, 127 и следующие). Последнее может показаться неубедительным, однако в коде, где проходит та же тематическая формула, слышна общность ее интонаций с *initio*:



Совпадение звуков завершающей формулы из заключительной партии с интонациями *initio* и тождество ритма баса (репетиции), совпадение ритма и гармонии уменьшенного септаккорда с кульминационным моментом побочной партии репризы — все это доказывает, что *initio* глубоко проникло в тематический материал Allegro сонаты № 4.

Типично бетховенским является использование *initio* в разработках с обычными для них приемами вычленения интонаций и формирования новых вариантов тематических фигур.

Характернейшим образом в этом смысле может служить разработка в Allegro con brio фортепианного трио № 3 с-moll (1793)<sup>19</sup>. Начальный раздел разработки основан тут на *initio*, которое получает разнообразную ладо-тональную и гармоническую

<sup>19</sup> Известно, что Гайдн, прослушав в январе 1794 года три трио ор. 1 Бетховена, не советовал ему публиковать последнее из них, с-moll, как весьма трудное, по его мнению, для восприятия. Возможно, в частности, что Гайдн уловил необычность и новизну бетховенской разработки сравнительно с его, гайдновскими, разработками.

окраску и свободно переплавляется в процессе подготовки лирического центра разработки (проведение в f-moll второй темы из главной партии). О строении разработки бетховенского сонатного allegro сказано будет ниже, речь же сейчас идет о форме участия в ней initio. Оно по-прежнему инициативно, но из импульсивного построения превращено в средство подготовки лирической темы и вызывает ожидание этой темы. Такая роль initio для своего времени была действительно необычной. Это отчетливо видно при сопоставлении с приемами Гайдна, использовавшего главные темы (initio) в некоторых сонатных разработках. Возьмем для сравнения квартеты, которые были одной из самых активных и разнообразных композиционных форм гайдновского творчества.

Главные темы сонатных allegri Гайдна тоже открываются «инициативными интонациями», хотя они редко имеют столь же лаконичный и собранный характер, как у Бетховена. Самое же существенное отличие от Бетховена заключается в том, как они используются в разработке сонатной формы. Основная тенденция у Гайдна — сохранить initio в том виде, какой оно имело в начале сонатной формы, лишь меняя тональность и очень редко — лад. Композиция получает рондообразное наклонение, поскольку сквозь нее периодически проходит главная тема. Это наблюдается в тех случаях, когда: а) главная тема открывает разработку, что корнями своими уходит в старосонатную форму, вторая часть которой начиналась обычно с проведения главной темы, и б) initio проходит после некоторой подготовки или разработки.

Образцы типа «а» находим в квартетах Гайдна со следующими тональными отношениями initio:

- ор. 1 № 4, первая часть: G—D—G,
- ор. 9 № 3, первая часть: G—D—G,
- ор. 17 № 4, первая часть: c—As—Es—c,
- ор. 20 № 1, третья часть: As—Es—As,
- ор. 33 № 3, первая часть: C—F—C,
- ор. 33 № 5, первая часть: G—g—G,
- ор. 54 № 3, первая часть: E—G—E.

В третьей части квартета ор. 9 № 5 использована старосонатная форма, и поэтому естественно, что в начале второй ее половины проводится initio в доминантовой тональности (Es—B).

Близко к этим формам стоит первая часть фортепианной сонаты № 10 Бетховена, где главная тема проходит по следующему тональному плану:

G—g—Es—G—G (последний раз — в коде).

Однако бетховенская тема получает изменения в разработке и коде, тогда как гайдновские сохраняются без перемен (за исключением тональности).

К числу образов, непосредственно предвосхищающих Бетховена, отнесем гайдновский квартет оп. 76 № 4, в первой части которого главная тема получает ладо-тональное преобразование в момент начала разработки:

12 **Allegro con spirito**

эксп. I предложение

разр. *p* I предложение

Структура экспозиционного периода из двух предложений тут сохранилась, но все гармоническое содержание сильно изменено. Вместо экспозиционной функции тема приобрела разработочную.

То же самое, например, в фортепианной сонате № 4 Бетховена, где *initio* и в начале разработки, и в других местах Allegro получает разнообразное ладо-гармоническое истолкование и выступает, как выше отмечалось, в виде своего рода лейтмотива (напомним, что бетховенское *initio* не принимает, однако, формы периода). Лейтмотивность характерна и для ряда allegri в квартетах Гайдна, особенно же для вошедших в оп. 76 — № 2 («Квинтентквартет»), № 3 («Кайзерквартет») и других; квартет оп. 76 № 1 интересен своими связями с монотематичными полифоническими формами. Для Бетховена эти приемы, вероятно, сыграли известную роль.

Примерами типа «б» могут служить первые части квартетов:

- ор. 17 № 5: G—D—G,
- ор. 20 № 4: D—D—fis—G—D,
- ор. 33 № 6: D—A—D,
- ор. 55 № 1: A—C—A,
- ор. 64 № 5: D—G—D—D,
- ор. 71 № 3: Es—As—Es.

К этим формам близко подходит бетховенская соната № 3 для фортепиано, где в центре разработки появляется *initio* в D-dur. Нужно при этом иметь в виду, что бетховенское *initio* совсем иное, чем у Гайдна: будучи сильным и выпуклым, оно не претендует на законченность, хотя налицо замыкание симметрии TD—DT, — это лишь толчок, импульс для развития, у Гайдна же *initio* приобрело форму периода или завершенного предложения, словом, получило почти что значение темы, а не ее зачина. Именно поэтому гайдновская сонатность в таких случаях получает склонение к рондообразности, так как повторяется тема.

Особенно заметно приближается к рондообразной форме первая часть гайдновского квартета ор. 64 № 4. Четырехтактное предложение главной темы модулирует в доминанту (G—D), второе предложение укрепляется в тонике, в репризе же второе предложение уходит в одноименный минор и приводит к побочной партии. Однако перед заключительной партией еще раз возвращается главная тема (сокращенно). Возникает своего рода вторая реприза, в общей же композиции обнажается рондообразность. Подобную двурепризность можно отметить и в соседнем по номеру квартете — ор. 64 № 5, известном под названием «Жаворонок» (см. выше его схему).

Говоря о различии функций внутри бетховенской главной темы, нельзя забывать о ее единстве, — оно выражено прежде всего ладо-гармоническими средствами. Главная тема в целом выполняет задачу ладо-тонального становления в сонатном *allegro*. Именно этим объясняется наличие в *initio* оборотов T—D<sub>7</sub> (с обращениями) — они сразу вносят тональную определенность, последующее же развитие и каденция закрепляют тональность. Если сонатному *allegro* предшествует медленное вступление, как, например, в фортепианном трио № 2, струнном трио № 3 или в Патетической сонате, то в значительной мере изменяются формы развития темы: *initio* не имеет собранного характера, тонико-доминантовые отношения не подчеркиваются. Форма *initio* из главной темы частично перемещается на начало медленного вступления и там складывается очень отчетливо, с обычной тематической рельефностью. Любопытно, что сонатная разработка в названных трио начинается главной темой, а в Патетической сонате — темой

Grave: и в том, и в другом случае сохраняется традиция помещать *initio* в заглавной части разработки.

Становление тональности в главной теме нередко осуществляется и с помощью формулы TSDT, при этом каждая из гармонических функций представлена в развернутом виде, а субдоминанта — иногда с ее доминантой. Таково последование в главной теме фортепианного трио № 1 (см. пример 1в). В ней, по сути дела, мы находим те же черты, которые характерны для начала многих прелюдий Баха, где формируется свое *initio* на основе гармонического последования TSDT. Достаточно вспомнить в I томе W. Kl. прелюдии C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, Es-dur, es-moll и многие другие. Однако существенные особенности бетховенской темы заключаются, во-первых, в индивидуализации ее мелодико-ритмического рисунка, тогда как в прелюдийном *initio* отсутствует рельефный мелодический материал и все основывается на общих формах движения, во-вторых же — в продленности гармонического хода за пределы формулы и образовании поэтому самостоятельной гомофонной темы. В приведенном примере из фортепианного трио лишь шесть тактов ее укладываются в гармоническую формулу, а последующие, образующие каденцию (VI, II<sub>6</sub>, I<sub>4,6</sub>, D<sub>7</sub>), находятся за ее пределами, но без каденции и не было бы сонатной темы. Она складывается в единстве всех трех функций (i:m:t, по Асафьеву), и это единство должно быть признано решающим фактором, обеспечивающим теме ее качество у Бетховена.

В бетховенских темах найдем и такой распространенный у Баха вариант начальной гармонической формулы, как TS<sub>II</sub>, D<sub>6</sub> (или D<sub>5,6</sub>) T: вспомним тему фортепианной сонаты № 10; но опять-таки качеств сонатной темы она лишилась бы, если б не появилась каденция, необходимая для образования периода (или предложения). К Бетховену эта гармоническая форма пришла, вероятно, через Моцарта, в симфонии g-moll которого она объединяет *initio* темы. Однако тут она в миноре, тогда как Бетховен применяет ее — в мажоре.

Здесь уместно вернуться к вопросу о различии начальной части темы и ее каденции, поскольку, как выясняется, существуют примеры тождества их гармонических формул. Чем же обеспечивается своеобразие зачина? Оно, по-видимому, заключено в мелодико-интонационной и ритмической рельефности *initio*. В то время как в каденции упрощается мелодико-ритмический рисунок, в *initio* он, напротив, индивидуален и ярок. Характеристичность мелодико-ритмических фигур сообщает *initio* запоминаемость; в нем часты интонации восклицательного характера, общий же контур мелодии устремлен вверх, к продолжению в развивающей части темы.

**Побочные партии** в разбираемых ранних сонатных произведениях Бетховена существенно отличаются от моцартовских и гайд-

ловских, хотя всюду и везде подчеркивается больше всего общность с ними, которую отрицать, конечно, невозможно<sup>20</sup>.

В фортепианных сонатах Моцарта побочные партии несут еще многое от клавесинизма первой половины XVIII века. Они очень хрупки, изобилуют мелизматикой, часто в них отсутствует разделение на ведущий мелодический голос и аккомпанирующую сферу, а если это и бывает, то мелодия весьма извилиста, еще недостаточно певуча, сопровождение же ведется мелкими нотами — шестнадцатыми (возможно, это было обусловлено быстрым затуханием звука на инструментах моцартовского времени). Контраст партий в сонатной форме часто еще не существовало. Лишь в таких зрелых сочинениях, как соната *c-moll* (1784), поздние камерные ансамбли и симфонии (*Es-dur*, *C-dur*, *g-moll*) и в некоторых других, возникают побочные темы, предвещающие бетховенские формы. Однако сам характер их музыки далек от бетховенского. Игривость интонаций побочной темы в симфонии «Юпитер», напоминающая о буффонном тематизме «Свадьбы Фигаро», или изысканность ломких хроматизмов темы из симфонии *g-moll* чужды Бетховену. В некоторых случаях побочные темы Моцарта (симфония *Es-dur*, струнные квинтеты *D-dur*, *Es-dur*) отражают особенности оперных ансамблей — голоса обмениваются тематическим материалом, сопоставляются регистры, образуются имитации и т. д.

Различие с побочной партией гайдновской сонатной формы у Бетховена возникает в силу того, что Гайдн вообще очень своеобразно трактует сонатную форму; в большинстве случаев он помещает в разделе побочной партии интонации главной темы, а тематический контраст относит в заключительную партию. Даже в таких поздних произведениях, как соната *Es-dur* для фортепиано, появившаяся в декабре 1798 года, когда уже было создано большинство из рассматриваемых сочинений Бетховена, Гайдн не отказывается от этого принципа. Очень часто в сонатной форме Гайдна вообще трудно установить начало побочной партии, поскольку отсутствуют ясная граница и признаки этого построения. Тут, вероятно, сказывались непреодоленные традиции ранней сонатной формы скарлаттиевского типа. Сравнение репризы с экспозицией не всегда помогает, так как сонатная реприза у Гайдна очень текуча, заново компонуется тематический материал экспозиции и стирает границы построений вплоть до начала заключительной партии. Последней обычно предшествует полная совершенная каденция, хотя иногда она отсутствует или, наоборот, имеется

---

<sup>20</sup> А. Б. Гольденвейзер был одним из немногих, кто указывал на своеобразие Бетховена уже в самых ранних его опусах: «Принято устанавливать преемственную связь между Моцартом и Бетховеном. Такая связь между творчеством Моцарта и Бетховена несомненна. Тем не менее Бетховен с первых же своих опусов (трио соч. 1 и сонаты соч. 2) проявляет в своем творчестве яркие индивидуальные черты» (А. Б. Гольденвейзер. 32 сонаты Бетховена, стр. 3).



несколько каденций. Поэтому и такой ориентир бывает зыбким. Примеры текущей репризы встретим в первых частях квартетов Гайдна: ор. 1 № 1, ор. 17 № 4, ор. 20 № 2 и № 3, ор. 76 № 2 и № 3, в третьей части квартета ор. 20 № 1 и других сочинениях.

Темы новые по сравнению с главной, ясно выделенные самостоятельной фактурой (мелодия с сопровождением в форме альтернативных фигур) в качестве побочных крайне редки у Гайдна — они появляются, как уже говорилось, в роли заключительных. Интересный с этой точки зрения пример находим в первой части квартета ор. 64 № 3, B-dur. В экспозиции имеется новая побочная тема в доминантовой тональности, сменяемой своей минорной вариантой (F-dur — f-moll). Появившись в разработке в тональности b-moll, эта тема совсем не вошла в репризу. Может быть, тогда следует считать репризу зеркальной? Однако это объяснение отпадает, потому что в разработке после проведения побочной темы процесс тематического развития не приостанавливается.

Приведенный пример кажется нам показательным для тенденций стиля Гайдна: утверждение побочной темы в репризе вслед за главной еще не было осознано в должной мере. Эта функция у Гайдна распространяется лишь на заключительную партию, необходимую с точки зрения завершенности формы. Фактор ладо-тональной завершенности формы был развит раньше, чем фактор тематической тождественности репризы с экспозицией, а отсюда раньше сформировалась заключительная партия, функция которой — утверждение, завершение. В полной мере тематическая тождественность осуществлена лишь Моцартом, разработавшим систему точного тематического соответствия: экспозиция — реприза. Даже в тех случаях, когда побочная партия основывается на интонациях главной темы, Моцарт, в отличие от Гайдна, обычно повторяет ее в репризе с должной транспозицией. Примеры этому найдем в таких его поздних сочинениях, как струнный квинтет D-dur, фортепианная соната № 16, скрипичная соната № 14 (1789)<sup>21</sup>. Моцартовская реприза в случае полной тождественности своей с экспозицией по размерам и тематизму может быть названа репризой-вариацией. Такова реприза в первой части симфонии Es-dur (небольшое увеличение в заключительной партии вызывается отсутствием отдельной коды)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Первая часть симфонии D-dur (без менуэта, 1786) как будто противоречит этому. Однако нам представляется, что Моцарт там пропустил не побочную, но главную партию, поскольку обе они основаны на одной теме (принять за репризу проведение темы в d-moll, от такта 190, невозможно). Реприза в D-dur (такт 208) дает транспозицию побочной партии (ср. с тактами 71 и следующими), но с теми изменениями, которым обычно подвергается главная (уход в минор и т. д., ср. симфонию «Юпитер»).

<sup>22</sup> Нет необходимости подчеркивать, что и до Моцарта встречались образцы тематического тождества в сонатной форме: экспозиция-реприза, а у самого Мо-

Побочные партии в ранних произведениях Бетховена — это цель устремлений всего предшествующего развития в экспозиции<sup>23</sup>. Появление новой темы<sup>24</sup> возвышенно-умиротворенного характера разряжает напряжение, которое испытывало развертывание главной и связующей партий. Большой предыкт, часто с минорным наклоном, делает побочную мажорную тему желанной и ожидаемой, а мажор (после минора в предыкте) дает ей свет и свежесть. Движение привело туда, куда направлялось, влилось в подготовленное русло. Именно поэтому побочные темы Бетховена создают успокоение, хотя и временное в силу неустойчивых ладо-тональных отношений с главной партией; в них нет суетливости, они просты по фактуре, выделяют основной мелодический голос на фоне аккомпанирующих или же образуют единый гармонический комплекс.

Бетховен наделял побочную тему особого рода полнозвучием. Своей певучестью, песенностью она красуется как на фоне подготовительных разделов связующей партии, так и после остающегося в памяти развития построений *initio* главной темы. Певучие элементы, рассредоточенные в фактуре предшествующих построений, тут собраны, на них сконцентрировано все внимание.

Если побочная тема представляет мелодию с сопровождением, то мелодия обычно начинается протянутым или повторяемым звуком терции или квинты новой тональности на сильной доле, аккомпанирующая фигура, как правило, не бывает построена из

---

царта — неточные и сокращенные репризы (см. его скрипичную сонату № 19, где в репризе введена новая побочная тема, но развитая способом канона, как и побочная тема в экспозиции).

<sup>23</sup> Ю. Н. Тюлин выдвинул положение о том, что «сама первая тема главной партии всегда в той или иной мере выполняет функцию предвещения (одновременно со своей основной функцией)» (Ю. Тюлин и другие. Музыкальная форма, М., 1965, стр. 278). Этому положению родственна и высказываемая мысль о побочной партии у Бетховена как цели развития сонатной экспозиции (с указанием, что главная тема — «всегда» выполняет функцию предвещения — мы не соглашаемся). Такого характера еще не имели в большинстве своем моцартовские побочные темы, в особенности там, где они вступали без модуляционной подготовки; по образному складу они были своего рода вариантом главной темы. Даже в таком замечательном произведении, как симфония «Юпитер», главная и побочная темы передают один и тот же образ, и интонации первой легко входят во вторую. Сопоставим эти темы с темами рондо Фигаро «Мальчик резвый» и увидим, что в характеристике одного и того же персонажа уживаются разные тематические элементы — игриво-танцевальные, фанфарно-воинственные и пр. То же и в моцартовской сонатной экспозиции. Ближе других к бетховенскому принципу стоит, пожалуй, соотношение тем в симфонии g-moll.

<sup>24</sup> В дальнейшем термин «побочная тема» будет обозначать начальную часть побочной партии, имеющую структуру по типу простого периода из двух сходных предложений или форму модулирующего предложения (см. первую часть фортепианной сонаты № 2 Бетховена). Понятием «побочная партия» будет охватываться весь раздел от темы до начала заключительной партии. Разграничением между побочной и заключительной партиями служит полная совершенная каденция.

шестнадцатых, обычно же состоит из восьмих<sup>25</sup>. Если изложение ведется в форме аккордов, то верхний звук первого из них — терция, а ритмическое движение протяжно. Это вызывается общим характером, который свойствен бетховенским побочным темам, — горделивой величавостью. Вот два образца (фортепианная соната № 5, фортепианное трио № 1):



Было бы упрощением сводить все богатство бетховенских побочных тем к нескольким типам, в том числе и к двум приведенным. Разнообразие тематизма в побочных партиях у Бетховена

<sup>25</sup> Появление шестнадцатых в аккомпанирующей сфере у Бетховена, конечно, не исключается, однако лишь в немногих сочинениях они составляют такие фигуры, как у Моцарта в его фортепианных сонатах. К числу подобных немногих у Бетховена примеров относится побочная партия в скрипичной сонате № 3 — героико-воинственная по характеру, она требовала большой подвижности сопровождения. В фортепианной сонате № 2 песенно-романсная мелодия излагается на фоне аккомпанемента, типичного для таких жанров.

Моцартовские мелодии в побочных темах редко начинаются протянутым звуком, если же это так, то им будет основной тон тоники (соната c-moll, симфония «Юпитер» — первые части). Возникает довольно существенное различие с Бетховеном в смысле полнозвучия и певучести побочной темы уже в ее начальной стадии. Интересно, что бетховенскими качествами певучести обладают у Моцарта скорее «промежуточные» темы, но они остаются «недопетыми», не доведенными до конца (см. ту же сонату c-moll). Лишь в некоторых поздних произведениях Моцарта, например в фортепианном концерте d-moll (1785) и других, побочные темы сонатных форм предвещают бетховенские.

столь же велико, как и в главных. Мы отмечаем лишь часто встречающиеся формы начальной фактуры. Подтвердим это дополнительными ссылками. К первому (мелодия с аккомпанементом) относятся побочные партии первых частей фортепианных сонат №№ 1, 2, 3, 6, 8, фортепианных трио №№ 3 и 4, квартета № 4 и других сочинений; иногда мелодия движется терциями или децимами — в фортепианной сонате № 10, струнном трио № 4. Ко второму типу (аккордовая форма) принадлежат побочные темы из квартета № 2, фортепианной сонаты № 4, септета ор. 20 и других сочинений. Некоторые побочные партии имеют смешанную фактуру: начавшись одногласно вверху, они потом получают аккордовую поддержку в нижних голосах (фортепианная соната № 9, скрипичная — № 1).

Крайне важным представляется особое ладо-гармоническое формирование начальной части побочной партии. В отличие от *initio*, складывающегося по простейшим, но сильным своей обобщенностью формулам, побочная тема формируется у Бетховена иными приемами. В ряде случаев большое значение приобретает быстро наступающее отклонение в тональность II ступени от мажорной тоники побочной партии. Оно обогащает ладовую сторону новыми, хроматическими элементами, тема течет непринужденнее, становится гармонически гибкой. Кроме образца, приведенного в предыдущем примере (фортепианное трио № 1), аналогичные найдем в фортепианных сонатах №№ 4 и 9. Иногда эту форму получает соотношение предложений периода, из которых последующее начинается со II ступени. Оно может начаться после серединной каденции на той же II ступени, образовав тем самым симметрию крайних гармоний двух предложений: I—II, II—I<sup>26</sup>. Таково отношение в скрипичной сонате № 1:



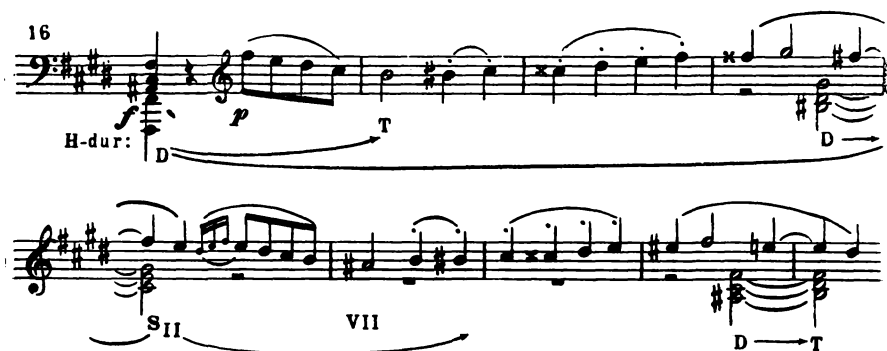
<sup>26</sup> Единственный случай подобной же симметрии в главной партии наблюдаем в скрипичной сонате № 5.

II ступени в начале второго предложения в других случаях предшествует половинная каденция на доминанте, благодаря чему в крайних точках предложений возникает последовательность: I—V, II—I. Тогда внутреннее отклонение в первом предложении делается в VI или V ступень. Такую форму гармонического движения находим в квартете № 2 и фортепианном трио op. 11:

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled '15 a)', shows a complex harmonic texture with many beamed notes. The second staff, labeled '6) Cl.' and 'p dolce', features a clarinet melody and a piano accompaniment with a 'V-c.' (viola) part. The third staff continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern.

Звучание минора II ступени вносит в мажорную тему свежесть и разнообразие. Может быть, еще более важны функционально-гармонические отношения, создающиеся при этом. В непосредственной близости с предыктовой доминантой возникает субдоминантовое отклонение. Обостряется тяготение к новой тонике, тональная крепкость побочной партии усиливается, значительно способствуя той «уверенности» и полноте, которая характеризует

побочную сферу бетховенской сонатной формы. Проследим это на примере фортепианной сонаты № 9:

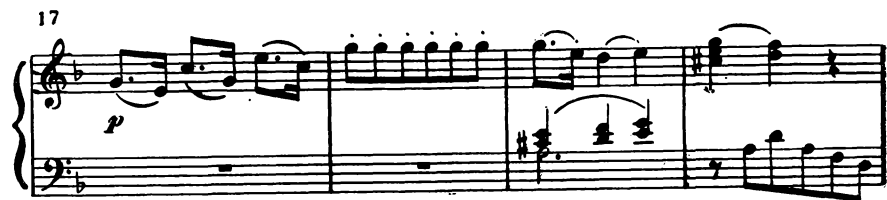


Длительная предыктовая доминанта с грузными аккордами сменяется одnogлосием побочной темы, в которую на слабой доле 3-го такта вплетаются протянутые аккорды, напоминающие звучание деревянных духовых инструментов, и вносят с собой отклонение в тональность II ступени, а затем следует секвенция, секундовым спуском восстанавливающая I ступень.

Так как второе предложение начинается со звука, которым окончилось первое, то еще сохраняется след гармонии II ступени и возникает гармоническая симметрия в предложениях: I—II, II—I, в то время как точная секвентность мелодии подчинена периодичности (берем опорные звуки): I—IV, VII—III.

Переплетение симметрии и периодичности еще яснее предстает в побочной партии скрипичной сонаты № 1, пример из которой приведен выше.

**Такие приемы утверждения ладо-тональности в побочной партии знакомы и Моцарту.** Напомним о побочной теме его фортепианной сонаты № 19 (1788): в ней найдем те же самые отношения симметрии и секундовой секвентности, такое же унисонное начало предложений, дополняемое аккордовой последовательностью, какие мы видели в побочной теме сонаты № 9 Бетховена<sup>27</sup>:



<sup>27</sup> В сонате № 18 Моцарта соотношение крайних точек в предложениях побочной темы такое: D—>I—V и D—>II—I. Ср. с бетховенскими примерами из квартета № 2 и фортепианного трио оп. 11.



И все-таки — сколь велико различие в интонационном складе, в истоках мелодики, восходящих в моцартовской теме к буффонному тематизму, а у Бетховена — к лирической песенности. Между тем эти произведения разделяет всего каких-нибудь 10—11 лет: Бетховен внес в стиль европейской музыки новую, необычную струю.

В нескольких побочных темах Бетховен применил симметрию тонико-доминантных отношений — в струнном трио № 1, в фортепианных сонатах №№ 5, 6, 10. В трио и сонате № 5 те же отношения (но только в главной тональности) были и в *initio*. Не обесценивались ли они повторяемостью? Сравнение покажет, что композитор по-разному использует формулу TD—DT в главной и побочной партиях этих сочинений. Если в *initio* перевес получает сначала одна, а потом другая функция, то в побочной партии их соотношение балансируется. Следующая пропорция проиллюстрирует это в числовом выражении (такты):

главная тема		T	:	D		D	:	T
а) струнное трио № 1		1	:	3		1	:	3
б) фортепианная соната № 5		$3\frac{2}{3}$	:	$\frac{1}{3}$		$3\frac{2}{3}$	:	$\frac{1}{3}$
побочная тема								
а)		3		1		3		1
б)		2		2		2		2

Равные соотношения T и D во втором из этих примеров сообщают теме побочной партии горделивость, величавость, тогда как главная была порывистой. И в этом существенное различие, например, с моцартовской побочной темой из сонаты c-moll, где очень сильна устремленность к доминанте, и тоника становится ее подножием:



Некоторые побочные темы бетховенских сонатных *allegri*, как и у Моцарта, сочетают тонико-доминантовые отношения с описанной выше формой отклонения во II ступень. Так начальное построение приобретает черты простого периода, а дальнейшее — его развития. Вместе они образуют сложное предложение, за которым

далее следует второе, сходное предложение. Подобный пример находим в скрипичной сонате № 3:

19



Выше вскользь было отмечено освежающее значение минора (II ступени) для общего колорита мажорной побочной темы. Значительно более сильное воздействие имеет одноименный минор, который постоянно вводится Бетховеном в побочную партию. В нескольких произведениях (фортепианная соната № 2, струнное трио № 3, квартет № 5) побочная тема сразу излагается в минорной V ступени. Характерно, что Бетховен освежает тогда минор уходом в его параллельный мажор (в сонате № 2 и квартете № 5 — e-moll — G-dur, в трио — d-moll — F-dur). Им как бы заменяется отклонение во II ступень, характерное для мажорных побочных тем. В Патетической сонате побочная тема излагается вместо ожидаемого мажора в его одноименном миноре. Он оттеняется уходом в мажор на VII ступени (es-moll — Des-dur).

Но наше главное внимание будет обращено к особенно многочисленным образцам ладовой смены мажора и одноименного минора внутри побочной партии. Иногда Бетховен перекрашивает начальную тему, как, например, в струнном трио № 4, или минор появляется позже. В фортепианной сонате № 6 минорная варианта подхватывает каденцию:

20





Аналогичная форма — в побочной партии скрипичной сонаты № 3. В струнном трио № 5 одноименный минор появляется при имитационном обмене альты и виолончели: в Es-dur мелодический элемент находится у альты, аккомпанирующий — у виолончели, в es-moll — обратное.

В квартете № 6 второе предложение, начавшись в одноименном миноре, повлекло модуляцию в его параллель, в результате чего сложилась последовательность: F — f — As — f — F. Такого же типа тональная организация в скрипичной сонате № 1: A — a — F — a — A. В квартете № 3 она усложняется энгармонизмом уменьшенного септаккорда: как будто намечается уход в параллельный минор, а вместо него наступает поворот в параллель от одноименной тональности: A (fis) — C — a — A.

Последний из этих примеров особенно выделяется благодаря тому, что наступление тоники C-dur подчеркнуто введением новой темы в аккордовой фактуре:



В ладовом отношении эта тема характерна сменой: мажор — параллельный минор (C — a). Каждая тональность довольно широко представлена вариантами тонико-доминантового оборота, а переход в a-moll происходит через разрешение V ступени C-dur в VI. В сжатом виде такую последовательность найдем позднее в побочной теме «Авроры». Терцово повторенная, она там замечает обычное в произведениях ранних лет Бетховена отклонение в тональность II ступени.

Главная партия не имеет тех сложных ладо-тональных процессов, которые протекают в побочной и заставляют ее тематизм как бы поворачиваться разными сторонами, раскрывая свои выразительные задатки. Это происходит именно в силу того, что побочная тема была целью движения, в ней воплощен полновесный лирический образ, характерный у Бетховена своей мужественностью.

Приемы введения минора в мажорную побочную партию восходят к первой половине XVIII века. Д. Скарлатти пользовался ими в своих сонатах. У Баха в модулирующих периодах нередко наблюдаем, что прежде чем появиться и каденцией закрепится новая тоника (в мажоре — доминанта, в миноре — параллель), происходит утверждение ее минорной варианты. Напомним об оркестровом вступлении в последнем номере первой части «Страстей по Матфею», где мажорная тема устремляется в доминанту, длительно представленную минором и лишь к концу меняющую его на мажор (E—h—H). В арии тенора из кантаты № 6 Баха «Останься с нами» модулирующий период дает переход из g-moll в B-dur, но прежде появления этой тоники широко разворачивается ее одноименная. Вполне вероятно, что такие процессы в баховской форме, примеры коих многочисленны, сыграли свою роль в тональном формировании побочной сферы классической экспозиции. Характерно, что кадансовая тоника бывает в таких случаях мажорной, и минор обычно не возвращается — это предвещает ладовую форму заключительной партии в сонате классиков.

Гайдн и Моцарт иногда вводили одноименный минор и его параллель в мажорную побочную партию. Сошлемся на первые части квартетов Гайдна op. 17 № 6 op. 64 № 3 и фортепианной сонаты № 12 Моцарта. Бетховенские принципы — следующая стадия в этом процессе. Бетховен не только разворачивает целую систему ладо-тональных отклонений внутри побочной партии, вытекающих из одноименной тональности, но и делает ее важнейшим фактором развития музыкального образа. В фортепианной сонате № 7 побочная тематическая сфера наступает после полной совершенной каденции в доминантовой тональности, но наличие вслед за тем широкого разворота темы в доминанте и ее одноименном миноре с несомненностью указывают на ее принадлежность к побочной партии, тогда как прошедшая каденция ставила вопрос: не наступила ли заключительная партия?

Формы побочной партии, как и главной, у Бетховена чрезвычайно разнообразны и характерны своим широким развитием. Оно проходит в основном два этапа. На первом этапе принципом развития является варьирование тождественного порядка<sup>28</sup>, на втором — прорастание.

---

<sup>28</sup> У Гайдна тождественное варьирование встречается в главной партии: вслед за темой-периодом идет ее вариация; см. квартет op. 3 № 5, F-dur, симфонию № 103, Es-dur (mit Paukenwirbel), сонату C-dur для фортепиано (1780). Это вызвано, видимо, необходимостью начального утверждения краткой темы.

При том устремлении к побочной теме, которое испытывает образно-тематическое развитие начальной части экспозиции, вполне естественно, что Бетховен выбирает для нее принцип варьирования тождественного порядка. Этот принцип позволяет сохранить тему в основных чертах неприкосновенной, но в то же время дать ей некоторое обогащение в деталях, дополнить ее выразительными интонациями в сопровождающих голосах, не затемняя главного. К теме, явившейся своеобразной целью развития, нужно было приковать внимание слушателя. Она величаво парит, влечет своей красотой. К достижению именно такого эффекта, полного глубокого художественного смысла, направлены те средства выразительности, о которых говорилось. Ему же служит и принцип тождественного варьирования. Он находится в тесной связи с выбираемыми Бетховеном для начала побочных тем структурами, подобными простому или сложному периоду с двумя сходными предложениями. Вторые предложения, сохраняющие тождество величины и, понятно, темы с первыми, и позволяют провести варьирование тождественного порядка (среди разбираемых произведений только в немногих побочных темы не имеют ясной формы такого варьирования). Приведем примеры («а» — второе предложение периода из квартета № 2, первое см. в примере 15; «б» — из септета ор. 20):

22 *a)* *simile*

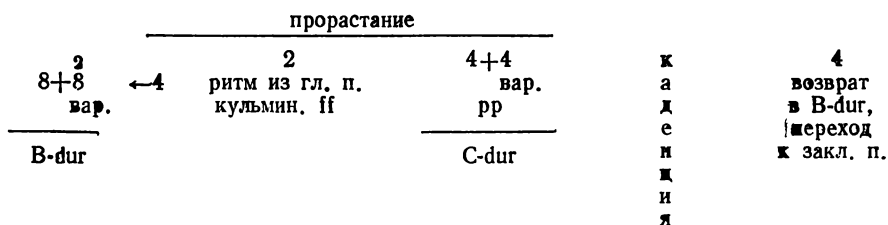
61

7

Для песенного лирического тематизма тождественное варьирование было самой подходящей формой развития: оно сохраняло песенные свойства темы.

Однако в большинстве случаев это только первый этап развития в побочной партии. Второй, более высокий и устремленный вперед, мы назвали прорастанием, связывая его с тем видом вариационности, при котором тематическое движение исходит из интонационной основы темы, но меняет ее формы путем вычленения отдельных элементов, их секвентной или иной разработки, чтобы в конце концов подойти к каденции и перевести экспозицию в заключительную стадию. Именно на втором этапе побочной партии, в процессе ее активизации часто происходит вторжение элементов главной (или связующей) партии, возникают внезапные ритмические перебои, «гармонические сдвиги» (Л. Мазель) как факторы большой активности.

Вариационность типа прорастания вступает в свои права или как непосредственное продолжение вариации тождественного порядка — это находим в побочной партии фортепианной сонаты № 4, — или же после ее завершения каденцией, обычно несовершенной. Приведем для наглядности схему побочной партии упомянутой сонаты, считая от такта 59<sup>29</sup>:



Из схемы видно, что прорастание выливается из вариации тождественного порядка, будучи основано на заимствованном у нее двутакте, который секвентно опущен на квинту, расширен непрерывным движением и подводит к кульминации на уменьшенном септаккорде, повторяемом в ритме баса *initio*. Неожиданным его разрешением вперед «выталкивается» C-dur, который закрепляется на интонациях из побочной темы. Им сопутствует, как тень, вариация, контрапунктически совмещающая материал побочной темы и мелодические ходы из связующей партии. Каденция в C-dur при основной тональности B-dur резко нарушает устойчивость, именно поэтому после возвратного хода так активно врезается в фактуру трезвучие B-dur и дважды (второй раз с расширением) укрепляется кадансом. Заключительная партия приводит к органному пункту

<sup>29</sup> Здесь и всюду далее знаком + отмечаются тождественные или сходные по началу построения, знаком ← указываются заимствования тематического элемента из предыдущего и цифрой сверху — величина заимствованного.

с отголосками главной тональности Es-dur и завершающей формуле TDT.

По принципу прорастания развивается побочная партия в струнном трио № 1. Ограничимся приведением ее схемы<sup>30</sup>:

$$\begin{array}{c} 12 \vdash 14 \leftarrow 4 \leftarrow 2 + 2 \leftarrow 1 + 1 + 7 \leftarrow 2 + 2 \\ \text{вар.} \qquad \qquad \qquad \text{вар.} \end{array}$$

Тематические связи с главной партией можно усмотреть тут в возвращении некоторых ритмов из initio и мелодических оборотов. Прорастание выливается из вариации тождественного порядка, как в предыдущем примере, а также как в фортепианной сонате № 11, струнном трио № 4 и других произведениях.

В ряде случаев прорастание разворачивается после тождественного варьирования, после завершающей каденции. Сходство функции и такого развивающего построения заставляет нас называть этот принцип прорастанием, но можно видеть в нем и проявление разработанности, с вычленением тематических элементов и дроблением их на мелкие отрезки. Образцы такой формы прорастания найдем в побочных партиях следующих произведений:

Септет ор. 20 — вариацией является второе предложение периода (см. пример 22), по окончании которого следует прорастающее построение:

$$\begin{array}{c} 4 + 4 \quad 8 + 7 \leftarrow 10. \\ \text{вар.} \end{array}$$

Фортепианное трио № 1 — вариация тождественного порядка сосредоточена во втором предложении сложного периода, а затем вводится новая тема, которая развивается по принципу прорастания:

$$\begin{array}{c} 8 + 8 \leftarrow 2 \quad 8 + 10 \leftarrow 11. \\ \text{вар.} \end{array}$$

Фортепианная соната № 5 — вариация тоже в начальной части побочной партии, а затем следует развитие ее интонаций и в кадансовом построении прорывается initio:

$$\begin{array}{c} 8 + 7 \quad 7 + 6 \leftarrow 10. \\ \text{вар.} \end{array}$$

Варианты этих структур — в фортепианном трио № 3, скрипичных сонатах №№ 1, 2, 3, в квартете № 6 и других сочинениях.

В некоторых случаях побочная партия имеет только вариационно-тождественную структуру, без прорастания, в других, напротив, структуру прорастания без использования тождественного варьирования. К первым относятся побочные партии фортепианной сонаты № 9, квартета № 2, скрипичной сонаты № 5, так называемой «Весенней». Последняя особенно любопытна, так как Бетховен

<sup>30</sup> Величина заимствованного материала тут равна заимствующему и потому не отмечается. В последующих схемах будем придерживаться такого же метода.

соединил здесь тождественное варьирование с введением одноименного минора. Предложения периода различаются фактурой (фортепианная и скрипичная партии обмениваются голосами) и изменением лада во втором четырехтакте, в остальном же они одинаковы:

	4	+	4	etc.
первое предложение	C-dur		C-dur	
второе предложение	C-dur		c-moll	

Вообще побочная партия, как и все Allegro Весенней сонаты, необыкновенно ярка. Сколь сильно различие с Моцартом, последняя скрипичная соната которого была написана лет за 10 до бетховенской Весенней! Величавостью и праздничностью, как и рядом приемов музыкальной выразительности, побочная тема тут предвосхищает главную тему «Авроры» (их разделяют 4 года), а внезапная смена ладов предвещает Шуберта.

Побочные партии, не имеющие тождественно-вариационных форм развития, найдем в фортепианных сонатах №№ 1 и 10. Впрочем, если в последней второе предложение периода отнести к проявлениям тождественного варьирования, то остается только одна соната f-moll, побочная партия которой разворачивается непрерывно (в тактах):

1 2+2+4←1+1+6←4

Формы тождественного варьирования у Бетховена можно объединить такой классификацией: а) добавление к голосам темы сопровождающих фигураций (струнное трио № 3, септет, фортепианное трио № 1, квартет № 2 и другие); б) фигурирование основной мелодии темы (фортепианное трио № 2, фортепианные сонаты №№ 4, 5, 11, скрипичная соната № 1); в) изменение тональности (фортепианное трио № 3), лада (струнные трио №№ 4 и 5, скрипичная соната № 5) или того и другого вместе (квартет № 3, вторая побочная тема, фортепианная соната № 2); г) передача голосов из одной партии в другую (фортепианная соната № 3, особенно часто в ансамблях); наконец, д) введение имитационной полифонии (фортепианная соната № 9).

Нужно особо отметить как вариационный прием изменение тональности при сохранении лада (пункт «в»). Этот прием почти не встречается в вариационных циклах Бетховена. Вообще же разнообразие вариационной техники в побочных партиях подготовлено, конечно, работой Бетховена над циклами вариаций, которых в раннем периоде творчества им написано немало. Для побочных партий выбирались такие вариационные приемы, которые не давали рассеяния темы, распыления ее, но лишь подчеркивали ее цельность и красоту. Перемена тональности тоже вливается в русло вариационной тождественности. Пример из фортепианного трио № 3: первое изложение темы в Es-dur, второе тут же — в As-dur, с переменами, охарактеризованными в пункте «г».

Особенно часто к изменению тональности как вариационному средству Бетховен прибегает в среднем и позднем периоде творчества, о чем будет сказано далее.

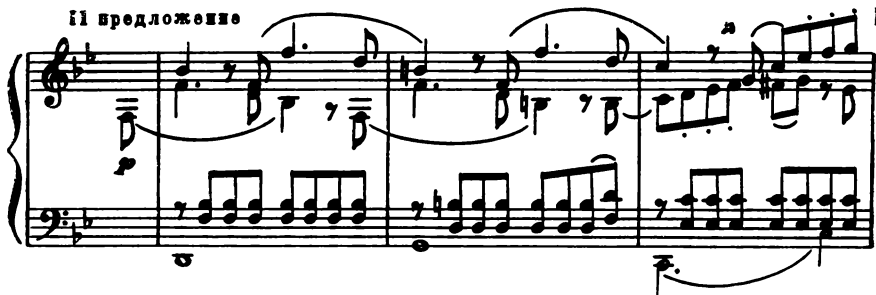
Бетховенская вариационность в побочных партиях истоком своим имеет побочные партии в сонатной форме его современников, высшим проявлением которой была сонатность Моцарта. Именно он с ранних пор вводил варьирование любого повторенного материала. В побочных партиях вариационность выражена у Моцарта прежде всего путем введения имитации и контрастных контрапунктов. Эти полифонические приемы были излюбленными средствами музыкальной стилистики Моцарта. Вот два великолепных образца из двух его струнных квинтетов — g-moll и C-dur (оба сочинены в 1787 году):

23 а)

I предложение

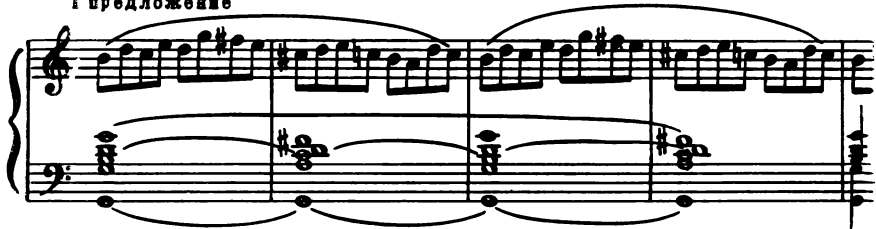


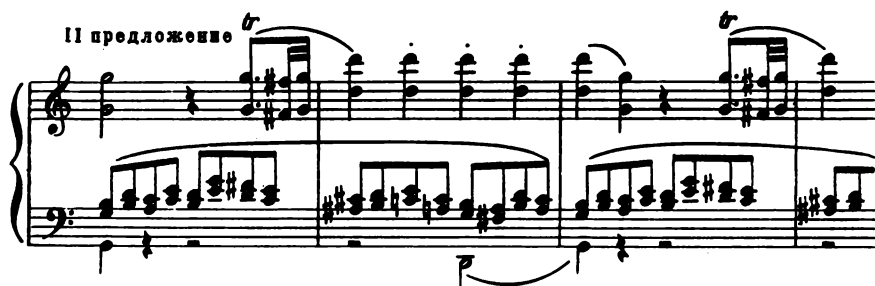
II предложение



б)

I предложение





В примере 23а quasi каноническое изложение вызвало увеличение второго предложения на один такт сравнительно с первым (7+8), но не сняло вариационно-тождественных отношений между ними. Коротенький контрапункт во втором предложении примера 23б сам мог бы претендовать на значение темы вследствие типичности своих интонаций (ср. с побочной темой в первой части симфонии «Юпитер»), но он не развит, и это мешает ему стать темой. Взамен вариационно-тождественных отношений здесь введено проращение на материале основной темы. В итоге период расширяется (мелкое членение не показано):  $8+15 \leftarrow 2+4$ .

Как видим, эта форма внешне совпадает с описанной выше формой проращивания на примере фортепианной сонаты № 4 Бетховена. И все-таки полного совпадения нет, потому что у Бетховена мелодическая линия действительно вырастает, преодолеваются секвентные цезуры и, главное, она ведет к взрыву на гармонии уменьшенного септаккорда с ритмическим элементом *initio*. Словом, происходит не только проращивание знакомых интонаций побочной темы, но и вплетаются новые, взятые из главной и связующей партий. Моцартовское проращивание продолжает побочную тему и не имеет соприкосновения с главной, не вскрывает подспудных связей между ними.

Сходство с бетховенскими формами найдем в побочной партии сонаты с-moll Моцарта, складывающейся так:

$$\begin{array}{cc} 4 + 4 & 5+10. \\ \text{TD} & \text{DT} \end{array}$$

Сначала тут род тождественного варьирования, а потом прорастающего. В нем ясно слышны интонации *initio*:



При сравнении построений  $5+10$  видно, что во второй раз завершающая функция еще более усиливается, вызывая расширение каденции: субдоминанта занимала один такт, в прорастающем построении — шесть тактов, доминанта с предшествующим



квартсекстаккордом — один такт, вторично — два такта. Происшло растягивание каденции, мелодическое же прорастание по существу исключено.

В симфонии «Юпитер» так называемый гармонический сдвиг после тактовой паузы открывает в побочной партии растягиваемую каденцию (минорная и мажорная субдоминанта, многократно повторенная, кадансовый квартсекстаккорд и доминантаккорд) без прорастания.

Та же картина в побочной партии симфонии g-moll: растягиваются гармония IV ступени, привлекающая свою субдоминанту (As), и кадансовая доминанта, заменяя мелодическое прорастание. Происходит это не в силу мелодической бедности, но, напротив, от мелодического разнообразия у Моцарта, — он стремился обновлять интонационный материал, тогда как у Бетховена главное заключается в выращивании музыкального развития из единого тематического зерна, в стремлении возможно полнее, до дна использовать заложенные в нем импульсы. Приемы Бетховена по содержанию тематических процессов вырисовываются как более высокие, сравнительно с моцартовскими, хотя на первый взгляд кажется, что прерывают они одинаково интенсивно<sup>31</sup>.

Отдельные побочные партии у Бетховена складываются из двух и даже трех тем, как, например, в фортепианных сонатах №№ 3, 4, 7, 11, в скрипичной сонате № 1 и других произведениях. Тогда между ними происходит своеобразное разделение функций. Первая из тем может получить подготовительное значение. Так, в фортепианной сонате № 3 первая побочная тема, g-moll, служит введением ко второй; их ладовое соотношение основано на принципе одноименности: g-moll — G-dur. В скрипичной сонате № 1 первая тема построена на принципе тождественного варьирования, принцип же прорастания реализуется во второй теме, частью заимствованной из главной партии, частью новой, и т. д. В позднейших произведениях формы побочной партии так и остаются либо однотемными, либо двух- и трехтемными: это находится в зависимости от особенностей художественной концепции всего сочинения.

**Заключительная партия**, как обычно констатируется, у Бетховена является выводом из предшествующего развития, она часто синтезирует интонационные элементы главной и побочной тем<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Ниже отметим в побочных партиях некоторых позднейших произведений Бетховена своеобразное возрождение моцартовских форм прорастания как гармонического приема.

<sup>32</sup> С. С. Скребков замечает, что «объединение тематического материала главной партии с тональностью побочной партии в теме заключительной партии является в значительной степени типическим для заключительных партий классической музыки» («Анализ музыкальных произведений», стр. 165). Л. А. Мазель пишет, что проведение мотивов главной партии в тональности побочной представляет «одну из простейших форм подытоживания, резюмирования развития экспозиции» («Строение музыкальных произведений». М., 1960, стр. 345). В учебнике «Музыкальная форма» под редакцией Ю. Н. Тюлина типическим для классического стиля (следовательно, для Бетховена) считается наличие новой темы в заключительной части экспозиции (стр. 261).

Это было наследием Моцарта, в лучших произведениях которого наблюдается такой синтез<sup>33</sup>. Хотя заключительная партия у Бетховена всегда, без единого исключения, отделена от побочной партии полным совершенным кадансом, но в то же время она с ней тесно спаяна и часто «влетает на крыльях» побочной партии. Это происходит в силу особого динамизма последней. Сопоставление противоположных ладов, смена вариационности тождественного порядка прорастанием, вплетение интонационных элементов главной или связующей партии, гармонические сдвиги — все это активные формы развития, примененные к лирическому тематизму побочной. Можно сказать, что даже возникает своего рода противоречие: лирическая напевность темы и сильная динамичность в ее развитии. Но такова диалектика классической, в особенности бетховенской, сонатной экспозиции<sup>34</sup>. Лирическая побочная тема постепенно, через прорастание, получает форму, продолжающую, подхватывающую нить динамизма главной (отсюда прорывы *initio* и других интонационных элементов) — в этом заключено сквозное развитие экспозиции. Размах его у Бетховена так силен, что как бы проскакивает через критическую точку (каденцию), и возникает задача торможения, которая возлагается на заключительную партию. Она осуществляется с помощью и повторения каденции, и возвращения *initio* или посредством синтеза разных интонаций предшествующего тематизма.

Многочисленность каденции в заключительной партии — это наиболее старый вид торможения в классической экспозиции — его часто встречаем у Гайдна и Моцарта. Например, в квартете ор. 20 № 4 Гайдна в области побочной партии проходит семь раз полная каденция в доминантовой тональности, в квартете ор. 20 № 6 — четыре раза, и чрезвычайно трудно решить — какая из каденций завершает побочную и открывает заключительную партию. Это, конечно, исключительные случаи, которые вызваны скорее неустановившимися принципами торможения, нежели их совершенством, к тому же разбег побочной темы в этих примерах незначителен. Такие формы постепенно изживаются, или, лучше сказать, перерабатываются и Моцартом, и особенно Бетховеном в повторение не простой каденции (TDT), но определенной завершающей тематической формулы, которая располагается в самом конце заключительной партии. Бетховен, в частности, связывает ее иногда с интонациями *initio* (фортепианная соната № 4, о ее заключительной формуле говорилось выше, см. пример 11; из позднейших произведений назовем V симфонию).

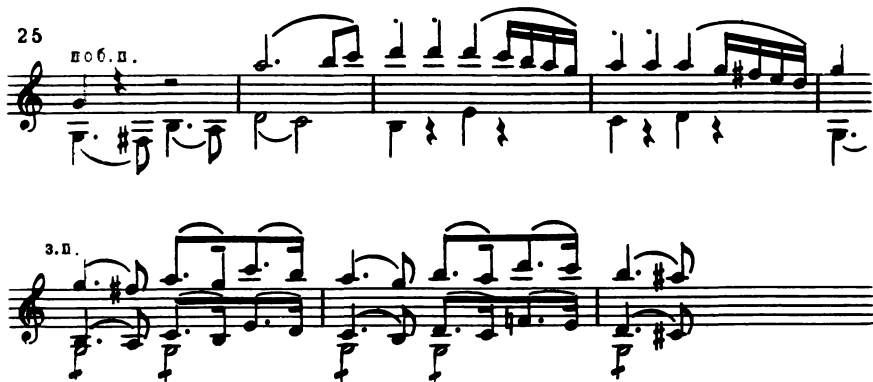
Возвращение *initio*, своеобразная его реприза в начальном разделе заключительной партии — это у Моцарта новый прием

---

<sup>33</sup> Л. А. Мазель дал тонкое описание одного из моцартовских образцов в сонате с-мoll («Строение музыкальных произведений», стр. 345—346).

<sup>34</sup> Об этом см. в гл. VIII и других книги Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», стр. 119 и далее.

торможения. Он готовится к прорыву элементов главной темы в конце побочной и как бы продолжает его. Здесь ясно видна условность границы между побочной и заключительной партиями при всей ее определенности. Начавшееся торможение прежних элементов продолжается, и в этом — одно из проявлений сквозного развития. Так, в симфонии g-moll полутоновая интонация из дополнения главной, вторгшаяся в движение побочной партии, подготовила использование *initio* в заключительной партии. В побочной партии симфонии «Юпитер» второй элемент *initio* контрапунктирует с новой темой, а затем в заключительной партии появляется в уменьшении ((схема):



В квартете № 6, C-dur (K. 465, 1785), активность побочной партии вызвала торможение в заключительной путем перемены ритма: вводятся триоли, они в свою очередь переходят в ускорение (пассажи первой скрипки шестнадцатыми с интонациями из побочной партии), для торможения которого после новой каденции появляется *initio* с движением восьмыми.

*Initio*, начинающее заключительную партию в струнном квинтете g-moll Моцарта, воспринимается как своеобразная мажорная реприза главной темы. Побочная не давала сильного нарастания, так как развивалась по принципу тождественного варьирования, и потому заключительная партия складывается по принципу прорастания (8+13), этим тоже напоминая главную (8+15).

Приведенные примеры<sup>35</sup> должны показать, что, несмотря на

<sup>35</sup> Из сочинений Гайдна мы не приводим примеров потому, что особенно часто в них побочная партия основывается на теме главной, заключительная же — новая. Следовательно, в том смысле, в каком обычно идет речь, о «прорыве элементов главной темы» говорить не приходится. С этой точки зрения интересна первая часть квартета ор. 33 № 4, где побочная тема — новая по сравнению с главной. В экспозиции Гайдна еще не решается связать их посредством «прорыва элементов главной темы», но в репризе побочная тема свободно переходит в проведение главной, и такой «прорыв» осуществляется. В то же время, может быть, это и не «прорыв», но одно из проведений *initio*, несколько оно проводилось в разработке и будет проведено в короткой коде.

формальное различие между вторжением элементов главной темы в побочную партию, то есть до полной каденции, и появлением их в момент начала заключительной, вместе с ее тоникой, все-таки они представляют разные стороны одного и того же процесса.

Заключительная партия у Бетховена в некоторых случаях строится тоже по принципу прорастания. Самое простое, если происходит всего лишь растягивание каденции во втором предложении периода, как бывает у Моцарта внутри побочной партии. Бетховен применяет это в заключительной партии при наличии энергичного прорастания в побочной. Пример тому — в первой части фортепианной сонаты № 4: DD во втором предложении превращает кадансовый квартсекстаккорд в проходящий и переходит в свою другую форму. Лишь после этого наступает завершающая часть каданса, а затем — цепь дополнений: 8+10, 2+2+2, 4.

Значительно сложнее те структуры, где прорастание появляется в своем подлинном, мелодико-тематическом значении. Необходимость в этом возникает, видимо, в силу недостаточности развития в побочной партии. Так, первый раздел побочной партии в фортепианном трио ор. 11 построен на тождественном варьировании, во втором осуществляется прорастание, но лишь за счет повторения каденции. Общая схема:

$$8+8 \quad 4+5 \leftarrow 2+2$$

вар.

Заключительная партия как бы восполняет недостаточность развития побочной партии. Начинаясь как простой период и как будто бы придя к кадансу, она неожиданно получает новый поворот с отклонением во II ступень и опять ведет к кадансу, чтобы тут же прервать его и новым повторением максимально расширить. Выписываем второе предложение периода с его прорастанием:

28 Cl. in B

Vc.

cresc.



Получается схема:  $4+6 \leftarrow 2+8$  и общее завершение:  $4+6$  (увеличение за счет протягивания тоники).

Интересно функционально-гармоническое соотношение прорастающих построений побочной и заключительной партий этого трио: в первой кадансовые обороты объединили  $a\text{-moll}$  —  $F\text{-dur}$ , во второй же —  $g\text{-moll}$  —  $F\text{-dur}$ . На функцию доминантового порядка ответила субдоминантовая.

Прорастание в заключительной партии является иногда следствием «проскакивания» через каденцию: инерция накопившегося движения в прорастании побочной партии бывает столь велика, что вызывает ответное прорастание. Очень любопытный в этом смысле пример находим в фортепианном трио № 3.

Заключительная партия здесь начинается (единственный раз среди всех рассматриваемых произведений Бетховена) с *initio*, как то бывало у Моцарта. Интонации *initio* (у струнных) сопровож-

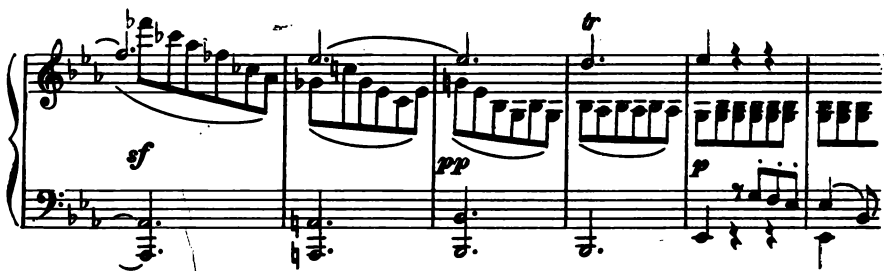
даются кипучей фигурацией шестнадцатых (фортепиано) и переходят в секвентные отклонения от I ступени ко II, III, продвигаясь далее по инерции (см. басы — IV, V, VI ступени), с тем чтобы привести к каденции. Но каденция несовершенная, на тоническом секстаккорде. Фактурное движение отсюда замедляется (восьмые) и вновь направляется к каденции: на сей раз она прерванная на VI низкой ступени. Это вызывает повторение последнего из построений, ведущее к каденции на тонике: 20 ← 6 (мелкое членение не отмечается).

В динамичности этой формы большую роль играют тематические элементы из предыдущего материала: а) она начинается с *initio*, б) замедление осуществляется при помощи фактуры, взятой из побочной партии, тут же вплетается и ее начальная интонация, в) в качестве субдоминанты в каденции оба раза вводится гармония *as-ces-fes*, заимствованная из связующей партии. Словом, активность заключительной партии, насыщенность «событиями» исключительно велика. Велика и ее тематически обобщающая и тормозящая роль. Окончательное торможение возлагается на вторую тему из главной партии с чередованием T — D.

Выписываем последние 14 тактов из первого и начало второго раздела заключительной партии:

поб. тема  
*dolce*

27



По такому же типу складываются заключительные партии, например в виолончельной сонате № 2, в струнном квинтете ор. 4.

Сокращенный род той же структуры найдем в септете ор. 20: вместо начального прорастания тут сразу идут два завершающих построения — одно оканчивается прерванной, другое — полной каденцией, а для собственного завершения применяются интонации из главной темы, положенные на чередующиеся гармонии Т и D (в басу — органнй пункт). Такое использование интонаций главной темы (*initio*) для заключения экспозиции или перехода к разработке — постоянно у Бетховена (фортепианные сонаты №№ 8, 9, фортепианное трио № 2 и другие сочинения).

В ряде сонатных экспозиций при наличии широкого развития в побочной партии Бетховен сводит заключительную партию к роли завершающей формулы. Как сказано выше, такая формула концентрирует основные интонации тематизма и предельно упрощает гармоническое содержание, которое укладывается обычно в тоникодоминантовую последовательность. Часто используется и органнй пункт, а также простейшие пассажи, в ансамблях — имитации. Перечислим некоторые из произведений, имеющих такой род заключительных партий: фортепианные сонаты №№ 3 и 5, струнные трио №№ 1 и 3, скрипичные сонаты №№ 3, 4, 5, квартет № 3, фортепианное трио № 1.

Тормозящая роль фактурного замедления иногда усиливается Бетховеном другими средствами, к которым относится и хроматически ниспадающий бас<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> В тематизме заключительной партии фортепианной сонаты № 5 обыкновенно указывают на интонации верхнего голоса, сходные с мелодическими оборотами предыкта перед побочной партией. Но не менее важен и нисходящий с хроматизмом ход баса от D к Т. Он обобщает движение баса и скрытого среднего голоса из того же предыкта:



Роль подобных басовых ходов для завершения весьма значительна — в дальнейшем мы еще вернемся к этому приему.

Чрезвычайно интересный образец заключительной партии най-  
дем в струнном трио № 5. Здесь диалектически сочетается прора-  
стание, сущность которого — устремление вперед, со сдержива-  
нием, торможением.

Схема такова: 6+7, 2+2+10.

29.

The musical score consists of four systems of staves for a string trio. The first system (measures 29-32) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *decrease.* (diminuendo). The second system (measures 33-36) continues the melodic and rhythmic patterns, with *sf* markings. The third system (measures 37-40) shows a more complex texture with *decrease.* and *pp* (pianissimo) markings. The fourth system (measures 41-44) concludes the passage with *sf* markings and a final melodic flourish.





Сдерживание происходит потому, что мелодическое прорастание исчерпывает интонационный материал, к тому же гармоническое движение все время направлено к кадансу. В первом предложении на хроматически спускающемся басу мелодия устремлена вверх и скачком берет высший тон  $f^3$ . Как дополнение следует кадансовый оборот TSDT. Второе предложение дает прорастание начального четырехтакта, доводя его через эллиптические обороты до семитакта. Обновляющая роль гармонии тут исключительно велика. Наиболее удаленная точка ее — d-moll в сопоставлении с c-moll (VI ступень) вводит опять в каденцию. Тоника как будто бы утверждается имитациями и повторением T—D, но именно это и служит отправной точкой для нового прорастания. Из тех же интонаций строится стремительное восхождение мелодии к кульминационному пункту  $ges^3$ , а бас спускается как в первом периоде. И на кадансовой доминанте тираты вводят малосекундовую интонацию *initio*:



Как сильно напоминает обстановка, подготовившая вторжение этих интонаций (унисоном и *ff* взятые вводный тон/ в доминанту и сама доминанта), аналогичный момент в конце побочной партии фортепианной сонаты № 5! Но здесь это в заключительной партии. Уравновешенное обращенным ходом и продленное имитациями в нижних голосах, *initio* приобретает завершающий, подытоживающий характер.

Заключительная партия действительно замыкает и свой круг развития, и экспозицию. Соотношение мелодических форм выровнено: скачок в первом предложении к высшему тону подтвержден подъемом к кульминации, а потом все охваченное пространство заполнено интонациями *initio*. Гармония движется по схеме: а) отход от тоники и каданс, б) еще более далекий отход и вторично каданс, в) отход от тоники ( $D \rightarrow S$ ) и превращение в каданс:  $T - D \rightarrow S - DD - D - T$ . В то время как мелодия устремляется к кульминации, гармония ведет кадансовое движение — в этом противоречивом сплетении заключено исчерпание развития. Так прорастание перешло в сдерживание.

После завершения этого круга не могло быть иной формы продолжения, как возвращение к initio: с него и начинается разработка Allegro трио № 5.

В наших разборах в той или иной мере затрагивалась проблема синтеза интонационного материала экспозиции, осуществляемого в бетховенских заключительных партиях. Этот синтез достигается путем естественного проникновения мелодических интонаций и гармоний из предыдущих разделов формы в развивающуюся ткань заключительной партии. То, что в основных темах было на виду, в тематизме заключительных партий становится менее заметным. Слушателем владеет общая логичность движения музыкальной мысли — подъем, кульминация, торможение. Не всякий услышит, что определенные интонации отражают тематизм предшествующего, связаны с ним единством художественной выразительности. Так, в канансовом обороте заключительной партии из фортепианной сонаты № 4 не сразу заметна его связь с *initio* (пример берется из репризы):



Этот оборот при повторении варьируется в духе движения побочной темы и в заключающую формулу входит в лаконичном виде:

32 поб. тема



Именно эта интонация появляется в начале коды и становится основой ее общности с *initio*:

33



В итоге получается, что простейший, по видимости, нейтральный кадансовый мелодический оборот не нейтрален — он концентрирует в себе интонации двух основных тем — главной и побочной.

В Патетической сонате тема заключительной партии протягивает восходящую линию главной темы и в то же время подхватывает отклонение в *f-moll*, которое было в конце побочной:

34

гл. тема



закл. п.

*f - moll*

Заклучительная партия фортепианной сонаты № 10 от главной темы получает ее вводнотонные интонации, а от побочной — тонико-доминантовые отношения, мелодически опирающиеся на терции *fis— a* (терция и квинта тоники) и *e— g* (квинта и септима доминанты)<sup>37</sup>:

<sup>37</sup> Побочная тема этой сонаты мелодически очень похожа на побочную же тему из первой части квартета оп. 33 № 5 Гайдна:

35



Есть и другие элементы сходства этих произведений: разработки в них начинаются главной темой в *g-moll*; мотивное развитие приводит к предыктам перед проведением темы: у Гайдна — побочной в *e-moll*, у Бетховена — главной в *Es-dur*.



В фортепианной сонате № 1 тема заключительной партии вобрала *initio*, ограничив его разбег форшлагом и отбросив группетто, а от побочной взяла опорные тоны:



Аналогичные примеры можно привести и из других произведений Бетховена. Нужно иметь в виду, что это лишь частные наблюдения, во многих случаях не удастся подметить чего-либо подобного. Но основная функция заключительной партии остается: подытоживая, замедлять, тормозить и привести к полному кадансу, остановить движение. Подавляющее большинство сонатных экспозиций Бетховена в раннем периоде, как и у Моцарта и Гайдна, имеет остановку, и лишь редчайшие получают непосредственный переход к разработке. Среди последних скрипичные сонаты №№ 3 и 5, Патетическая соната. В Патетической сонате объяснение этому кроется, на наш взгляд, в проникновении в первую часть ее принципов контрастно-составной формы.

При всех обстоятельствах сонатная экспозиция остается относительно законченным организмом, прошедшим путь развития от *initio* к побочной партии как цели и объединившим в логическую форму богатое содержание бетховенских творений.

**Сонатная разработка** у Бетховена, по общему мнению исследователей его творчества, значительно богаче и шире, чем у его предшественников. Действительно, несмотря на то, что многие приемы бетховенских разработок совпадают с приемами Гайдна и Моцарта, развитие музыкального тематизма у Бетховена сильнее, полнее, разнообразнее. По моцартовской традиции основой некоторых разработок Бетховен делает внеэкспозиционные темы (фортепианные сонаты №№ 5, 6, 9 и другие), этим как бы продлевая экспозицию. Но все-таки главное значение имеет развитие ее тем или

их производных. Разработка ставит темы экспозиции в новые ладо-гармонические и композиционные условия. В тех разработках, где Бетховен сохраняет экспозиционный порядок следования тем (такие случаи, впрочем, крайне редки) они вступают в новые ладо-тональные отношения, путь их движения меняется, меняется и материал, имевший в экспозиции проходящее значение, он может быть наделен большей значительностью, чем в экспозиции, или иной ролью<sup>38</sup>.

Главнейшее выразительное значение бетховенской разработки — ее драматизм. Это относится не только к собственно драматическим произведениям (фортепианные сонаты №№ 1, 5, 8, фортепианное трио № 3, струнное трио № 5, квартет № 4 и другие), но и к произведениям светлого характера. Бетховен насыщает разработку неустойчивостью в разных формах<sup>39</sup> и окрашивает ее в минорные тона, во всяком случае минор в разработках получает большое значение.

Особенно велика роль переработки *initio*. Во многих бетховенских сонатных *allegri* именно с него начинается разработка. Такой прием происходит от старосонатной формы, он влиял и на непосредственных предшественников Бетховена — Гайдна и Моцарта. Как уже говорилось, Гайдн часто начинал разработку транспонированной главной темой (это близко к старосонатной форме), но переносил ее в тональности неродственные: сошлемся на квартет *op.* 54 № 3, *E-dur.* где экспозиция оканчивается в *H-dur.*, а разработка открывается точным проведением главной темы в *G-dur.* Моцарт, начиная разработку с главной темы, предвзительно давал резкое тональное смещение (симфония *g-moll*).

Бетховен редко начинает разработку транспонированной главной темой (квартет № 4, скрипичная соната № 2, виолончельная соната № 1), в подавляющем же большинстве случаев главная тема (*initio*) становится вступительным модулирующим построением. Перемена роли *initio* очень характерна — им теперь открывается широкое неустойчивое построение. Если принять приводившееся выше положение Ю. Н. Тюлина о том, что главная тема в той или иной мере в экспозиции всегда выполняет «функцию предвещения», то в сколь неизмеримо большей степени *initio* выполняет эту функцию во вступительном, хотя и кратком, разделе разработки. Бетховен здесь доводит до зримой, осязаемой формы то, что в потенции содержалось уже в экспозиции главной темы.

<sup>38</sup> На это указывает Б. В. Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс» (стр. 123).

<sup>39</sup> С. С. Скребков справедливо указывает, основываясь, по-видимому, прежде всего на произведениях Бетховена, что «неустойчивый характер разработки неравномерен», что нередко в ней, по преимуществу в середине, «возникает временная относительная устойчивость», и с нею связано «сравнительно более оформленное проведение какой-либо темы экспозиции или появление новой эпизодической темы» (С. С. Скребков. Анализ музыкальных произведений, стр. 167).

Initio, как вступительный раздел разработки, находим в фортепианных сонатах №№ 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, скрипичных сонатах №№ 4, 5, фортепианных трио №№ 1, 2, 3, струнных трио №№ 3, 4, 5, септете, квартете № 3. В первый момент кажется, что тут проводится тема, как в экспозиции, но постепенно она превращается в связующую часть. На грани между экспозицией и разработкой обычно сопоставляются аккорды в терцовом отношении (C — A в скрипичной сонате № 5, Es — C в фортепианной сонате № 5, E(e) — C в фортепианной сонате № 2, B и доминанта c-moll в фортепианной сонате № 4 и т. д.)<sup>40</sup>; иногда возвращается главный строй, но в миноре (фортепианные сонаты №№ 7, 10, струнные трио №№ 3 и 4, фортепианное трио № 2); крайне редко встречаются случаи сохранения тональности конца экспозиции (фортепианная соната № 1, септет op. 20), введение ее минорной варианты<sup>41</sup> (фортепианное трио № 3, соната для валторны, соната для фортепиано в 4 руки) и секундное смещение вверх или вниз (струнное трио № 5: Es — f, скрипичная соната № 4: e — d; в обоих случаях последняя из тональностей является субдоминантой от главной).

Фактурно Бетховен иногда открывает разработку унисонно-октавным изложением (септет, струнное трио № 3, фортепианные сонаты №№ 7, 11) или бурными пассажами (скрипичная соната № 3), что вносит определенный контраст. Но есть и такие случаи, когда разработка начинается с «придирки» к окончанию экспозиции; этим достигается обратное — связность перехода: проходит новое звено секвенции, как бы продолжая экспозицию (фортепианная соната № 6, квартет № 1, струнное трио № 1), или сопоставляются одноименные тональности (квартет № 2).

Постоянными приемами в основной части разработки признаются дробление тем, вычленение их интонаций, частые тональные смены. Ю. Н. Тюлин пишет также, что «наиболее характерно для этого (разработочного. — *Вл. П.*) типа развития разрушение первоначальной общей структуры темы — предложения, периода

<sup>40</sup> Терцовое смещение любимо Бетховеном и применяется им и в тех случаях, когда разработка начинается не с главной темы (см. фортепианное трио № 4, где сопоставляются F и Des, скрипичную сонату № 1, где сопоставляются A и F). По-видимому, такими сопоставлениями Бетховен заменил моцартовскую внезапную модуляцию в начале разработки.

<sup>41</sup> Столь же редко минорная варианта появляется и при начале разработки не с материала initio (квартет № 2). Это был один из обычных приемов Моцарта — см. начала разработок в первых частях фортепианных сонат №№ 7, 15, 17, квартетов №№ 5, 7, — но он постепенно исчезает. Вторжение одноименного минора в доминантовую сферу побочной партии, как отмечалось выше, — одна из черт бетховенской стилистики. Трудно ожидать, чтобы он появился и при переходе к разработке. Взамен этого Бетховен стал вводить одноименный минор к начальной тональности разработки: в III симфонии C-dur — c-moll, в Пасторальной сонате — G-dur — g-moll, в Аппассionate — E-dur — e-moll. Появление минора в этих случаях знаменует переход к активной мотивной разработке.

и пр.»<sup>42</sup>. Для иллюстрации приводятся примеры из фортепианных сонат Бетховена.

Следует, однако, сказать, что бетховенская разработка не только рассеивает (выражение Асафьева) тематические элементы экспозиции, — она их и собирает. Взамен экспозиционных подчас складываются новые, особого рода периоды, которые назовем движущимися периодами. Эта форма знакома Гайдну и Моцарту, но у Бетховена, с его стремлением к широте и закругленности тематического развития, она приобрела особенно большое значение. От движущихся периодов прямой путь к форме «параллельных проведений», которые Асафьев относит к проявлениям принципа тождества<sup>43</sup>.

Движущийся период объединяет два или три модулирующих предложения, в результате чего создается цепь, обычно секвентных, удалений от первоначальной тоники. Период остается незамкнутым и приводит к новой, часто весьма отдаленной тональности. Далее тема может подвергнуться дроблению или расширению, а может начаться разработка и другой темы<sup>44</sup>.

В симфонии Es-dur Моцарта тема заключительной партии получает в разработке форму движущегося периода: каденция его секвентно переносится по секундам:

$$\begin{array}{c} 9 \rightarrow 2 + 2 \\ \text{As} \quad \text{b} \quad \text{c} \end{array}$$

В итоге тема приобретает незавершенный характер, ведя к дальнейшим отклонениям.

Вот типичный пример движущегося периода из струнного трио № 4 Бетховена: тема проходит такой тональный путь, удаляясь от F на тритон: F — g, g — a, a — h, h.

Соотношение F-g исходит из соотношения двух предложений главной темы в экспозиции (D — e), но продолжает его и преподносит в новом виде, при одновременном изменении всей фактуры, если сравнивать с экспозицией:

---

<sup>42</sup> Ю. Н. Тюлин. Строение музыкальной речи. Л., 1962, стр. 21.

<sup>43</sup> Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 124.

<sup>44</sup> Хотя форма движущегося периода характерна для разработочных частей, но изредка Бетховен использует ее и в экспозиции. Так, первая тема побочной партии в фортепианной сонате № 3 написана в форме движущегося периода:

$$\begin{array}{c} 6 + 6 \\ \text{g—d} \quad \text{d—a} \end{array}$$

(после этого идет связующее построение ко второй побочной теме).

Этот движущийся период мог бы иметь четырехтактные предложения, но их мелодия не выходит за пределы тональности и потому для разработки потребовалось внести модулирующие двутакты, где использовано обращение одной фразы темы. Предложение разрослось до шести тактов, и образовалась схема 6+6+6.

В разработке Allegro септета ор. 20 связку после движущегося периода Бетховен построил на материале связующей партии и затем ввел еще движущееся предложение:

4+4	4	4	4	4
с As	TD	As (f)	TD	
движущийся	As	движ.	f	переход
период	связ.	предл.	связ.	к Es

Происходит перемещение материала заключительной партии из экспозиции в разработку:

конец экспозиции	разработка	
4+4	. . . 4	+4
B	с As	As (f)
простой период	движущийся период	движущееся предложение



Движущаяся форма тематического изложения предстает ладовой вариацией предыдущего. В то же время заметно усиливается неустойчивость: одна тональность во всем периоде, две толькости в периоде (движущемся) и две тональности в предложении.

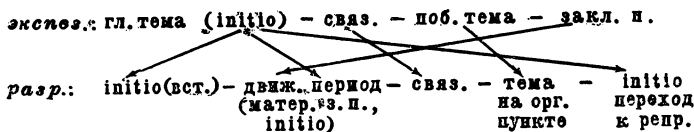
Если включить в схему вступительное построение (4) и предыкт на органном пункте D главной тональности (4+4 6), то будет охвачена вся разработка септета. Стержнем ее, как видим, являются движущиеся период и предложение с — As — f на материале заключительной партии. В предыктовом разделе этот материал объединяется с интонациями побочной темы, образуя род новой темы из двух контрастных элементов:



Второе ее проведение — вариация тождественного типа.

Функции и отношения экспозиционного тематизма в разработке септета изменились: а) *initio* превратилось во вступление, б) главное место заняла тема из заключительной партии (затактовая ее фигура взята из интонаций *initio*), в) материал связующей сохранил свою роль, но обращен во внутреннюю функцию темы заключительной партии, г) интонации побочной темы вплетены в новую тему на правах второго элемента, тогда как первым являются те же интонации из заключительной партии и *initio*.

Представим эти соотношения в виде диаграммы:



Начав с описания формы движущегося периода, мы перешли к описанию формы всей разработки — это естественно, так как движущийся период составляет не только часть ее, но он сцеплен с соседними разделами, и его трудно понять вне контекста разработки.

Рассмотренные образцы движущегося периода можно назвать простыми периодами, но в разработках возможны, с одной стороны, более крупные формы — сложные движущиеся периоды, с другой — меньшие — движущиеся предложения.

В струнном трио № 1 — сложный движущийся период из четырех предложений:

$$\begin{array}{c}
 \frac{4}{TD} + \frac{4}{DT} + \frac{4}{TD} + \frac{4}{TT} = S \\
 \hline
 \text{As} \qquad \qquad \text{As—f} \qquad \text{f—b}
 \end{array}
 \quad
 \begin{array}{c}
 \frac{4}{1_{46} D \rightarrow f} \\
 \text{каденция} \\
 \text{и переход} \\
 \text{к initio} \\
 \text{в тон.} \\
 F\text{—dur}
 \end{array}$$

сложный движущийся период  
на теме поб. п.

В разработке фортепианной сонаты № 1 находим одно движущееся предложение (тоже на теме из побочной партии); второе, только начавшись, переходит в короткие секвенции и прорастание:

$$\begin{array}{c}
 \frac{8}{D \rightarrow b \text{—} D \rightarrow c} + \frac{5}{D \rightarrow c} \leftarrow \frac{2}{c} + \frac{2}{b} + \frac{9}{As} \\
 \hline
 \text{движущ. предл.} \qquad \qquad \qquad \text{секвенции} \\
 \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \text{с прорастанием}
 \end{array}$$

Необходимо ли понятие движущегося периода? Не ограничиться ли указанием на секвенции, обычно имеющиеся в таком периоде, чтобы внимать в характер разработочного развития? Авторы всех ныне употребительных учебников так и поступают. Мы стремимся вскрыть определенную тематическую структуру в бетховенской разработке, тогда как понятие секвенции относится лишь к одной ладо-гармонической и мелодической стороне явления. К тому же секвентность подчас бывает неточной.

Наличие секвенций не противоречит форме периода. Они встречаются в экспозиционном периоде, что легко доказать ссылкой на темы скерцо и похоронного марша из фортепианной сонаты № 12 Бетховена: первая построена с возвращением в главную тональность: As — Es — Des — As, вторая же модулирует: as — Ces — h (ces) — D (Eses) <sup>45</sup>. Тем более секвентность допустима в движущихся периодах. Секвентность эта модулирующая, она становится проводником неустойчивости, свойственной разработке. Констатируя в разработках возможность структуры периода (движущегося), мы этим указываем не только на стабильность тематизма в данном разделе (она подразумевается и при секвентности), но и на достаточную объемность его формы.

Собственно тема излагается здесь в первом предложении, которое может и не иметь модуляции, движение же вносится соотношением предложений. В этом заключено принципиальное различие с экспозиционными периодами: в последних объединяющая роль выражена сходством тематизма и различием кадансов предло-

<sup>45</sup> Не подготовлен ли такой тональный план, уводящий от тоники, теми движущимися периодами из бетховенских разработок, которые имеют аналогичное тональное строение (см. приведенный пример из струнного трио № 4)? Чайковский впоследствии по такому плану построит не период, а целую сонатную экспозицию (IV симфония).

жений, тогда как в движущемся периоде явственных кадансов нет, вернее, может не быть и объединение достигается лишь тематическим сходством предложений.

Существенным элементом ряда бетховенских разработок являются предыктовые построения, готовящие наступление лирической темы. Материалом для нее могут послужить темы из экспозиции, но может быть найдена и производная тема. Во всех случаях тема сопровождается типичной аккомпанирующей фактурой, напоминая этим побочную партию экспозиции.

Подобные построения принципиально важны для бетховенской разработки. Как уже отмечалось, только побочной партии предшествовал в экспозиции предыкт, теперь та же форма вводится в разработку. Создается новый центр устремления, он, с одной стороны, противопоставляется лирическому разделу экспозиции, с другой же — дополняет его. Образно-лирическое начало усиливается, но с тем, чтобы уступить место динамизму главной темы, возвращение которой будет готовиться также предыктом. Такова сущность процесса в сонатной форме — единство и борьба двух тематических сфер, которые перенимают друг у друга те или иные приемы и функции.

Перенесение приемов экспозиции в разработку — не случайное явление в бетховенском стиле, оно согласуется с общей его тенденцией к строгости, логичности. Хотя разработка редко становится подобной экспозиции, но все же впитывает такие ее закономерности, которые позволяют воплотить эту тенденцию.

Не все разработки в рассматриваемых сочинениях Бетховена обладают описанной формой. Отсюда вытекает предлагаемая их классификация:

1. Разработки со сквозной структурой, имеющие единое устремление к репризе, хотя бы в них и был использован разнообразный тематизм.

2. Разработки, направляющиеся к лирическому центру и от него — к репризе.

Разделы разработок складываются из движущихся периодов, секвентных (коротких) и предыктовых построений, составляющих в совокупности подчас разветвленные системы.

Разработки со сквозной структурой мы разделяем на два подвида: а) те, в которых за вступительным построением (*initio* или другой материал) идет развитие одной темы, переходящее в предыкт к репризе и б) те, где развивается более чем одна тема, остальные же разделы идентичны подвиду «а».

Примеры подвида «а» — в фортепианных сонатах №№ 1, 5, 6, 7, 8, 9, 11, в скрипичных сонатах №№ 1 и 5; к подвиду «б» относятся разработки в скрипичной сонате № 3, фортепианном трио № 1, струнных трио №№ 3 и 5, в квартете № 3. Разработка в скрипичной сонате № 2, примыкающая к последним примерам, не имеет вступления: как говорилось, она начинается с транспонирования главной темы, и это объясняет отсутствие вступления.

Разработки, принадлежащие ко второму виду, разделяются также на подвиды: в) те, где лирический тематизм развит широко и полно, и г) те, где он представлен кратким «островком успокоения».

К подвиду «в» относятся разработки из первых частей: струнного трио № 4, фортепианных трио №№ 2 и 3, скрипичной сонаты № 4, фортепианных сонат №№ 2, 4, 10, квартетов №№ 3 и 4, виолончельной сонаты № 2; к подвиду «г» — из фортепианной сонаты № 3, квартета № 2, фортепианного трио № 4, виолончельной сонаты № 1.

В некоторых случаях Бетховен стремится даже закруглить разработку внутренней репризностью, не снимающей, однако, устремления к общей репризе. Такие формы находим в септете, квартете № 2, струнном трио № 3, фортепианных сонатах №№ 6 и 9.

Наиболее интересными представляются разработки, отнесенные нами к подвиду «в». Приведем схемы некоторых:

#### Фортепианное трио № 2

4+4+4	15→	4+4+4 + 4+4+4 + 4+4	4+4	4+4 10→
<u>g c f</u>	D→b	<u>B—c      c—g      g—d</u>	D	
имитация	предыкт.	движущийся сложный период, матер. гл. т. в контрапункте с новым	производная тема	предыкт к репризе

#### Фортепианная соната № 2

4	8	6+6+6+4+4+5	9+11+11+5+5	23
(e)	C	As      f	F d d—F d a	
переход	вступл. initio	T D D T DDD .. .. орг. п.	движущийся период, переходящий в разработку материала гл. т.	предыкт к репризе
		разработка, переходящая в предыкт		

#### Фортепианная соната № 4

4	4+4+4	6+6	4→	8+8	4→
D→c	c As f	f g	D→g, DD→ a	a d	
вступл. initio	матер. связ. п.	матер. закл. п.	предыкт	движущ. период, матер. initio с новым продолж.	переход к репризе

### Струнное трио № 4 (см. пример 38)

$\frac{6+6}{d \ g}$	$\frac{16 \rightarrow}{D \rightarrow F}$	$\frac{6+6+6}{F-g \ g-a \ a-h}$	$\frac{8}{h}$	$\frac{2 \ 8 \ 4+4+4}{h \ e \ a \ d}$	$\frac{7}{}$
вступл.	предыкт, матер. связ. п.	движущ. период, матер. гл. т.	переход	матер. поб. т.	предыкт к репризе

### Скрипичная соната № 4

$\frac{2+6 \leftarrow 2 \ +2}{a \ d D \rightarrow g D \rightarrow c}$ $\frac{+2}{D \rightarrow f}$	$\frac{4+4}{F}$	$\frac{6+6+6}{F \ e \ a}$ $\frac{4+4}{d \ a}$	$\frac{2 \ 16}{D \rightarrow}$	$\frac{4+4+4+4}{a \ d}$	$\frac{12 \rightarrow}{B-d-a}$
вступл. и переход на материале initio	новая тема, basso ostinato из гл. т.	разработка интонаций из гл. п.	предыкт	два периода, новая тема с инт. из гл. т.	ее имитация, разраб. и переход к репризе

Не вдаваясь в подробный комментарий этих и всех других образцов бетховенской разработки, отметим определенную ее стройность и логичность. Материал экспозиции подвергается дальнейшему развитию, продвижению, его задатки раскрываются. Initio в фортепианной сонате № 2 имело вступительный характер, и превращение его в разработку в предыкт к широкому развитию второго, лирического, элемента темы логически завершает эту функцию, а лирический элемент тоже разворачивается должным образом. Вторая тема из главной партии фортепианного трио № 3 стала центром устремления в разработке. Лирический склад главной темы струнного трио № 4 позволил представить ее в разработке в фактурном оформлении, обычно свойственном вторым сонатным темам, а в репризе через варьирование — приблизить к интонациям побочной партии:

40

гл. тема в экспоз.

поб. тема в разраб.

41

гл. тема в репр.

Возгласы initio фортепианной сонаты № 4 превратились в первый элемент скорбной лирической темы из разработки; второй элемент вывел на поверхность песенные интонации, которых недоставало тематизму в экспозиции (ср. initio с главной темой предыдущего примера):

41

pp

В том же духе перерабатывается главная тема скрипичной сонаты № 4. Интонация зачина очень энергична, предвосхищает главную тему первой части квартета Шуберта «Смерть и девушка». В разработке Бетховен вплетает ее в новую лирическую тему, наполненную совсем иным содержанием — напевным и печальным:



По моцартовской традиции Бетховен иногда переносит интонации основного тематизма экспозиции в аккомпанирующую сферу, иногда объединяет экспозиционную фактуру одной темы с мелодическим материалом другой.

Особо следует остановиться на использовании побочных тем в разработках. Обычно утверждается, что побочные темы в разработках у классиков не появляются или появляются очень редко. Это верно по отношению к разработкам Гайдна и Моцарта. Так, в фортепианных и скрипичных сонатах, симфониях и ансамблях Моцарт не вводит побочных тем в разработки. У Гайдна, если побочная тема самостоятельна по отношению к главной, то случаи введения ее в разработку немногочисленны<sup>46</sup>.

Но Бетховен в ряде сонатных форм вводит в разработку и побочную тему из экспозиции: в струнных трио №№ 1 и 4, скрипичной сонате № 5, фортепианных сонатах №№ 1 и 10, квартете № 4, в трио ор. 87 для духовых инструментов. В других разработках используются элементы побочных тем (соната для фортепиано в 4 руки, септет и другие сочинения), а иногда даже только их аккомпанирующая фактура (фортепианные сонаты №№ 2, 5, 8 и т. д.).

Во всех упомянутых произведениях побочная тема занимает в разработке субдоминантовую функцию<sup>47</sup>, тогда как в экспозиции — доминантовую (в скобках указано отношение к главной тональности):

струнное трио № 1: в экспозиции B-dur, в разработке As-dur (IV)  
 струнное трио № 4: в экспозиции A-dur—a-moll, в разработке h-moll (VI)  
 скрипичная соната № 5: в экспозиции C-dur, в разработке B-dur (IV)  
 фортепианная соната № 1: в экспозиции As-dur, в разработке b-moll (IV)  
 фортепианная соната № 10: в экспозиции D-dur, в разработке B-dur (IIIн.)  
 квартет № 4: в экспозиции Es-dur, в разработке F-dur—f-moll (IV)  
 трио ор. 87: в экспозиции G-dur, в разработке F-dur (IV)

Побочная тема в разработке принимает формы движущихся периодов или предложений.

<sup>46</sup> Кроме упомянутого выше квартета G-dur ор. 33 № 5, назовем еще квартет ор. 17 № 2.

<sup>47</sup> Этим, можно сказать, персонифицируется субдоминантовый уклон, который справедливо констатируют в разработках классических сонатных форм.

В разработках, направленных к лирическому центру, последний тоже предстает в движущейся форме и также занимает субдоминантовую функцию:

фортепианное трио № 2 — B-dur (IIIh.)  
фортепианное трио № 3 — f-moll (IV)  
скрипичная соната № 4 — F-dur (VI)  
струнное трио № 4 — F-dur (IIIh.)  
фортепианная соната № 2 — F-dur — d-moll (VIh.—IV)  
фортепианная соната № 4 — a-moll (тритон к тонике, единственное исключение)  
фортепианная соната № 10 — Es-dur (VIh.)  
квартет № 3 — B-dur (VIh.)  
фортепианный квинтет op. 16 — As-dur (IV).

Однако центр Бетховен наполняет не побочной, но главной или производной темой. Это понятно: побочная тема уже была центром устремления в экспозиции, где ей предшествовал обширный предыкт, и повторять эти отношения в разработке значило бы механически возвращаться к исторически отмиравшему принципу модифицированной экспозиции.

Последний отчетливо заметен в сонатной форме у Ф. Э. Баха, кое-где у Гайдна, даже в поздних сочинениях (квартет op. 76 № 4 и другие), Моцарт же, не введивший побочную тему в разработку, свободен от него. Любопытный случай представляет собой разработка в симфонии G-dur Леопольда Моцарта. В экспозиции тут две побочные темы, в разработку входит, следом за главной, первая из них в тональности VI ступени, но в репризе воспроизводится только одна вторая. Таким образом, разработка находится под влиянием принципа модифицированной экспозиции, использованного как бы наполовину. Главная тема, имевшая в экспозиции два элемента, в разработке лишается второго из них, являясь отражением тоже одной лишь стороны экспозиции.

Бетховенские формы разработки, как уже было сказано, впитывают приемы экспозиции, но разработочность, неустойчивость остаются в них главенствующей движущей силой, сколь бы ни была явственной тенденция к округлению, к обособлению.

Бетховен отказался в разработке и от полного кадансирования, восходящего к аналогичному приему во второй части старосонатной и старинной двухчастной формы. Гайдн и Моцарт еще сохраняют его в ряде своих разработок. Например, в разработке из первой части квартета C-dur op. 33 № 3 Гайдна темы следуют в таком же порядке, как в экспозиции, и разработка заканчивается полной совершенной каденцией в e-moll. Однотактный возвратный ход приводит к репризе. В фортепианной сонате № 7 Моцарта C-dur, полной каденцией в a-moll заканчивается собственно разработка, и после укрепления этой тоники следует возвратный ход к репризе. Подобных примеров можно привести немало.

Бетховен в разработках не применяет таких завершающих кадансов, его кадансы устремлены вперед — либо к лирическому центру, либо к тому, что было названо «островком успокоения».

«Сам термин объясняет характер таких разработок и их динамику: от энергичной неустойчивости — к временному затиханию и от него — к новому нарастанию, готовящему предыкт перед репризой. В фортепианной сонате № 3 и квартете № 2 «островок» покоится на теме *initio* в сравнительно отдаленной мажорной тональности: II ступени (соната) и VI низкой ступени (квартет); в фортепианном трио № 4 и виолончельной сонате № 1 материал его новый. В струнном трио № 1 тоже возвращается *initio* в тональности II мажорной ступени, трактуемой как DD. Это единственный пример, в котором можно усмотреть следы отвергнутого Бетховеном кадансирования в разработке, потому что проведение *initio* можно считать началом возвратного хода к репризе.

Отказавшись от модификации экспозиции в разработке и от ее элемента — внутреннего каданса, Бетховен не отказался от разработки тем в порядке их появления в экспозиции.

Это одна из степеней приближения разработки к экспозиции, воплощающая бетховенскую тенденцию к строгости и логичности тематического развития. Внешне такая форма похожа на модифицированную экспозицию, но тем не менее бетховенская разработка остается разработкой с типичными приемами мотивной работы, движущимися периодами, общей неустойчивостью.

Пример такой разработки — в струнном трио № 4. Темы в основной части ее действительно идут по порядку: главная и побочная. Однако главная превращена в лирический центр с совсем иной фактурой, чем в экспозиции, к тому же ее готовит предыкт из материала связующей партии. Поэтому общая последовательность с экспозицией не совпадает:

<i>initio</i>	<i>продвижение</i>	<i>возвращение к гл. теме</i>	<i>новое продвижение</i>
	матер. связ. п.	гл. тема в новой фактуре	побочная тема
гл. т.	(предыкт)		

Значительно больше сходства с модифицированной экспозицией имеет разработка в квартете № 4. Схема ее:

12	8 + 10	4	8 + 8	8 →
g	g—c	c—f	F	f—c
гл. тема,	движущийся		движущийся	предыкт
период,	период на		период на	к репризе
как в	интонациях		материале	
экспоз.	гл. темы		поб. темы	

Отсутствие внутреннего каданса, форма движущихся периодов и тональные отношения тем, однако, отличают эту разработку от модифицированной экспозиции; тональный план ее таков:

в экспозиции: c — Es (I—III),

в разработке: g — F — f — c (I—VII—IV или V—IV—I)<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Интересно, что тональное движение побочной темы в разработке совпадает с таковым же в репризе побочной темы из фортепианной сонаты № 5.



В интонационном отношении тематизм бетховенского квартета № 4 имеет точки соприкосновения с квартетом op. 17 № 4 Гайдна, тоже в c-moll. При проведении главной темы в разработке возникают интонационные перемены, благодаря которым образуется сходство с темами бетховенского квартета:



Особенно характерен мелодический оборот из двух восьмых на сильной доле с широким скачком вверх, упирающимся в повторение звука. Бетховен вводит эти обороты в продолжение главной и начало побочной темы, у Гайдна они, как сказано, встречаются в разработке<sup>49</sup>. В разработке квартета Бетховен переводит побочную тему в минор, превращая ее во второе предложение движущегося периода.

Рассматривая конструктивные принципы бетховенской сонатной разработки, мы замечаем в них большее сходство с принципами Гайдна, нежели с принципами Моцарта, если не считать свойственного гайдновским принципам наклонения к рондообразности. Моцарт иногда всю разработку разворачивает в полифонической форме (симфония D-dur без менуэта, струнное трио Es-dur, К. № 563 — эти сочинения относятся к позднему периоду творчества Моцарта). У Бетховена в ранних сочинениях, как и у Гайдна, полифония — редкий гость. Но от постоянного приема Гайдна повторять, транспонируя, в разработке главную тему Бетховен почти свободен. Может быть, своеобразным отголоском этого приема

<sup>49</sup> Бетховенская побочная тема — народная по происхождению. Э. Мейер видит ее первоисточник в народной песне «Es waren zwei Königskinder» (см.: Prof. Dr. Ernst H. Meyer. Beethoven und Volksmusik. «Musik und Gesellschaft», 1952, № 5).

Впрочем, надо заметить, что представленный здесь тип мелодики с опорой на III, IV, V ступени применяется Бетховеном очень широко и в других лирических темах. Сошлемся на главную тему Allegro из фортепианного квинтета op. 16.

является лишь так называемая ложная реприза в Allegro фортепианной сонаты № 6. Здесь после тщательно проведенного преддыкта главная тема вступает в тональности VI мажорной ступени, а затем после связки на материале initio звучит главная тема в главной же тональности (initio, естественно, опущено.) Два проведения темы следуют одно за другим (D-dur — F-dur), — первое из них признается за ложную репризу, второе — за подлинную<sup>50</sup>.

Именно тут, как нам кажется, проглядывает гайдновский прием проведения транспонированной главной темы. Сошлемся на квартет ор. 20 № 4, D-dur. После остановки на D e-moll Гайдн проводит главную тему (initio) в G-dur, затем — четырехтактная связка и главная тема в D-dur. Выписываем этот отрывок:

44

гл. тема (initio)

связка

реприза - гл. тема

Два проведения темы в S и T поставлены рядом и соединены модулирующей связкой. Реприза подлинная — с тонического проведения, но это потому, что первая неполна, так как ограничивается

<sup>50</sup> Кстати заметим, что сопряжение тональностей F-dur — D-dur встречается у Бетховена неоднократно. См. начальные периоды в скерцо из VI симфонии, в багатеи ор. 33 № 3; соотношение F—D находим и в скерцо из VII симфонии.

четырехтактным *initio*<sup>51</sup>. В сонате Бетховена главная тема проводится в полном объеме, и потому с нее можно считать начало репризы, хотя тема изложена в побочной тональности, в D-dur. Бетховен переменял направленность гайдновского приема, превратил в единую репризу прежнюю транспозицию *initio*.

Допустимо и другое толкование этого явления, если разработку сонаты № 6 отнести к подвиду «в». В таком случае главная тема в D-dur становится лирическим центром устремления, введение которого подготовлено предыктом на доминанте. Вместо движущегося периода тут найдем экспозиционный период единого строения. Такая замена у Бетховена встречается, насколько можно судить по скрипичной сонате № 4 (см. ее схему).

Относить проведение главной темы в Es-dur в разработке фортепианной сонаты № 10 и второго элемента главной темы в фортепианной сонате № 2 к числу ложных реприз нам представляется также неверным, потому что они занимают место лирического центра и становятся в один ряд с разнообразными другими примерами, приведенными выше.

Значит ли это, что понятие «ложной репризы» вообще нужно отвергнуть? Нет, оно необходимо для образцов, подобных тому, который имеется в Allegro con brio III симфонии: ложная реприза на тонике нарочито вступает ранее разрешения предрепризной доминанты<sup>52</sup>. Это в прямом значении ложная реприза, которую нельзя отождествить ни с лирическим центром разработки, ни с подлинной репризой.

Из сочинений Гайдна сошлемся на фортепианную сонату g-moll, появившуюся в 1786 году. В ней разработка, представляющая модифицированную экспозицию, приходит к доминанте Es-dur, и начинается ложная реприза в этой тональности. Однако главная тема тут же модулирует и вводит подлинную репризу в g-moll.

Подобных случаев множество, но их нужно отделить от лирических центров устремления разработок, имеющих вид реприз. Такие центры Бетховен строит на измененной главной (если не на новой) теме, когда же встречаются примеры проведения ее в экспозиционной фактуре, тогда и возникает соблазн принять это проведение за репризу (ложную).

Один из немногих примеров, где возможна двойственная трактовка проведения главной темы в разработке, найдем в форте-

<sup>51</sup> Следует заметить, что это четырехтактное *initio* выполняет роль лейт-мотива, проводимого на протяжении Allegro квартета шесть раз. Реприза у Гайдна по обыкновению имеет одно (второе) предложение сравнительно с экспозицией.

<sup>52</sup> Такое совмещение сродни встречающимся у Бетховена «перечениям», когда одни голоса держат, например, доминантсептаккорд, а другие ведут мажорную гамму от основного тона этого аккорда (квартет № 1, предыкт к репризе; виолончельная соната № 2, первая часть, такт 23), или при протянутом малом доминантноаккорде — гамму от доминанты с натуральной, большой, секундой (фортепианная соната № 11, предыкт к репризе).

пианном квинтете с духовыми инструментами op. 16, Es-dur. Главная тема открывает собою лирический центр As-dur, к которому подводит предыкт на его доминанте; использование главной темы, при ее песенности, в роли лирического центра вполне естественно. Повторяется *initio* и продолжающие его два двутакта, но вместо завершения темы каденцией происходит перемещение этих двутактов в f-moll и Es-dur — род прорастания, завершающегося вычленением и половинной каденцией, — от нее начинается предыкт на доминанте главного строя. Иначе говоря, образуется движущаяся форма, напоминая приведенную выше из симфонии Es-dur Моцарта.

Воспроизведение *initio* и продолжающей части темы свидетельствует о репризности, но, может быть, тут сказывается и влияние прежнего гайдновского принципа проводить главную тему в разработке. В общем, понятия ложной репризы и лирического центра, как нам представляется, в равной мере объясняют особенности данного примера, потому что главная тема применена тут по существу в роли побочной, на что указывает и тональность IV степени, частая в подобных случаях (см. перечисленные выше сочинения).

Известно, что существенную часть разработки составляет предыкт к репризе. Это в полной мере относится к бетховенским разработкам. Более того, именно Бетховеном широко развита форма предыкта, тогда как у Гайдна и Моцарта нередко еще возвратные ходы вместо предыктов.

Предыкт к репризе, включающий органичный пункт доминанты<sup>53</sup>, не только готовит репризу в гармоническом отношении — он дает новую ориентацию тематическому материалу. Если в экспозиции главная партия начиналась без подготовки и выполняла в известной мере «функцию предвещения» (Тюлин), то в репризе главная партия сама становится центром устремления, так как ей теперь предшествует своя сильная функция предвещения — предыкт в конце разработки.

То неравноправие партий, на котором основывалась экспозиция (одна как предвещение другой), теперь снимается, поскольку главная получает значение цели, прежде отданное побочной. Эта последняя уже будет идти, хотя и не по инерции, но по следу главной, в одном с ней русле. Отсюда вытекает, что побочная партия репризы должна готовиться иными методами, чем в экспозиции. И на слушателя она должна производить теперь иное впечатление, чем в экспозиции: это желанная, но знакомая тема, тогда как главная возвысилась на пьедестале, возведенном ей предыктом. Час-

<sup>53</sup> Обычно это доминанта главной тональности, но в мажоре, иногда и одной из родственной тональностей: параллельной, — тогда органичный пункт располагается на III ступени от главной, или параллельной от доминанты, и тогда — органичный пункт на VII ступени. Такие формы предыкта были знакомы Гайдну и Моцарту (см. первую и последнюю части симфонии «Юпитер»).

тое *forte* или даже *fortissimo* в главной партии заменяет бывшее в экспозиции *piano*<sup>54</sup>.

**В репризе** соотношение двух основных тем сонатной формы существенно изменяется. Справедливо отмечается в трудах по анализу влияние разработки на репризу. Хотелось бы, однако, видеть в этом влиянии отражение единства художественной концепции всей сонатной формы, вызывающего планомерное распределение средств музыкальной выразительности; связи разработки и репризы, использование в последней форм и приемов первой воплощают эту общую закономерность.

Уже Гайдн и Моцарт постоянно применяли в репризе сокращение главной партии, поскольку отпадало необходимое в первоначальном экспонировании ее утверждение. Бетховен идет по тому же пути. Его принцип можно определить как сближение главной и побочной партий. Это реализуется: а) как временное сближение — побочная наступает после главной быстрее, чем в экспозиции, и б) как тональное сближение, поскольку побочная партия большей частью излагается, как и главная, в главной тональности.

В фортепианной сонате № 6 побочная партия наступает сразу за главной, минуя связующее построение, а в квартетах № № 3 и 4 — на волне секвенций, подхватывающей движение главной. В струнных трио №№ 1, 3, 5, в фортепианных трио № 1 и № 2, скрипичных сонатах №№ 1, 2, 4, в октете ор. 103, фортепианной сонате № 5 и других сочинениях выпускаются бывшие в экспозиции большие построения связующей или главной партии. В частности, в репризе скрипичной сонаты № 3 опущен преддыкт перед побочной партией; в квинтете ор. 16 вместе с развернутой связующей партией сокращена часть преддыкта перед побочной партией (8 тактов из 20). Главная тоже сократилась, но особым путем: вместо варьирования во втором предложении (16+14) варьируется только *initio*: 8+8, которое затем ведет к секвенциям и переходу в сокращенный преддыкт. Таким образом, в репризе приближены друг к другу вариационные построения в самой главной, как и побочная по отношению к главной.

Поскольку экспозиция тонально была устремлена в доминантовую или мажорную параллельную сферу, в репризе должен быть сделан крутой поворот в субдоминанту, чтобы привести к побочной партии в главной тональности. Все ресурсы субдоминантовой функции Бетховен использует для этого:

IV ступень (фортепианные сонаты №№ 1, 2, 4, 10, струнное трио № 3, скрипичная соната № 3, квартеты №№ 3 и 6, фортепианное трио № 4, виолончельная соната №1);

VI низкую ступень (фортепианная соната № 9, скрипичная соната № 1);

---

<sup>54</sup> См. фортепианные сонаты №№ 1, 2, 4, 9, скрипичные — №№ 3 и 4, фортепианное трио № 3, струнное трио № 5, квартеты №№ 1, 2 и т. д.

II низкую ступень, непосредственно или после IV ступени (струнное трио № 5, скрипичная соната № 5, фортепианное трио № 3, квартет № 1).

В фортепианной сонате № 5 та же общая тенденция в репризе вызвала еще более далекий сдвиг — во II низкую ступень от субдоминанты, открывающей побочную партию (F-dur). В Патетической сонате II низкая появляется в секвенции, идущей от I ступени к II низкой, III минорной и IV, взятой для начала побочной партии.

Поскольку время, отделяющее начало побочной от начала главной, в репризе сокращается, значение субдоминантового уклона усиливается, — это одна из важных сторон процесса в сонатной репризе.

Помимо таких постоянных форм изменения, Бетховен в репризах вводит и различные индивидуальные для данного произведения формы. Так в репризе фортепианного трио № 3 введено сопоставление c-moll — C-dur на теме *initio*, и она же положена в основу отклонения в Des-dur. Образуется яркое малосекундовое смещение, уже отмечавшееся нами выше, свойственное позже финалу трио. Перестройка репризы находится, следовательно, под общим воздействием художественных средств произведения.

Реприза в квартете № 2 очень активна в полифоническом отношении: *initio* переходит от виолончели к первой и второй скрипкам, которые завязывают имитационный диалог<sup>55</sup>. Тема раздробилась, и как бы для ее собирания Бетховен проводит ее в экспозиционной фактуре, используя, однако, не G-dur, но его VI мажорную ступень, подготовленную своим предыдком. Возникает сочленение мажоров G—E, тем более светлое, что предыдк ко второму строился на доминанте одноименного минора.

Субдоминантовый уклон в репризе из квартета B-dur № 6 подчеркнут введением в рамках связующей партии новой темы, которой не было ни в экспозиции, ни в разработке. Es-dur, es-moll и следующая доминанта B-dur функционально тяготеют к тонике в побочной партии.

Сильные перемены в репризе из скрипичной сонаты № 5 сосредоточены в главной партии. Сохранив экспозиционное отношение крайних точек: F-dur — C-dur, она интенсивно пополняется минором: f-moll — b-moll. Цепь миноров, имеющаяся в разработке (b, f, c, g, d), получает, таким образом, отражение в репризе.

В виолончельной сонате № 1 Бетховен воспользовался для репризы главной темы той формой ее, которая появилась в разработке — формой периода с варьированным повторением второго предложения, тогда как в экспозиции главная партия имела трехчастную форму:

---

<sup>55</sup> Не есть ли четырехтактное *initio* у виолончели с предыдущей четырехтактной доминантой — ложная реприза? Тогда ее можно бы принять за предвестие ложной репризы Allegro con brio III симфонии.

в экспозиции:	$\begin{array}{c} 2 \\ 4 + 4 \\ \hline \text{период} \\ F-C \end{array}$	$\leftarrow 6$ серед.	$\begin{array}{c} 4 + 5 \\ \hline \text{реприза} \\ F \end{array}$
в разработке:	$\begin{array}{c} 4 + 4 + 3 \\ \hline \text{период} \\ A \end{array}$	$\begin{array}{c} 6 + 6 + 4 \\ \hline \text{движущийся} \\ \text{период} \\ A-d-g-c \end{array}$	
в репризе:	$\begin{array}{c} 4 + 4 + 3 \\ \hline \text{период} \\ F \end{array}$		

Формы, которые принимает главная тема в разработке и репризе, можно отнести и к категории сложных периодов, так как за простыми одиннадцатитактными периодами следует как бы второе предложение: в разработке оно имеет форму движущегося периода, в репризе же — свободно текущего прорастания.

Самое важное в этом примере — возникновение в репризе формы, отвечающей не только экспозиции, но и разработке. Проникновение в репризу движущегося периода — одно из проявлений такой ответной формы.

В фортепианном трио № 2 Бетховен заменил свободное течение связующей партии, каким оно было в экспозиции, периодом, движущимся секвенционно по тональностям  $G - a - h - G$ . Покажем это в сравнительной таблице:

	главная партия			связ. партия	
экспозиция:	a	b	a <sup>1</sup>		
	15	4 + 4	15	6 14 14 (D орг. п.)	
реприза:	a	a <sup>1</sup> b		a <sup>2</sup>	
	15	15 6		4 + 4 + 8	17 (D орг. п.)
				G a h—G	
				движущ. период	

Цезура между главной и связующей партиями, явственная в экспозиции, в репризе стерта. Материал и фактура предыктового органного пункта изменились: побочная тема в репризе готовится по-новому.

Форма движущегося периода возникла тут, конечно, тоже в ответ на аналогичную в разработке. Однако там она была применена в лирическом центре, которому предшествовал свой предыкт, в репризе же устремлена к побочной партии и сама вливается в предыкт. Движущийся период становится проявлением текучести, не знакомой экспозиции, но важной для разработки и репризы. В первой он указывает на определенную стабильность формы, во второй, наоборот, становится проявлением непрерывности развития.

Менее всего в репризах подвергаются изменениям побочные партии (не считая транспозиции) — в этом классическая сонатная форма особенно отчетливо наследует старосонатной. Однако вот несколько исключительных примеров перемен в побочной сфере — струнное трио № 5, фортепианное трио № 3, фортепианные сонаты № 5 и № 8. Все они написаны в с-moll.

В репризе струнного трио побочная тема вместо монотоничности экспозиции (Es — es — Es) стала двутоничной (As — c); в фортепианном трио тоже введена дополнительно одна тональность: было Es — As — Es, стало c — As — f — c.

Особенно сильно меняет свой характер побочная тема в репризе фортепианной сонаты № 5, бывшая в экспозиции однотональной (Es):

вар.			вар.		
8	+	10	8	+	7
F		F—f—c	c		c
первое			второе		
изложение			изложение		
			(вар.)		

Первое изложение темы мажорное к концу перестраивается ладово и тонально. За исключением последних четырех тактов, оно идентично экспозиционному по фактуре. Но именно эти четыре такта и меняют форму, превращая ее в движущийся период. Второе изложение, сохранив экспозиционную структуру, по фактуре и ладу дает новую вариацию к предыдущему. Таким образом, перестройке побочной темы в сложный движущийся период сопутствует углубление вариационного начала, — этот фактор заслуживает быть отмеченным как важный в истории сонатной формы.

В Патетической сонате экспозиция побочной темы ладово разнородна и включает тональности, которые окружают секундами тонику es, реприза же ладово однородна, и при этом осуществляет тот субдоминантовый уклон, который свойствен репризам. Ответный характер репризы на экспозицию сказывается в секундовом движении секвенций: в экспозиции — вверх (Des — es — f), в репризе — вниз (c — b — As). Структурно в репризе тоже возникли изменения:

экспозиция:	8	+	8	+	8	←	4	+	4	←	2	+	4
	es		es—Des		Des		Des		es		f		Es
реприза:	8	+	8	+	8	←	2	+	2	+	4		
	f		f—c		c		c		b		As		c

Очень интересно перестроена репризная часть в скрипичной сонате № 4: побочная партия начинается в тональности, типичной для экспозиции, — в параллельном мажоре. Ему предшествует предыктовое построение, и тема побочной партии несколько меняется как в мелодическом, так и в структурном отношениях, постепенно вводя в а-moll. Общее субдоминантовое наклонение переносится в код.



Отношение к **коде** в ранних, рассматриваемых здесь сонатных *allegri* у Бетховена различное. В некоторых случаях он совсем от нее отказывается (фортепианные сонаты №№ 2, 5, 6, 11, скрипичная соната № 1, квартет № 6), ограничивая сонатную форму завершением репризы, идентичным экспозиции. Исторически такие образцы несут на себе традиции старосонатной формы, хотя во всем другом они, конечно, от нее отошли. Только в двух произведениях из числа названных (фортепианные сонаты №№ 5 и 11) не предписывается исполнителю повторять разработку с репризой, в остальных же такое повторение указано знаком  $\parallel$ :  $\parallel$ , что тоже восходит к старым формам.

В фортепианной сонате № 1 также нет коды, но ее заключительная партия дополнительно получает в конце отклонение в S и III ступень, и *Allegro* завершается энергичными аккордами пространственной кадансовой формулы. Здесь Бетховен указывает на необходимость повторения разработки с репризой.

В ряде произведений (фортепианные сонаты №№ 9 и 10, струнное трио № 4, квартет № 2) после окончания репризы, одинакового с экспозицией, следует дополнение успокоительного характера с растворением главной темы в простейших оборотах. В фортепианном трио № 4 дополнение носит взрывчатый характер, устремляясь к заключительному проведению интонаций *initio*. Во всех этих примерах от начала экспозиции как бы перекидывается мост к концу *Allegro*, и повторение разработки с репризой становится излишним<sup>56</sup>. Не возрождается ли своеобразно таким путем старый баховский принцип обрамления? А может быть, это ведет свое происхождение от гайдно-моцартовских приемов повторения в коде материала главной темы — *initio* с некоторыми дополнениями (см. квартеты Гайдна ор. 33 № 3 и № 4, струнный квинтет *Es-dur* Моцарта и пр.).

Дополнением, но более широким и разнообразным, звучат коды в бетховенских скрипичных сонатах №№ 2 и 3, в септете ор. 20 и квинтете ор. 16. В конце концов эти формы тоже не выходят за пределы гайдно-моцартовских принципов, весьма важных в истории сонатной формы: нельзя недооценивать сделанное Гайдном и Моцартом в области коды, то есть для замедления и остановки процессов сонатного развития.

Кроме проведения главной темы в коде, в качестве тормозящего приема, Гайдн иногда строил небольшие коды из продолжения заключительной партии репризы (квартеты ор. 54 № 3, ор. 55 № 1). Но в ряде произведений встречаются и самостоятельные коды, помещенные после традиционного повторения разработки и репризы. Такова, к примеру, кода первой части квартета *f-moll* ор. 20 № 5, дающая исключительно смелые и интересные тональные отклонения в область II низкой минорной ступени (*ges-moll*) и ее параллели (*Heses-dur!*):

<sup>56</sup> В квартете № 5, где коду заменяет короткое дополнение, Бетховен указывает повторение разработки и репризы. Дополнение находится во 2-й вольте.



Моцарт для завершения сонатной формы также пользовался расширением заключительной партии, вставляя гармонические обороты, способствующие впечатлению окончания. К их числу принадлежат нисходящие хроматизмы, как, например, в первой части симфонии D-dur, без менуэта. Для большей убедительности здесь образован род периода повторной структуры (7+6), тогда как в экспозиции было однократное проведение темы без хроматизмов. Приводим для сравнения соответствующие отрывки из экспозиции и репризы:

46

в экспозиции

в репризе

Заключительная формула, сменяющая эти построения, в обоих случаях одинакова, но повторение разработки с репризой становится невозможным.

В симфонии g-moll кода Allegro molto дает пример восходящих хроматизмов от Т к D, выполняющих ту же завершающую роль. Они подхватывают нить хроматизмов, вплетенную в побочную партию репризы и отсутствовавшую в экспозиции. Общий завершающий характер коды тоже не позволил повторять разработку и репризу.

Хроматизация заключительных построений сонатной формы у Бетховена войдет в число постоянных приемов «торможения», подчас в весьма развитой и оригинальной форме (basso ostinato в коде первой части IX симфонии<sup>57</sup>). Зарождение их относится уже к ранним произведениям.

Моцартовские коды очень важны и своей тенденцией к синтезу тематизма сонатной формы. Разные темы помещаются на близком расстоянии друг от друга, но побочная тема при этом, как и в разработках у Моцарта, не участвует. Сошлемся на код квинтета g-moll (K. 516), где одна за другой идут темы главной и связующей партий: первая в стреттной форме (обычное для Моцарта влияние фугированных форм), вторая — в кадансовом гармоническом изложении (Т, DD, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, D<sub>7</sub>, Т), а в заключении темы контрапунктируют:



<sup>57</sup> Обе формы — нисходящая и восходящая — хроматизмов в коде, возможно, ведут свое происхождение от аналогичных форм basso ostinato XVII—XVIII веков.

У Бетховена эта тенденция к синтезу примет особенно явственное выражение.

Еще более любопытный пример расширения заключительной партии находим в моцартовском струнном квинтете C-dur (K. 515). Между двумя построениями заключительной партии вводится новое, не бывшее в экспозиции:

Закл. партия экспозиции: 16 к 12 9  
а орг. п. переход к разр.  
д.

Закл. партия репризы: 16 32 к 16  
а орг. п.  
д.

Это построение принимает на себя задачу развития побочной темы, в частности контрапункта, о котором говорилось выше. Стрелтное начало и вообще полифоничность всего этого «вставного» эпизода характерны для моцартовских приемов. Форма введения его — после DD и генеральной паузы — напоминает то, как вводятся виртуозные каденции в концертах. И все-таки Моцарт трактует это завершающее построение не как коду, но как расширение заключительной партии: кода еще не стала для него такой же необходимой формой, как у Бетховена. Моцарт находит и в рамках заключительной партии средства «торможения».

Собственно бетховенское заключено в обширных обобщающих кодах, с самостоятельной структурой и разнородным тематическим материалом. Необходимость в таких кодах возникает частично вследствие недостаточного торможения в заключительной партии, частично же как своеобразный ответ на разработку. Развитый Моцартом принцип соответствия экспозиции с репризой Бетховен продвигает далее и переносит его на продолжающие их части — разработку и коду. Это объясняет тематическое сходство начал некоторых код и разработок (квартет № 1, фортепианное трио № 1, скрипичная соната № 5 и т. д.) и появление в коде темы из разработки (скрипичная соната № 4). Подобная линия сквозит уже кое-где у Моцарта (квартет D-dur, K. 499), но вполне определенной стала только у Бетховена.

Бетховен поднимает значение коды как завершающего этапа сонатной формы на большую высоту по сравнению со своими предшественниками.

Крупные бетховенские коды следуют: а) или после повторения разработки и репризы, — такой принцип (его мы встречали у Гайдна и Моцарта) напоминает сложную трехчастную форму, в которой кода прибавляется после да саро (виолончельная соната № 2, струнные трио №№ 3 и 5, скрипичная соната № 4); б) или сразу после заключительной партии репризы, тогда повторение отсутствует.

Однако такое разделение еще не объясняет структуры код, общих тенденций их движения. Эти тенденции могут быть сформулированы так:

1. Растворение тематизма в общих формах движения, подводящих к кадансовым последовательностям и тем самым к завершению всего сонатного *allegro*.

2. Стремление к синтезированию тематического материала, участвующего в экспозиции, разработке и репризе, приведение его к некоей общности, шире — обобщение тематических контрастов сонатной формы.

Первый из этих принципов реализуется во всякой коде, даже в дополнении, второй — далеко не всегда, общее же для них — утверждение основного тонуca *allegro*.

Мы уже упоминали, например, о растворении главной темы в коде (дополнении) фортепианной сонаты № 10.

В фортепианной сонате № 3 такое растворение ведет к переходу главной темы в простейшее гаммообразное движение и каденцию сначала на VI, потом на I ступени. Интересно последовательность развития этой темы на протяжении *Allegro*: в экспозиции она оформлена как период с варьируемым вторым предложением, в репризе варьирование предложения заменено секвентной цепью, наконец, в коде звучит новый вариант аналогичной разработки, постепенно утрачивающий тематическую характерность и расплывающийся, как сказано, в секундовом движении секстаккордов. Главная тема прошла, таким образом, полный цикл развития в формах — экспозиционной, разработочной и кодовой, исчерпав свои ресурсы и перейдя в заключительное построение, — оно воссоздает пропущенное в репризе сравнительно с экспозицией. Кода вместе с тем связывает крайние точки сонатной экспозиции и, подытоживая, как бы останавливает ход сонатного *allegro*.

Растворение тематизма в общих формах движения ясно наблюдается в скрипичной сонате № 5: главная тема проходит в секвенциях по секундам вверх и переплавляется в восходящую хроматическую гамму, в ответ на которую наступает диатонический, а потом хроматический спуск и полная каденция. Для общего подытоживания возвращается *initio*, в свою очередь растворяющееся в гаммообразном пассаже. Два этапа этой коды соотносятся приблизительно по принципу золотого сечения.

Родственным способом разворачивается кода в квартете № 4: хроматическое восхождение от II низкой ступени на материале *initio*, достижение кульминации, каданс, спускающийся бас, новый каданс и возвращение *initio*, превращающегося в заключительную формулу коды. Кульминационные звуки коды —  $as^3$  падают на начало 6-го такта и приходятся на точку золотого сечения всей коды. Гармония в эти моменты — кадансовая субдоминанта — подчеркивает завершающий характер построения.

Обычные для коды прямолинейно восходящие 'мелодические

ходы и хроматический спуск Бетховен в струнном трио № 5 заменил контрапунктическим соединением этих элементов:



Хроматизм тут дается в разбивку. Материалом для секвенций служит, как и в других случаях, *initio*. Оно же начинается в тональности II низкой ступени и заканчивает коду.

Тенденция к синтезу тематизма особенно заметна в кодах следующих произведений. Это — фортепианные трио № 1 и № 3, квартет № 3 и фортепианная соната № 4.

В коде трио № 1 побочная тема предшествует главной, за которой следует пропущенный в репризе раздел заключительной партии. Коды трио № 3 сближает вторую тему главной партии с интонациями побочной, а потом для завершения тоже используется пропущенный материал по сравнению с заключительной партией экспозиции. Обе эти коды напоминают разобранный пример из струнного квинтета Моцарта, поскольку в них тоже может идти речь о «вставке» в заключительную партию. Но Моцарт ввел новое построение в заключительную партию до ее окончания, до каденции, Бетховен же строит коду после полной совершенной каденции. Для Бетховена это действительно кода, для Моцарта — расширение заключительной партии репризы.

Кода квартета № 3 интересна временным сближением главной темы со второй побочной: они как бы связываются единством:



Побочная тема обрамляется главной в двух ладовых вариантах — минорном и мажорном, причем первый отвечает на разработку, где был использован d-moll, а второй — на разработку и репризу в D-dur. Кода не только сближает темы по времени, но и отражает основной ладо-гармонический тонус всего Allegro.

Совершенно исключительной по тематической полноте представляется кода фортепианной сонаты № 4. Здесь переходят одна в другую темы трех партий: главной (initio), побочной и заключительной, причем каждая растворяется в простейших последованиях своих интонаций. В теме побочной партии, превратившейся путем вариационного прорастания ее интонаций в общие формы движения (гаммообразность), сокращается расстояние вариации от темы на четыре такта и взамен однолинейного гармонического спуска голосов введено их перекрещивание:

50

Для общего заключения повторяется initio, расплывающееся в перемещениях по тонической гармонии.

Кода сонаты № 4 — прообраз код многих позднейших произведений. Синтезирование на малом протяжении разнообразного

тематического материала, излагаемого в порядке появления его в экспозиции, становится, в частности, характерной особенностью музыкальной формы у Шостаковича (см. об этом в работах В. П. Бобровского).

Особо следует сказать о кодах, имеющих замедление темпа. Такие коды встречаются только в двух произведениях раннего периода — фортепианном трио № 3 и в виолончельной сонате № 1. *Adagio* перед «броском вперед» по контрасту обостряет ожидаемое завершение процесса, идущего в быстром темпе. Для добетховенской сонатной формы это необычно, но в разного рода инструментальных формах прежнего времени встречалось, в частности у Баха в быстрых фугах (фуга e-moll из II тома W. K1.). Бетховен впитывает этот прием, сначала для него еще редкий, а в дальнейшем все более и более часто применяемый (Крейцера соната, *Аппассионата*).

### МЕДЛЕННЫЕ ЧАСТИ ЦИКЛОВ

Медленная часть сонатно-циклической формы с самых ранних пор составляла одну из существенных сторон художественной концепции циклического произведения. Именно в ней сосредоточились лирические музыкальные образы, контрастировавшие с энергичными, волевыми, моторными в крайних частях. Так было еще в «церковной сонате» (*sonata da chiesa*), в концертах и перешло в сонатно-симфонический цикл классиков.

Формы медленных частей, в ранних циклах основанные на единстве музыкально-тематического характера, в частности и вариационные, позднее, уже у Баха (Итальянский концерт), стали получать сонатную структуру и обогатились еще и другими формами. Например, у Моцарта мы встречаем в медленных частях: вариации, рондо, сонатную форму (с разработкой, без разработки, с эпизодом), рондо-сонатную, простую и сложную трехчастные. По степени употребительности первое место занимает у него сонатная форма (с разработкой — чаще других разновидностей<sup>58</sup>); это отражает общее устремление Моцарта к конструктивной уравновешенности, которая в сонатных соотношениях проявляется особенно отчетливо. Обычно Моцарт в репризе сохраняет величину тем экспозиции, в результате чего образуется реприза-вариация. Общие тенденции к сонатности ведут у него даже к тому, что в трехчастную форму вносятся сонатные элементы, и вторая тема наделяется чертами побочной партии. Именно такие соотношения складываются, например, в *Larghetto* из квинтета с кларнетом (K. 581). Его

---

<sup>58</sup> Из 18 сонат Моцарта для фортепиано семь имеют в медленных частях сонатную форму с разработкой, тогда как тема с вариациями использована только раз (соната № 6); из последних четырех симфоний в трех сонатная форма с разработкой. И т. д.



серединная часть (такты 30—44) имеет свойства связующе-побочной партии сонатной формы: начинается в главной и модулирует в доминантовую тональность, получая прерванную, а затем на тех же оборотах — полную каденцию:

2

11 ← 4

Наклонение<sup>59</sup> к сонатной форме еще более отчетливо можно наблюдать в *Andante* из квартета D-dur (K. 575): ясный период из двух предложений, заключаемый полной каденцией, затем — типичная связующая часть, уводящая в доминанту с остановкой на ее доминанте, и краткая новая (побочная) тема в доминантовой тональности, завершенная каденцией. Сложилась сонатная экспозиция, за которой после двух тактов наступает реприза. В этой репризе — только один первый период. Все укрепляется рядом дополнений (кода). Предельно ясная форма: двухтемная сонатная экспозиция переходит в однотемную репризу.

Подобные примеры следует объединить в особую, еще не рассматривавшуюся теорией трехчастную форму А В А (и кода), где явная сонатная экспозиция получает однотемную репризу, и общая структура не достигает полноты сонатной формы. Такую форму нужно назвать трехчастной с экспозиционным наклонением к сонатной.

В произведениях предбетховенского времени, когда уже установилась сонатная форма, сонатность стала играть значительную роль и во всех других формах. Развитие устремлялось «вверх», к запечатлению светлой сферы доминанты (или параллельного мажора), именно поэтому такое большое значение приобретала она в экспозиционной части. А реприза, еще так недавно найденная, всего каких-нибудь два-три десятилетия назад, округляла форму в ее главных чертах, не возвращая второй (побочной) темы. Не происходила ли тут своеобразная реакция на старосонатную форму: в ее репризе не было главной темы в главной тональности, и форма складывалась двухчастная, в приведенных же образцах из сочинений Моцарта нет побочной темы в репризе, и форма складывается трехчастная?

---

<sup>59</sup> Здесь и ниже, говоря о частном проявлении какого-либо принципа в форме, подчиненной в целом другому принципу, мы будем пользоваться термином «наклонение». Это подсказано идеей В. П. Бобровского о переменности функций в музыкальной форме (см. его статью в журнале «Советская музыка», 1965, № 9). Термином «наклонение» мы стремимся передать одну из особенностей процессов в музыкальной форме. Эти сложные процессы не колеблют общию основного в направленности развития, но дают наклонение, в дальнейшем выпрямляемое, выравниваемое соответственно общему содержанию музыки, общей идее произведения. При разборе ладовых явлений иногда говорят, например, о дорийском наклонении минорного лада, подразумевая, что минор в общем остается господствующим, но получает некоторую своеобразную дорийскую окраску. Точно также и в форме (структуре) возможно наклонение в сторону какой-либо другой формы, что, однако, не лишает основную господствующего положения, которое завоевывается в результате определенной борьбы формообразующих принципов.

Возможно, что трехчастная форма с экспозиционным наклоном к сонатной (ее мы будем касаться и ниже в связи с примерами из сочинений Гайдна и Бетховена) была проявлением переменных функций в музыкальной форме. Не следует ли в таком случае отнести данную форму к числу «переходящих» или «модулирующих»?

Для классически стройного и ясного стиля Моцарта в таких формах нет ничего недосказанного; они были одним из проявлений синкретизма сонатности и трехчастности, нередко создававшегося в произведениях XVIII века. Этот синкретизм создавал наклонение в области экспозиции или другой части формы и должен оцениваться прежде всего с исторической точки зрения. Эстетические основы классического искусства моцартовского времени не допускали недосказанности в музыкальном произведении, взятом в целом. Ее не имела и трехчастная форма с экспозиционным наклоном к сонатной, подчинявшаяся коренным закономерностям классической формы. Эти закономерности скрыты, с одной стороны, в направленности второй части в доминантовую сферу (или параллельный мажор), с другой же — в репризном округлении формы. Именно эти два принципа характеризуют формы Моцарта при всем их многообразии: первый дает движение, второй — торможение.

К теории наклонения в музыкальной форме уместно обратиться именно здесь, после анализа сонатных форм в первых *allegri*, где мы уже отмечали наличие в некоторых случаях наклонения к рондо. При разборе медленных частей понятие наклонения, как видим, оказывается тоже плодотворным, поскольку с его помощью удастся показать важные процессы в музыкальной форме и этих частей цикла.

Наклонение внутри вполне определенной, законченной формы не колеблет ее основ и принципа и проявляется не только в начальной и срединной стадиях формы (экспозиционное — в трехчастной, наклонение к рондо — в области разработки сонатной формы), но и в заключительной. Сюда относится проведение темы эпизода (трио) в коде сложной трехчастной формы, создающее наклонение к сонатной, если сделано должное тональное изменение. Важно отметить такое наклонение потому, что его находим в медленных частях уже самых ранних бетховенских циклов. Ниже мы покажем еще и другие наклонения, здесь же коснемся общих основ наклонения к сонатной форме.

Они заключены в ладовых и тематических особенностях классической формы, вместе взятых. После того как тоническая функция определилась через тему, развертывание верхней ладовой функции (доминанты или, в миноре, медианты) естественно подводит к тому, чтобы и ее представить темой, — так рождается экспозиционное наклонение к сонатной форме там, где в общем сонатной формы нет. С другой стороны, новая контрастная тема, введенная на тональной периферии, требует своего повторения в условиях

главной тональности,— появляется репризное наклонение к сонатной форме в рамках сложной трехчастной. В обоих случаях реализуется закон классической ладо-функциональной логики, закон равномерного и в то же время взаимозависимого действия тонального центра и периферии: силы ладо-тонального развития уравниваются. Полное совпадение тематического и ладо-тонального движения достигается в сонатной форме, прочие же структуры получают временное наклонение к ней.

Вернемся, однако, к моцартовским формам медленных частей циклов.

Важной чертой моцартовских, как, впрочем, и гайдновских, форм медленных частей в циклических произведениях была вариационность<sup>60</sup>. Логической вершиной в этом смысле является форма темы с вариациями, у Моцарта в общем редкая, а у Гайдна применяемая чаще: в Лондонских симфониях она подчас находит весьма широкое и своеобразное развитие. Главное у Моцарта — в варьировании темы при повторениях: во втором предложении периода или в репризе,— лишь в редких случаях она не подвергается определенным фактурным или тональным изменениям.

Проявления вариационности становятся более сложными, если при этом: а) главная тема используется для образования побочной партии в сонатной форме (*Allegretto* квартета F-dur, K. 590) или б) меняется тональность темы рондо (скрипичные сонаты №№ 7, 16, 17)<sup>61</sup>. Можно считать, что вариационные перемены в таких случаях образуют у Моцарта определенную систему или форму рассредоточенного вариационного цикла. Вариации располагаются обычно в порядке возрастания быстроты и усложнения ритмо-мелодических фигур, в конце же происходит своего рода «ритмическое *ritenuto*», то есть их замедление, торможение.

Мы вкратце рассмотрели моцартовские формы в медленных частях потому, что Моцарт как бы обобщает в них тенденции своего времени. От них отталкивается Бетховен, разрабатывая форму медленных частей в своих циклах.

Бетховенские формы в общем те же, что и моцартовские. Но соотношение их между собой, как и влияние соответствующих им принципов, иное. Процессы в этом смысле противоречивы. Так, например, нельзя заметить столь решительного преобладания со-

---

<sup>60</sup>Анализируя *Andante* из фортепианной сонаты № 7 Моцарта (K 284<sup>b</sup> = 309), Л. А. Мазель дает такое определение формы: «простая репризная двухчастная с варьированной репризой и с варьированным повторением частей» (Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 183).

<sup>61</sup>Э. Праут пишет, что Ф. Э. Бах «часто вводит свою главную тему [в рондо. — Вл. П.] в различные тональности, иногда даже в тональности, находящиеся в отдаленной степени родства с первоначальной тоникой» (Э. Праут. Прикладные формы. Изд. П. Юргенсона, стр. 114). Этот прием, как видно из наших ссылок, унаследован Моцартом, в более широком плане он восходит к одностемному рондо, о котором будет сказано ниже.

натной формы, как это было у Моцарта, с другой же стороны — элементы сонатности проникают, скажем, в сложную трехчастную форму (отражение материала средней части в коде), что у Моцарта наблюдается крайне редко. Сонатная форма без разработки, в отличие от моцартовских *andante*, перестает быть одной из самых употребительных (из 11 рассматриваемых ранних фортепианных сонат Бетховена она имеется только в *Adagio* сонаты № 5). Наоборот, возрастает сравнительно с Моцартом роль форм рондообразного типа и даже складываются новые сочетания их с сонатной формой. Вариационность у Бетховена не ослабевает, случаи применения формы темы с вариациями увеличиваются, но системы вариационных рассредоточенных циклов у Бетховена проще.

Все это, по-видимому, связано с новизной образного строя бетховенских творений. Преобладающим характером в них становится *Adagio* (в некоторых случаях — *Largo*), тогда как у Моцарта самые обычные — это *Andante* и *Andantino*, прочие же определения, и в том числе *Adagio*, встречаются очень редко (вместо *Largo* — *Larghetto*). Подвижность моцартовского *Andante* вытекает из его общего стиля — изящного и хрупкого, с обилием мелизматики.

По характеру движения в медленной части цикла к бетховенским ближе стоят гайдновские *adagii* и *larghi*, но сила и глубина музыки Бетховена несравнима. Размерно текущая, нагнетаемая в повторениях главная тема ведет к усилению рондообразных тенденций, которые яснее у Бетховена, чем у Моцарта и Гайдна. Рондообразность рождается и от обращения к первой теме в коде, становящейся у Бетховена самостоятельным, обобщающим тематические процессы разделом формы. При подчеркивании той или иной стороны формы бетховенских произведений возможны различные ее истолкования<sup>62</sup>.

К сонатным формам с разработкой относятся среди рассматриваемого круга сочинений вполне определенно четыре медленные части. Одна из них — *Andante* из струнного трио № 1 — еще очень близка по содержанию к моцартовским образцам и заимствует от них форму. В *Andante scherzoso* из скрипичной сонаты № 4 соединились разные жанровые признаки, и потому его нельзя считать характерной формой медленной части цикла. *Adagii* из фортепианных сонаты № 11 и квартета № 1 принадлежат к выдающимся достижениям молодого Бетховена, *Adagio* в сонате возвышенно-гимнического характера, в квартете — трагическое, с проблесками светлых настроений в побочной партии, но большая кода, основанная на материале главной темы, усиливает, подчеркивает трагедийный характер.

---

<sup>62</sup> Так, форму *Adagio* из Патетической сонаты И. Способин («Музыкальная форма») и С. Скребков («Анализ музыкальных произведений») относят к рондо, а А. Гольденвейзер («32 сонаты Бетховена», стр. 68) и Н. Николаева (в кн.: «Музыка французской революции XVIII в. Бетховен», стр. 282) к сложным трехчастным.

В трех медленных частях разработку сонатной формы Бетховен заменяет эпизодом: в Adagio фортепианного трио № 4, струнного трио № 2 и в Largo e mesto фортепианной сонаты № 7. В первом из этих примеров еще много от моцартовского стиля, второй стоит на пути к собственно бетховенскому, Largo же фортепианной сонаты № 7 — ярчайший образец бетховенской философской лирики.

Эпизоды вносят контраст не только в тематическую, но и в тональную окраску. Ладо-тональное контрастирование в послеэкспозиционном разделе сонатной формы (оно наблюдается и в Adagio из фортепианной сонаты № 11) усилено тематическим. В этом смысле можно говорить о поднятии контраста на новую ступень.

Главная тема Adagio фортепианного трио № 4 несет в себе отголоски движения медленного менуэта и находится еще в зависимости от моцартовских образцов, но тема эпизода по мелодике, фактуре и тональным перемещениям — типично бетховенская. Особенной яркостью обладает смена es-moll — E (Fes)-dur:

51 [Adagio]

The musical score is for the Adagio section of the Piano Trio No. 4 by Beethoven. It is written for piano and features a key signature of three flats (E-flat major) and a 3/4 time signature. The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (pp) dynamic and a crescendo (cresc.) marking, leading into a triplet of eighth notes. The second system starts with a forte (sf) dynamic and a piano (p) section with a crescendo (cresc.) marking. The third system continues with a forte (sf) dynamic and a piano (p) section with a crescendo (cresc.) marking. The key signature changes from E-flat major to E major (one sharp) in the final measure of the third system.



В самом процессе модулирования и даже в его устремлении к E-dur тут ощущаются прямые связи со вторым эпизодом Adagio Патетической сонаты. Последнее написано, по нашему мнению, в форме рондо, и таким образом можно установить родство принципов тематизма в двух разных формах — сонатной и рондо. В обоих случаях эпизоды начинаются в тональности одноименного минора по отношению к тонике — в этом, возможно, находит отражение вариационная форма с ее ладово контрастирующей вариацией, — направляются же они в далекую субдоминанту.

Сонатная форма в Andante B-dur из струнного квинтета оп. 4 несет на себе следы старых форм сонатности, в которых разработка начинается проведением главной темы. Здесь к ней устремлен модулирующий ход F-dur — As-dur. В этой последней тональности и звучит initio главной темы, превращаемое в исходную точку движения к a-moll; каденция в этой тональности напоминает об аналогичных каденциях (но в близких тональностях) в старинной двухчастной форме, а затем дается возвратный ход к репризе.

Вся эта якобы разработка укладывается в небольшие размеры:

6	4 →	7 ↓	3 →
модул.	initio	возвр. ход	
F - As	As-as . . . a		

Поскольку экспозиция, разработка и реприза начинаются тематически одинаково (initio), обнаруживается некоторое сходство с формой рондо. Но не будем его преувеличивать, потому что, пожалуй, сильнее тут чувствуется влияние старосонатной формы. Появление модулирующей связки F — As, обычной для рондо и необычной для старосонатной формы, вызвано, конечно, отдаленностью As как от главной тоники B-dur, так и от доминанты, оканчивающей экспозицию.

Не доказывает ли это, что оба принципа — сонатность и рондообразность — в равной мере были приемлемы для Бетховена в медленных частях? Использование «чистых» видов сонатной формы и рондо подтверждает их равную возможность.

Чрезвычайно интересна, пожалуй, уникальна сонатная форма в Adagio септета оп. 20. Ее необычность заключается в том, что

местоположение разработки занято проведениями главной и побочной тем, идущих одна за другой в одной и той же тональности III мажорной ступени. Но зато в репризе побочная партия опущена, и главная прямо переходит в заключительную. Проведения тем в разработке сокращены и ограничиваются одним предложением экспозиционного периода.

Схема (А и В — главная и побочная темы):

тон.	А	В	закл. п.	А <sup>1</sup>	В <sup>1</sup>	А	закл. п.
план	Т	Д		III	III	Т	
	экспозиция			разр.		реприза	

Пропуск побочной партии в репризе можно объяснить не только ее появлением в преддверии репризы, но и нежеланием подчеркивать ее равноправие с главной<sup>63</sup>.

В сонатной форме без разработки это равноправие как будто устанавливается, поскольку обе темы проходят дважды. Но одной из них — главной — Бетховен отдает предпочтение, возвращаясь к ней в коде.

Сравнивая медленные части, написанные в форме сонаты без разработки, видим, как созревали и оттачивались бетховенские принципы этой формы.

В *Largo con espressione* из фортепианного трио № 2 еще много моцартовского, само отнесение к форме сонаты без разработки тут несколько условно, потому что период побочной темы прерывается уходом в VI низкую ступень (III низкую от главной тоники), которая закрепляется кадансом. Небольшая связующая часть, основанная на интонациях главной темы, ведет к репризе.

Общая структура побочной партии в экспозиции:

6 + 3 5 ↓ 7  
Н G

Структура побочной партии в репризе по началу совпадает с приведенной, но затем индивидуализируется, получая элементы разработки, и в дальнейшем переходит в код:

побочная партия					собственно кода					
6 + 3	6 ↓	8	↓	4	6	↓	7 ↓	4 ↓	2 + 2 ↓	10 ↓
		связ.		вар.						
		или		повт.						
		расш.								
		каданс.								

Е C-a S, D → E-e-C--a=S, D → E VI VI Т Т

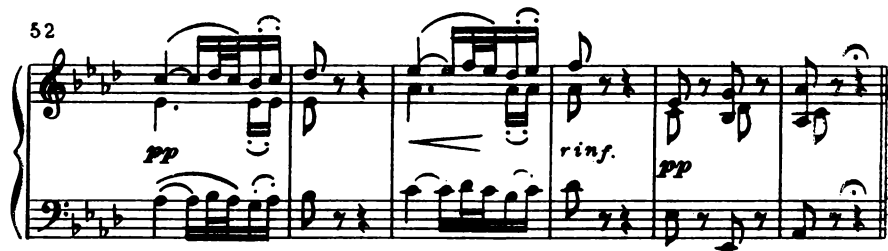
Интонации главной темы пронизывают все течение *Largo*.

Усиление их заметно уже в экспозиции; после короткой побочной партии они выступают в роли связующей части, более же

<sup>63</sup> Последовательное соединение главной и побочной тем в одной тональности, выполненное Бетховеном с классической простотой, не предвещает ли аналогичную структуру разработки в балладе *g-moll* Шопена? Романтичность настроения шопеновской баллады, конечно, далека от бетховенского классицизма, поэтому можно говорить лишь о сходстве структур.

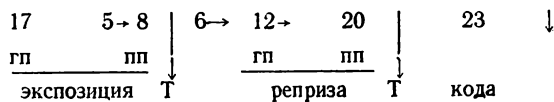
всего они появляются в репризе. В коде, однако, интонации главной темы отстраняются и возвращаются только в последнем построении на органном пункте Т. Форма Largo, подчиняясь сонатному принципу, неповторимо оригинальна.

Adagio струнного трио № 1 по фактуре и простоте содержания близко Моцарту. Его сонатная форма без разработки с репризой-вариацией — типично моцартовская. Однако отметим наличие обстоятельной коды, использующей главную тему для постепенного торможения (побочная партия была ритмически подвижна), — это уже черта бетховенского стиля. Особенно нужно подчеркнуть значение последнего обобщающего шеститакта, где главная тема из текучей становится кристаллически четкой:



В Adagio фортепианного концерта В-dur моцартовские традиции сказались в систематическом варьировании главной темы. Четыре проведения, не считая кодовых, основного тематического материала образовали рассредоточенный вариационный цикл тождественного порядка, обладающий и некоторыми чертами собственно бетховенского стиля. Они — в смелости фигуративных форм: вместо моцартовской хрупкости в них слышится бетховенское полнозвучие, предвещаая приемы среднего периода творчества.

То равноправие двух тем сонатной формы, о котором говорилось выше, представлено в Adagio концерта В-dur весьма своеобразно: главная тема шире излагается в экспозиции, чем в репризе, побочная же, наоборот, полнее разворачивается в репризе, нежели в экспозиции; в своих четырех проведениях главная тема подчинена вариационно-циклической форме тождественного порядка, побочная же в двух проведениях развивается по типу вариационного прорастания, и потому репризное шире экспозиционного (8...+20). Обе части сонаты без разработки в этом Adagio почти равны, но, в отличие от моцартовских образцов, нет тенденции к тому, чтобы превратить репризу в вариацию тождественного порядка. Общая схема такова:



В-dur

Es-dur



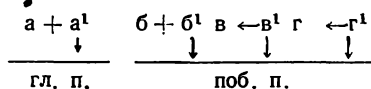
Бетховенская форма свободнее моцартовской, и эта свобода достигается посредством диалектического переплетения двух видов вариационности, каждый из которых вносит свой элемент в развитие Adagio. Художественный образ наполняется певучестью главной темы и отрывистостью интонаций побочной, постепенно обнаруживающей также певучую природу. Две темы становятся похожими друг на друга по своим фактурным приемам, как сливаются они и вследствие стирания кадансовой преграды.

Интересна также кода, которая извлекает из главной темы quasi фанфарные интонации (такты 74 и следующие), но исполнять их Бетховен предписывает *p, con gran espressione*. Текучая гармоническая форма темы откинута совсем и заменена симметричной формулой TDDT (ср. такты 1—6 и 78—82).

Бетховенское начинает пробиваться во всем сквозь моцартовское, смелость в решении художественной формы готова подчинить себе унаследованное от старших современников, так как содержание Adagio уже не укладывается в прежние рамки Andante.

Высшее достижение среди разбираемых сонатных форм без разработки — Adagio из фортепианной сонаты № 5. Бетховенское здесь и в особой полноте и цельности каждой темы — благодаря чему разработка становится излишней, — и в сквозном развитии формы, увенчиваемом в коде сплетением интонационных нитей обеих тем.

Если главная тема построена как период повторной структуры, которая позволила провести варьирование тождественного порядка, то побочная, начинаясь в том же типе вариационности, развертывается в широкое прорастание. Оно округляет течение экспозиции. Но в его повторяющихся частях вновь восстанавливается тождественное варьирование (указано стрелками, обращенными вниз):



Сквозной характер образного развития в Adagio определяется героичностью содержания. Восходящие фанфарные интонации главной темы (такты 5—6, 13—14), усиленные в репризе имитациями, подчеркивают это. И в побочной партии отражаются их активные ритмы (такт 31 и следующие). Связи тем устанавливаются и через проникновение фигуративных элементов побочной партии (триоли, особенно в тактах 40, 42) в репризу главной. Но не менее существенным является тонкий процесс разрастания хроматической линии в главной и побочной темах и свертывания ее в коде:

53

в экспозиции





До сих пор мы говорили о главной и побочной партиях Adagio сонаты № 5. Связующая тут очень кратка: в экспозиции 7 тактов, в репризе — 9. Несовпадение в размерах несущественно, различия же в гармонии очень важны. Покажем их в схеме:

в экспозиции: b-moll—As-dur—as-moll-S→ Es-dur, D→Es

в репризе: b-moll—as-moll—Fes-dur—es-moll, D→As

В репризе усилена субдоминантовая функция, увлекаемая через одноименную тонику as-moll. Такова была традиция перемен еще в моцартовских репризах, с функционально-гармонической стороны «обосновывавших» сохранение главной тональности в побочной партии. В *Andante cantabile* из квартета G-dur (K. 387) Моцарт обостряет субдоминантовую функцию в связующей партии репризы введением IV минорной и II низкой ступеней. Сошлемся и на *Andante* из симфонии Es-dur (K. 543):

	гл. п.	связ.
в экспозиции:	As	f—es—Es (на D)
в репризе:	As—as—H	h—(a)—F—Des—as—As (на D)

Тональные смены в репризе тут очень сложны, у Бетховена они проще, как вообще собранней и отточенней весь его гармонический язык.

В моцартовской форме подобные отклонения были особенно важны. Общее устремление к закругленности формы требовало гармонического торможения, а кода, где оно могло бы осуществляться, в *Andante* Моцарта еще не сложилась. Поэтому Моцарт чувствуя функционально-гармоническую необходимость субдоминантовых отклонений, вводил их в преддверии побочной партии, делая главный строй особенно устойчивым, прежде чем перевести в него побочную тему. Иногда в тех же целях Моцарт даже решался на нарушение неизменяемости побочной партии в репризе и гармонически усиливал сферу ее каданса, как, например, в *Andante* из квинтета g-moll (K. 516):

54

в экспозиции

*cresc.*

в репризе

*cresc.*

*sp*

*cresc.*

*p*

The image displays four systems of musical notation for piano, likely from a score by Beethoven. The first system is labeled '54' and 'в экспозиции' (in the exposition). It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the exposition, marked with 'cresc.' (crescendo). The third system is labeled 'в репризе' (in the recapitulation) and also includes a 'cresc.' marking. The fourth system shows further development, with markings for 'sp' (sforzando), 'cresc.', and 'p' (piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Эти отклонения становятся ненужными Бетховену в репризе и переносятся им в код.

Как указывалось, Бетховен несколько чаще, чем Моцарт и Гайдн, в медленных частях циклов прибегал к форме рондо. Некоторые его рондо классически просты, другие же содержат весьма любопытные и важные усложнения структуры. В ряде случаев заметна тенденция, обозначившаяся еще у Моцарта, направлять

развитие рондо в сторону сонатной формы, а иногда принципы рондо остаются единственно определяющими.

Наклонение в сторону сонатности сказывается в том, что первый эпизод (В) имеет производный характер, вытекая из главной темы (А) подобно побочной партии. Иначе говоря, возникают соотношения, типичные для экспозиции сонатной формы. Между темами обычно пролегалает связующая часть, как в медленных частях из струнных трио № 3 и № 5, из квартета № 3. В *Adagio cantabile* из фортепианного трио № 1 нет связующей части ко второй теме, она наступает в порядке сопоставления с главной, но в остальном обладает обычными свойствами побочной темы, вплоть до тональных тонико-доминантовых отношений с главной.

Существующие труды по музыкальной форме всегда указывают на преобладание доминантовой сферы в первом эпизоде рондо. Но ни в одном из трудов нам не приходилось встречать указаний на зависимость его от принципов сонатной экспозиционности. Они, на наш взгляд, являются решающими в начальной части таких рондо.

Не во всех примерах тематическое построение первого эпизода у Бетховена одинаково и идентично с побочной партией сонатной формы. Так, в *Adagio* Патетической сонаты первый эпизод, являющийся модулирующим (f-moll — Es-dur), для классической побочной партии слишком краток (6 тактов), он напоминает скорее связующе-побочную партию старинной сонатной формы, но его устремленность к доминанте и полный каданс, за которым следует типичная заключительная партия (ср. с заключительной партией первой части сонаты № 5), свидетельствует о влиянии приемов сонатного экспонирования. В отличие от этого, *Adagio* струнных трио № 3 и № 5 и *Andante* квартета № 3 имеют ярко выраженные побочные темы, появляющиеся после связующих частей.

Нельзя ли в таком случае отнести эти формы к рондо-сонатным? Этому препятствует отсутствие одной из тем на обычном ее месте в структуре рондо-сонаты. *Adagio* Патетической сонаты не имеет повторения охарактеризованной темы первого эпизода, ее схема: |: А :| В А С А и кода. В *Adagio cantabile* фортепианного трио № 1 тоже нет повторения темы первого эпизода, повторяются лишь фигуры дополнения к ней после полной каденции. Схема этого *Adagio*: А В А С А и кода. В медленных частях струнных трио отсутствует одно из повторений главной темы, в результате чего складываются схемы:

А В А С В<sup>1</sup> и кода (трио № 3),

А В А С В<sup>1</sup> А и кода (трио № 4).

В *Adagio* C-dur струнного трио № 5 второй раз главная тема сокращенно проводится в тональности III низкой ступени, переходя в предыкт, а в третий раз — возвращается в главную, но тоже сокращена (4 такта):-

4	2	4	3	8	4	7	4	11	8
гл. п.	→	п. п.	гл. т.	→	гл. т.	п. п.	кода		
T		D	III н.		T	T	T		

Если пренебречь тем, что второе проведение главной темы представляет собою период (см. пример 56), то есть вполне определенно сохраняет экспозиционный характер, то всю форму можно бы принять и за сонатную, отнеся проведение в Es-dur к разработке. В таком случае ясна будет отмеченная выше тенденция бетховенского рондо к вбиранию сонатности.

В Andante con moto из квартета № 3 после второго проведения главной темы следует как будто разработка, но в нее входит период этой же темы в новом тональном варианте Des-dur — f-moll, реприза же начинается с побочной партии <sup>64</sup>:

A	B	A → A <sup>1</sup> разр.	B <sup>1</sup>	A <sup>2</sup> и кода
T	D	T III н.	T	T

Отнесение этих форм к рондо вряд ли можно оспаривать, но и элементы сонатного экспонирования в них тоже важны. Принцип рондо и сонатность сплетены тут в синкретическом единстве, хотя к тому времени, когда создавались бетховенские Adagii и Andante, каждый из принципов был уже давно осознан и реализован как самостоятельный. Возможно, что действовали еще старые тенденции, идущие от Гайдна или Моцарта. Полученная от предшественников и развитая ими сонатность пускала ростки и там, где были для нее корни в образном строе произведения, но сжатость концепции не допускала разрастания их до полной сонатной формы.

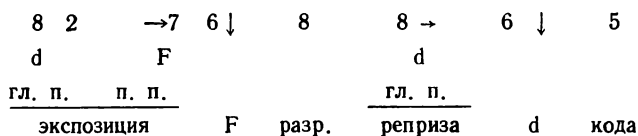
С такими примерами мы уже встречались в сочинениях Моцарта, остановимся теперь на медленных частях циклов Гайдна. Для образца возьмем Largo из квартета op. 33 № 5 и Andante из квартета op. 33 № 6.

В Largo после первого изложения главной темы и двутактного дополнения следует ее второе изложение, становящееся связующим к проведению побочной темы, которое завершается полной каденцией. После короткой связки (5 тактов) наступает расширенная реприза главной темы с таким же, как в экспозиции, дополнением. И в итоге Largo, пройдя стадию сонатной экспозиции, заканчивается подобно трехчастной форме (родственно ему по форме Largo фортепианного концерта C-dur Бетховена).

Нечто похожее и в Andante d-moll квартета op. 33 № 6 Гайдна. Различие заключается в том, что побочная партия, написанная в параллельном мажоре, использует тему главной (обычная черта сонатности Гайдна) и к тому же после экспозиции имеется неболь-

<sup>64</sup> Отметим, что в других случаях Бетховен пользуется тональностью III низкой ступени для центральной части формы. Тональный план хорошо обновляется благодаря этому.

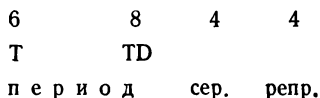
шая разработка. Реприза, как и в Largo квартета, состоит из одного. проведения главной темы, вся же форма увенчивается краткой кодой:



Здесь сонатная форма проходит две стадии — экспозицию и разработку, — реприза же подобна репризе трехчастной формы.

По-видимому, такие исторические образцы синкретической слитности форм складывались иногда и в рондо Бетховена: проходя стадию экспозиции, рондо уподоблялось сонатной форме, но далее становилось господствующим.

Как известно, в классической музыкальной форме начальная стадия вообще тяготеет к доминантовой сфере. Несомненно, и описанные образцы направлены так же, но их потенциальная сонатность обусловлена тем а т и ч е с к и м строением. Всегда ли, однако, следует усматривать наклонение к сонатности, если мы заметим сравнительно новый материал в доминантовой тональности после первой темы? Отнюдь не всегда. Решающее значение остается за репризой: если она воспроизводит этот новый материал, сохраняя доминантовую тональность, то действие сонатности парализуется, если переводит в тонику — сонатность налицо, если же опускает, то сонатность остается нереализованной. Именно этот последний случай и видим в приведенных примерах из сочинений Гайдна и в Largo фортепианного концерта C-dur Бетховена. В Adagio cantabile бетховенского квартета № 2 экспозиция содержит черты сонатности, устремляясь в доминанту, но это лишь период, за которым следует середина:



Общая реприза Adagio воспроизводит все это без структурных изменений, и всякая сонатность пропадает<sup>65</sup>.

Близость конструктивных элементов рондо и сонатной формы можно проследить, сравнивая медленные части двух произведений — фортепианной сонаты № 7 и струнного трио № 4. Они написаны в один и тот же год и в одной и той же тональности. Отсюда ряд совпадающих моментов в форме, хотя по содержанию фортепианное Largo e mesto возвышается над струнным Andante quasi Allegretto:

<sup>65</sup> При более широких формах тот же принцип находим в скерцо b-moll Шопена; его крайние части представляют сонатные экспозиции, благодаря чему сонатность в с е й ф о р м ы нейтрализуется.

Andante:

г. т.	→	п. п.	→	г. т.	эпизод	п. п. → г. т.	и кода
11	↓ 8	↓	4 + 9	9	8	4 + 9	29
	d	C	a—g	D→	d—g—B	B	g d d
T	VII	D		T	VI	S	T

Largo:

экспозиция				эпизод		реприза		кода
г. т.		п. п.	з. п.			г. т.	п. п.	(г. т.)
8	↓	8 ↓	4 + 5	4 ↓	8 6	12	4 + 5 ↓	23
	d	C	a	a		d—g—B	d	
T	VII	D		III—IV—V		T VI	T	T

В обеих структурах ингредиенты одни и те же, во многом совпадает тональный план, но главная тема репризы и эпизод меняются местами:

A B A C B A кода  
A B C A B (A) кода

Именно эти перемены решают вопрос в пользу рондо в одном случае и в пользу сонатной формы — в другом, но их строительные элементы одинаковые, что, по-видимому, вытекает из принципиального родства образного строя медленных частей циклов, несмотря на разные структуры.

Выше отмечалась роль одноименного минора в форме рондо. Значительна она и в Largo appassionato D-dur из фортепианной сонаты № 2. Но d-moll появляется тут с вариантом главной темы, и потому иногда считают все построение разработкой<sup>66</sup>. Однако, на наш взгляд, здесь скорее всего сказывается влияние вариационной формы, включающей минорную вариацию. Именно лишь влияние, но не сама вариационная форма, поскольку строение раздела d-moll сильно отличается от того, как построена тема Largo.

Особо нужно остановиться на Adagio из фортепианной сонаты № 3. Идентичность материала двух эпизодов не скрывает различия их структуры, которое бросается в глаза в схеме:

A	B	A	B <sup>1</sup>	A <sup>1</sup>	Кода <sup>67</sup>
10	32	10 2	12	10	6

<sup>66</sup> См. «Музыкальную форму» под ред. Ю. Н. Тюлина, стр. 219.

<sup>67</sup> Не следует смешивать эту форму с настоящей формой рондо-сонаты (однако без центрального эпизода), которую находим в Andante фортепианной сонаты № 9 Моцарта:

	г. п.	с. п.	п. п.
экспозиция:	11	5	22
реприза:	11	3	22
	11	← 8	(дополнение)

От нее идет направление в сторону сонаты без разработки с кодой (Бетховен — Adagio сонаты № 17).

В<sup>1</sup> почти в три раза меньше, чем В. Вглядимся в строение и тематический материал эпизодов и заметим не только его разнообразие, но и тональное несовпадение первого и второго проведений: модуляция в параллельный мажор и субдоминанту, возвращение в главный строй при повторении. Все это наводит на мысль о сонатности, рассредоточенной между первым и вторым эпизодами:

В:	3 + 5	6	4 →	3 + 5	6 →
	е G	G		а	h—е е
	гл. св.	поб.	з. п.	гл.	поб.
<hr/>			<hr/>		
экспозиция			разработка		
В <sup>1</sup> :	4	8			
	С—Е	Е			
	гл.	поб.			
<hr/>					
реприза					

Эта схема дает объяснение количественного преобладания первого эпизода над вторым: он заключает в себе две части сонатной формы, тогда как во втором — одна реприза<sup>68</sup>.

Нет необходимости оговаривать известную условность нашей трактовки, вытекающую из подчинения эпизодов главенствующему принципу рондо. Сам по себе этот прием уникален, но, может быть, в факте привлечения рассредоточенной сонатности сказывается влияние *принципа рассредоточенности*. Он\* чаще всего проявляется в варьировании главной темы, образующем рассредоточенный вариационный цикл, а в Adagio сонаты № 3 перешел на сонатную форму.

Довольно часто Бетховен в медленных частях циклов пользовался сложной трехчастной формой в обеих ее разновидностях — с эпизодом и с трио. В отдельных случаях можно усмотреть и здесь склонение к сонатности, как, например, в Adagio фортепианной сонаты № 1. В эпизоде легко отделяется начальная модулирующая часть от устойчивой в C-dur, закрепляемой дополнением<sup>69</sup>:

6	4	↓	4	↓	1→
модул.	род		дополн.		
часть	поб. темы				
d—C	C		C		

<sup>68</sup> Тональные соотношения, при которых минорное сонатное произведение переходит, начиная с репризы побочной партии, в мажор, очень типичны для стиля Гайдна. Напомним, что фортепианная соната № 3 Бетховена входит в ор. 2, посвященный им Гайду.

<sup>69</sup> В тождестве тонального плана с начальной частью Adagio Патетической сонаты (I—VI—V) мы видим еще одно подтверждение близости разных форм — рондо и сложной трехчастной, — как и их ингредиентов.



Именно эта тема в доминантовой сфере дает экспозиционной части Adagio наклонение к сонатности<sup>70</sup>. Интересно проследить его, сравнивая эту тему с подлинной побочной темой из Adagio сонаты № 5. Два однотокта темы сонаты № 1 соотносятся подобно двум начальным построениям в теме сонаты № 5: мелодически они опираются на терцию своей доминанты, взятой в виде секундаккорда, при повторении имеют фиоритурную вариацию. После этого идет каденция  $SI_4^6 D$ , усложняемая в сонате № 5 DD. В сонате № 1 каденция завершается на основном тоне, в № 5 — продлевается благодаря мелодическому положению терции, — в этом различие обеих тем. Далее вновь возникает сходство: заключительный оборот в теме из Adagio сонаты № 1 мелодически варьируется так же, как и в теме сонаты № 5 (триоли), но по-прежнему в краткой форме. Повторения каденционного оборота  $I_6^4 D T$  совсем нет в сонате № 1; последний такт в обоих случаях отдан  $D_7$ , возвращающему репризу.

Вот структуры обеих побочных тем:

	вар.	кад.	закл.	вар.	$D \rightarrow F$
в Adagio сонаты № 1:	$1 + 1$	$2 \downarrow$	$2 + 2 \downarrow$		1
	вар.	кад.	вар.		
в Adagio сонаты № 5:	$4 + 3$	$5 + 6$	$\leftarrow 3 \downarrow$	$\downarrow 1 D \rightarrow As$	

Как видим, вторая тема Adagio сонаты № 1 при известном развитии могла бы превратиться в действительно побочную партию, — в этом и заключается наклонение к сонатности.

Краткость побочной партии не является главным препятствием к образованию сонатной формы в Adagio, — препятствие скорее всего в том, что главная тема получает в репризе полную каденцию. Если бы эта каденция была стерта или превращена во вторгающуюся и темы в репризе слились бы в едином течении, то сонатная форма выступила бы на первый план. Ясное же завершение простой двухчастной формы кадансом отделяет ее от последующего, то есть от коды, образуется сложная трехчастная форма с экспозиционным наклонением к сонатной.


Не следует считать проявлением сонатности всякое повторение темы средней части в конце сложной трехчастной формы: самое важное, чтобы сложились экспозиционные отношения сонатного типа. Если их нет, то никакое повторение темы средней части не может образовать сонатности. Это и видим в Andante скрипичной сонаты № 2: в коде проскальзывают интонации средней части, но принцип сложной трехчастной формы они не колеблют. То же и в Allegretto из фортепианной сонаты № 9.

Среди сложных трехчастных форм нужно выделить те, где особенно обострен контраст средней части, как, например, в квартете

<sup>70</sup> Г. Э. Конюс относил это Adagio к форме сонаты без разработки (см.: Л. Мазель, И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II. М., 1939, стр. 16—17).

№ 2. Смена тональности (C — F) дополняется здесь контрастом темпа: Adagio cantabile — Allegro — Tempo I. То же и в струнном трио (серенаде) op. 8. Второй и четвертый разделы имеют здесь обозначение: Scherzo. Allegro molto, тогда как первый, третий и пятый — Adagio<sup>71</sup>. По-видимому, такие смены в рамках единой формы сохранились от старого сюитного или дивертисментного жанра, восходя к Моцарту, — у Бетховена они очень редки<sup>72</sup>.

Особое отличие бетховенских медленных частей по сравнению с моцартовскими и гайдновскими составляют большие коды, как и в сонатном allegro. Их мы находим в медленных частях: фортепианных сонат №№ 1, 4, 5, скрипичных сонат №№ 3 и 5, фортепианных трио №№ 1 и 2, струнных трио №№ 1 (Adagio), 3, 4, 5, квартетов №№ 1 и 3, трио для духовых инструментов, струнного квинтета op. 4 и фортепианного — op. 16. Очень часто коды начинаются главной темой, однако она имеет завершающе-обобщающий характер (см. выше о коде Adagio фортепианной сонаты № 5). Если форма целого — сонатная без разработки, то начало коды с главной темы образует некоторое наклонение в сторону рондо. Это указывает на явное стремление Бетховена подчеркнуть роль главной темы, придать ей действительно главенствующий характер. Наличие в центральной части формы нового материала вызывает отклик на него в коде, что и находим в Adagio фортепианной сонаты № 1, скрипичной № 2 и в трио для духовых инструментов. Кода Largo e mesto из сонаты № 7 заимствует из эпизода взволнованные рит-

моинтонации, предшествующие репризе  . Вместе с тем

она развивает и интонации уменьшенного септаккорда, появившиеся еще в первом периоде, подхваченные последованием трех уменьшенных септаккордов в побочной партии, и приводит их к параллельному восходящему движению. Патетическая насыщенность этих интонаций красной нитью проходит через Largo. В заключительном построении остаются полутоновые восходящие ходы *gis* — *a* и *cis* — *d* с их стонущим характером. В коде похоронного марша из Героической симфонии Бетховен вспомнит о них.

По установившейся традиции большое внимание Бетховен уделяет вариационности в процессе развития медленной части цикла. Независимо от ее структуры, повторения используются для тождественного варьирования, чаще всего фактурного порядка. Это стносится как к сольным фортепианным, так и ко всем ансамблевым произведениям, особенно благоприятным для варьирования фактуры. Возникает своего рода связь с побочной партией сонат-

<sup>71</sup> Названную часть серенады op. 8 можно рассматривать и как рондо с двумя эпизодами на идентичном материале: A B A B<sup>1</sup> A.

<sup>72</sup> Мы здесь совсем не касаемся формы темы с вариациями — она должна рассматриваться в связи с вариациями в прочих частях сонатных циклов и всеми отдельными произведениями Бетховена, написанными в этой форме.

ного *allegro*, имеющей, как было сказано выше, почти обязательный тожественно-вариационный элемент. В отдельных случаях вариационность проявляется не только в фактуре, но и в гармонии, в возникновении полифонических вариаций (имитации, контрапункты). В *Adagio* из фортепианной сонаты № 3 главная тема в последнем проведении гармонически варьируется: за внезапным склонением в *cis-moll* с остановкой на его *D* в виде сопоставления идет *D H-dur*. В *Adagio* фортепианного трио № 4 второе проведение главной темы расцвечено полифоническими элементами (такты 9—16).

Связи медленных частей с сонатным *allegro* иногда распространяются и на формы главной темы. Это выражается в своеобразной разработке *initio* на протяжении медленной части. С таким приемом встречаемся в фортепианных сонатах №№ 2, 3, 4, в струнном трио № 5.

В *Largo appassionato* сонаты № 2 и в *Adagio* сонаты № 3 *initio* после репризы появляется в новом динамическом облике *ff*, с переменной лада (*Largo*) или тональности (*Adagio*). Возможно, это отголоски гайдновской формы сонатного *allegro*, имевшей несколько проводений *initio* в разных тональностях и ладах (см. об этом в предыдущей главе), — в дальнейшем Бетховен почти не прибегал к таким приемам.

*Initio* в *Largo* из фортепианной сонаты № 4 может служить подтверждением уже высказывавшейся мысли о преобразовании в стиле венских классиков баховских принципов. Соотношение TDDT — типично для нового времени, тогда как мелодия тут почти совпадает с верхним голосом прелюдии *C-dur* из I тома W. K1. (если взять ее переложение, сделанное Гуно, то совпадение будет полным). Но Бах расположил гармонию по формуле каденции TSDT, являвшейся в его время и начальной формулой.

55 *Largo* формула Баха

гармония: T D<sub>6</sub> T S II<sub>2</sub> D<sub>6</sub> T

Инициативность бетховенской интонации сохраняется на всем протяжении *Largo*. Появляясь без мелодических изменений шесть раз, *initio* дважды меняет свой гармонический облик: один раз переходит в *B-dur* (ложная реприза), другой — звучит с новыми гармониями (кода).

С *initio* в *Adagio* из струнного трио № 5 начинается не только первый период, но и новый период темы после экспозиции, — образуется яркое вариационное прораствание:

56 *Adagio con espressione*



Таковы формы связи главных тем сонатного *allegro* с тематизмом медленных частей цикла. Вместе с вариационностью последних, протягивающей руку вариационным элементам побочных партий *allegro*, тематические связи составляют основу сплочения циклической формы воедино.

### ФОРМА МЕНУЭТОВ И СКЕРЦО

Для менуэтов и скерцо Бетховен использует преимущественно сложную трехчастную форму со средней частью в виде трио (в менуэтах из струнного квинтета ор. 4 и серенады ор. 25 по два трио). Жанры менуэта и скерцо по степени употребительности в рассматриваемых ранних циклах равноправны: число менуэтов и скерцо приблизительно одинаково. Следует иметь в виду, что менуэты Бетховена в значительной мере теряют свою танцевальную подоснову, постепенно превращаясь в скерцо. В отдельных случаях Бетховен как бы находится на распутье, не давая никакого обозначения той части цикла, которая расположена на месте менуэта или скерцо (третьи части фортепианной сонаты № 4, квартета № 3). В двух циклах — квартет № 4 и септет ор. 20 — использованы оба жанра. В септете их сосуществование объясняется, вероятно, традициями сюитности, дивертисментности, то же можно сказать и о двух менуэтах в струнном трио № 1. Во всех перечисленных случаях (кроме квартета № 4) применена сложная трехчастная форма. Иное дело — в квартете № 4. Скерцо его написано в сонатной форме, и только менуэт — в сложной трехчастной. По-видимому, введение скерцо вызвано тут стремлением придать всему циклу более действенную направленность. (кстати, этот квартет не имеет медленной части).

Принцип сложной трехчастной формы достаточно известен и не требует определения или разъяснения. Но применение его Бетховеном нуждается в рассмотрении, чтобы вникнуть в его стиль.

Начальные периоды у Бетховена в общем просты. Их структура часто квадратна в целом либо по частям; иногда встречается и форма периода со вторым предложением прорастающего типа:

(третья часть фортепианной сонаты № 4), тогда после каденции вводится дополнение. Уникальной является структура первой части скерцо в фортепианном трио № 1. Тут обособляется период 8+8 по типу аб+аб<sup>1</sup> в главном строе, а затем следует разработка его материала с постепенным уходом в доминантовую тональность, которая усиленно закрепляется. Структура целого таит черты сонатной экспозиции, основывающейся на одной теме:

<u>8 + 8</u>	16	8	↓
гл. т.	связ.—	закл.	
	побочн..	парт.	
T	→	D	

Конечно, видеть здесь подлинную сонатную экспозицию, а во всей части (до трио) — сонатную форму было бы преувеличением, скорее речь должна идти о родстве схем.

Этот образец формы противостоит всем прочим в рассматриваемых частях бетховенских сонатных циклов: расширять период, доводить его до сонатности Бетховен не стремится, в отличие от Моцарта и Гайдна, у которых часто встречается такое расширение<sup>73</sup>, как и от Шуберта, у которого происходит перерастание простой трехчастной формы в сонатную. Простота структуры останется у Бетховена надолго основной тенденцией в начальных периодах сложной трехчастной формы. Таким путем происходит классическая кристаллизация одной из распространеннейших музыкальных форм. Бетховен оттачивает ее в определенном направлении, освобождая от широкого размаха, с тем чтобы развернуть серединно-разработочную часть, сменяющую период.

В серединах, сравнительно обширных по размерам, можно заметить два структурных типа:

1. Середины, представляющие собой единый поток тонально неустойчивых построений, первая группа которых отведена секвенциям (материал их — из темы или новый), вторая же — подготовке репризы.

2. Середины, начинающиеся, как и в первом типе, тонально неустойчиво, но затем устремляющиеся к кадансу в одной из побочных тональностей; тут иногда появляется новая тема (или прежняя в новой фактуре), которая не доводится до завершения и переходит к репризе.

Кроме этих типовых структур, возникают, конечно, и индивидуализированные, — о наиболее интересных будет сказано особо. Однако обратимся к основным.

Первый тип особенно част у Бетховена. В фортепианных трио № 1 и № 3, фортепианных сонатах №№ 3, 4, 7, 11, струнном трио № 5, квартетах №№ 1, 4, 6, септете (скерцо) середины разворачиваются как сквозные разработочные построения. Начальная сек-

<sup>73</sup> См.: Моцарт — менуэты в квартетах G-dur, D-dur (K. 381 и 575) и другие сочинения.

вентная часть, если она охватывает два больших звена, временами образует даже род периода (менуэт из квартета № 4). Он напоминает движущийся период в разработках сонатных форм и может, как и там, переходить в связующую часть или преддыкт перед репризой. В фортепианном трио № 3 середина представляет собой цепь

$$2+2+1+3\leftarrow 2,$$

останавливающуюся на доминанте главной тональности. В иных случаях происходит модуляционное закрепление доминанты, как, например, в менуэте из септета ор. 20. Тогда возникают точки соприкосновения со вторым типом середины.

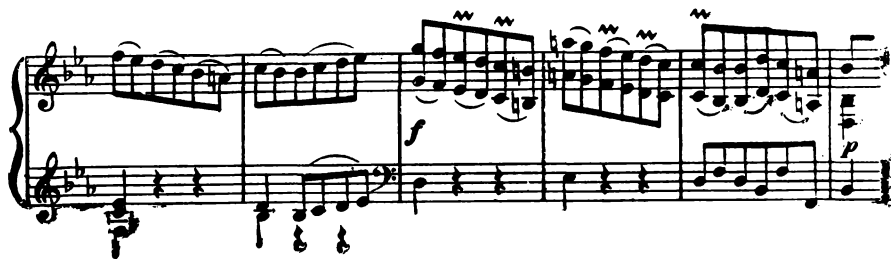
Его особенность, как говорилось, в устремлении к одной из побочных ступеней, кадансово утверждаемой. К их числу относятся IV, VI и другие ступени от главной тональности, выступающие в роли временной тоники. Происходит тональная переакцентировка с далеким прицелом, что вызывает необходимость убеждающего утверждения главной тональности в последующем и, значит, рост и расширение репризы. Общее для всей формы направление процессов ведет к разрастанию формы.

В менуэте из фортепианной сонаты № 1 для тонального закрепления IV ступени используется тот же оборот, который завершал начальный период (ср. такты 11—14 и 19—22). Это потребовало переосмысления IV ступени в субдоминанту главной тональности, готовящую половинный каданс для перехода к репризе. Сама структура середины развертывается как прораствание начального зерна, перерезанное каденцией в IV ступени:

$$\begin{array}{ccc} 2 + 4 \downarrow & \xleftarrow{\quad} 2 \leftarrow 1 + 1 + 4 & \\ \text{As} \quad \text{b} & \text{дополнение } \text{b}=\text{S}, \text{D f-moll} \rightarrow \text{реприза} & \end{array}$$

Середина в скерцо из фортепианного трио № 2 имеет в начале обычные секвенции (G, a, h), а затем основательное закрепление VI ступени. Но она служит для модулирования в D и используется при переходе к репризе. Аналогичная картина в скерцо из струнного трио № 3. Середина во втором менуэте из струнного трио № 1 устремляется в D, имея форму, напоминающую модулирующий период единого развития. Его интонации заимствуются из начальной темы-периода:





Особенно интересна срединная часть в менюэте из струнного трио № 4. Здесь кадансирование в тональности VI ступени используется как временная остановка на пути к сильной доминантовой тональности, выступающей как центр устремления:

58 [Allegro]

В этом есть что-то родственное с процессом в сонатной экспозиции. Но сколь велико различие с сонатными связями, которые выше отмечались у Моцарта. Моцарт раздвигает рамки периода, доводя его до сонатной экспозиции, и превращает середину в разработку, Бетховен сохраняет период неприкосновенным, а связующе-побочно-заключительную часть переносит в середину. Сонатность втягивается в простую трехчастную форму как своеобразный метод развития вне зависимости от сходства функций в структурных формах, привлекающего Моцарта (период равен экспозиции, середина — разработке).

Возможно, что существовало и обратное влияние описанных процессов в простой трехчастной форме на сонатную. В этом случае главная партия должна была резко отделяться, даже обособляться от последующей (связующе-побочной-заключительной) части. Такое явление мы и наблюдаем в сонатном *allegro* фортепианной сонаты № 5, где главная партия — редчайший образец обособления от продолжающей части экспозиции. Речь идет, конечно, не о чуждости главной темы по отношению к другим, но об особом выразительном приеме, который направлен на подчеркивание диалектических связей в тематизме, вспыхивающих в момент кадансирования побочной партии<sup>74</sup>.

В середину скерцо из фортепианной сонаты № 2 и менуэта из квартета № 5 введен новый материал, появляющийся после неустойчивого ладо-гармонического построения и яркого модулирования в новую тональность: *gis-moll* — в скерцо и *cis-moll* — в менуэте:

	новая тема			переход к репризе
в скерцо:	4 + 4	2	4 + 2 →	8
	A—fis—gis	кад.	gis	
в менуэте:	4 + 4	6	4 + 2 →	2
	D → A	cis	cis	

Такие формы, в которых тематический контраст становится важным приемом развития, противоположны по направлению формам сквозного разработочного характера. Оба этих направления, часто даже объединяясь, получают у Бетховена свое продолжение в больших скерцо позднейших циклических произведений. Несколько примеров коротких середин не меняют общей картины: преобладание остается за крупными разработочными формами в первых частях менуэтов и скерцо.

Разобрав середины отдельно от других частей простой трехчастной формы, мы теперь вовлекаем их в общий процесс перехода в репризу, образующую единое с ними движение. Именно на репризе, которая, казалось бы, должна была сразу заявить об устой-

<sup>74</sup> Струнное трио № 4 и фортепианная соната № 5 сочинены в один и тот же год.



чивости основной темы, сказывается влияние общего процесса. Он захватывает и трансформирует начальную тему. Бетховенские репризы почти всюду не только количественно больше первого периода, но и качественно от него отличаются. В них стираются границы предложений, форма становится текучей, длится напряженно и энергично. Экспозиционное построение в репризе сохраняется как редкое исключение (скерцо в фортепианной сонате № 2, менуэт в сонате № 11), но при этом обязательно после каденции получает дополнение. Оно, как кода в сонатной форме, выполняет тормозящую роль, что необходимо в преддверии перехода к сравнительно более спокойному трио.

Формы бетховенской репризы, как и виды связи ее с серединой, неповторимы, — каждая представляет что-то своеобразное, не похожее на другие. Менуэт в фортепианной сонате № 1 дает пример сокращения репризы по сравнению с экспозицией, но на первый план выступает широта развития, как это ни кажется парадоксальным: вместо трех четырехтактных предложений тут одно восьмитактное. Мелодическое и гармоническое движение развертывается в большом диапазоне. Интересно следить, как он сначала раздвигается, а потом сужается и голоса направляются навстречу друг другу. Своим свободным обращением они как бы отвечают на предрепризные унисоны — им противостоит теперь гармоническая полнота. Преобладание уменьшенных септаккордов свидетельствуют об определенном напряжении в теме. Контрапункт верхнего голоса насыщается интонациями из первой части сонаты:



В то же время видно, что мелодические интонации сжимаются, как это нужно для завершающе-репризной стадии формы. Любопытно, что Бетховен исключает из каденции аккорд субдоминанты: в середине, как уже говорилось, она представлена очень сильно и своим диатонизмом могла бы повредить общей напряженности репризы. Сквозь менуэт проходит, как своеобразный припев, один и тот же кадансовый оборот, меняя тональное обличье: As, b, f:



Таков общий план простой трехчастной формы менуэта.

В менуэте из квартета № 4 реприза на два такта больше экспозиции. Принцип развития тот же, что и в менуэте из первой сонаты: непрерывность течения репризы противопоставляется ясному делению на предложения в первом периоде.

Расширение в репризах образуется и при сохранении деления на предложения, — тогда Бетховен прибегает к несовершенным или прерванным каденциям. Прием этот довольно давний и хорошо освоенный предшественниками Бетховена. Структура репризы в скерцо из септета ор. 20 может служить примером использования несовершенных (нс) каденций:

$$8 + 6 \downarrow + 4 \downarrow + 4 \downarrow 12$$

нс      нс      Т    дополн.

Еще более показательный пример — в репризе Allegro из фортепианной сонаты № 4. Тут вступает в действие ладо-гармонический фактор: второе предложение уводит в одноименный минор и его VI ступень (es — Ces), на восстановление главной тональности после такого далекого отклонения требуется немало энергии. Она бурлит, вырывается. Кульминационный пункт достигается в кадансовой области с двукратным введением VI натуральной ступени. Дополнение играет роль торможения, образуя структуру, подобную периоду с растянутой последней тоникой.

Вот общая схема репризы с дополнением:

$$8 + 11 \leftarrow 8 \quad 12 \downarrow 2 + \downarrow 2 \downarrow 4 + 6$$

Es es—Ces—Es      VI      VI      I    доп.

Широта размаха в подобных репризах может потребовать и нового округляющего репризного завершения. Его находим в скерцо из квартета № 1. Тут две репризы. Первая получает дополнение, но оно-то и становится источником нового движения, появляется вторая реприза, более широкая, чем первая, вырастающая из предшествующей разработки. Если в менуэте из фортепианной

сонаты № 1 Бетховен троекратно проводил заключительный оборот, то здесь в той же роли выступает начальный интонационный момент темы, содержащий шеститактную секвенцию: I—II—III ступени. Ею начинается скерцо, она же проводится в середине (I—II—III ступени от Des-dur) и двух репризах. Не оставаясь неизменным, это секвентное сочленение в середине вырастает до 8 тактов, в первой репризе дополняется двумя новыми звеньями, увеличиваясь до 10 тактов, во второй репризе прорастание достигает 14 тактов. Такова форма развития *initio*, прогрессирующая вместе с тональным обновлением:

I (6 т.)	II (8 т.)	III (10 т.)	IV (14 т.)
F—g—a	Des—es—f	F—g—a—d—F	F—g—a—d—g—F

Если в скерцо квартета № 1 две репризы, то в Allegro (третья часть) квартета № 3 — как будто ни одной. Но тут нужно иметь в виду: а) что одно предложение периода, транспонируемое в S, проводится в рамках середины и б) что Бетховен рассредоточил мотивы темы между разными оборотами заключающей части, заменившей точную репризу. Проследим это. Тема Allegro:

61 [Allegro]

1, # s D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> 1, D •

Сначала в середине подхватывается мотив 6—7-го тактов, и он развертывается в широкое последование, уводящее в e-moll и G-dur, а затем следует реприза первого предложения темы в тональности субдоминанты. Из последнего мотива «в» тут возникает восходящая мелодическая секвенция, имеющая скрытую хроматико-диатоническую линию: a — ais — h — c — cis — d — e — fis — g — gis — a, подхватив которую, Бетховен вводит от *ais* интонации начальной фразы «а»: это и есть quasi реприза:

62

После измененного повторения этой фразы следует фраза «б» с ее характерным задержанием к секундаккорду D и, наконец, трансформированная каденция:



Естественно, что после столь интенсивного, но рассредоточенного мотивного развития, выразившегося более всего в мелодической форме, идет большое дополнение. Оно начинается и заканчивается имитациями и сплетает полифоническую ткань из мелодической фразы «а». Как обычно, в определенный момент вводится прерванная каденция, вызывающая новый поток мелодического развития. В итоге форма дополнения складывается так:  $13 \leftarrow 4 + 12$  (возможный вариант схемы:  $15 \leftarrow 4 + 10$ ).

Как видно из предыдущего анализа, громадную роль в развитии формы у Бетховена играет прием (лучше сказать — принцип) подхвата в а н и я последних тематических построений формы и продвижения их посредством новых, варьированных повторений. По сути это одна из форм варьированного прорастания, что создает интенсивность в завершающих частях формы — характерную особенность бетховенского стиля. Питательной почвой ее является тот размах, который имеют скерцо и скерцозные части циклов Бетховена. Конкретное воплощение их все время обновляется и потому трудно найти две одинаковые схемы. Так, в менуэте из квартета № 5 в репризу после тонического проведения темы введено субдоминантовое ( $11 + 16$ ), а за ним — дополнение; в менуэте из струнного трио № 4 взамен двух предложений темы складывается форма прорастания ( $8 \leftarrow 2 + 2 + 2$ ) с дополнением, занимающим столько же, сколько вся реприза, и построенным по принципу подхвата; тот же принцип своеобразно воплощается в менуэте из фортепианного трио № 3: реприза, возвращаясь к начальной тональности, берет структуру и пассажный взлет от середины ( $2 + 2 + 1 + 3$ ); в фортепианном трио № 1 скерцо завершается после сокращенной репризы ( $8 + 6$ ) цепью длинных дополнений ( $8 + 8, 12 + 18$ ).

Задача торможения при том размахе, который свойствен бетховенским скерцо и менуэтам, очень существенная и выполняется с помощью ритмического *ritenuto* и средств гармонии — тонического органного пункта, спускающихся хроматических ходов от Т к D и несущих с собой обязательное отклонение в субдоминанту, DD, то есть вводящих в каденцию. Тут Бетховен впитывает достижения Моцарта, артистически пользовавшегося аналогичными формами завершения (менуэты в симфониях g-moll и C-dur).

Тормозящее значение дополнения важно для перехода к средней части (трио), которая у Бетховена бывает сравнительно спокойной, хотя и сохраняет общий с менуэтом или скерцо темп. Эта характеристика вошла во все учебники. Рассмотрим, однако, бетховенские приемы.

Ритмо-мелодическое движение и весь склад музыкальной формы в трио обычно ровнее, чем в крайних частях. Фактура становится плавной, иногда совершенно однородной по ритму (третья часть фортепианной сонаты № 4, скерцо из струнного трио № 3), в аккомпанирующей сфере обычны простейшие альбертиевы фигуры (менуэт I из струнного трио № 1, скерцо из фортепианного трио № 2) или же протянутые аккорды, на фоне которых течет пластичная гаммообразная мелодия (третья часть квартета № 3). Очень важен ритмический контраст: движение ровными длительностями в трио отвечает на свободные ритмические формы первой части (менуэты из фортепианной сонаты № 1, квартета № 5). В мелодии много протянутых звуков (скерцо из фортепианного трио № 1), если же бывает и мелкое ритмическое движение, то — по аккордовым тонам (скерцо в струнном трио № 5). Гармония меняется реже, чем в первой части (скерцо в квартете № 1, менуэт в квартете № 4), иногда звучит на фоне органного пункта (менуэт II в струнном трио № 1, скерцо в скрипичной сонате № 5).

В отдельных случаях средняя часть вносит в скерцо или менуэт контраст в противоположном направлении, чем сказано выше, — в сторону оживления. Такова галопирующая тема в средней части скерцо из квартета № 6. Скерцозно звучит средняя часть в менуэте струнного трио № 4: она тематически родственна первой части скерцо из септета ор. 20, но по колориту легче, изящней (совсем иные инструментальные краски). По-видимому, Бетховен добивался разнообразия в содержании цикла, может быть — противовеса к медленной части (*Andante quasi Allegretto*).

Склад формы средней части хотя структурно и родствен первой части, в общем от нее отличается: он тоже ровен, без больших взлетов и расширений.

Интересно, что в нескольких случаях Бетховен избирает для средней части вариантную форму, знакомую по произведениям Баха<sup>75</sup>, хотя, конечно, не сходную с ними.

Вариантная форма (схема:  $a + a^1 + a^2$ ) основывается на том, что вторая и третья части ее представляют новые варианты первой, то есть не только развивают одну и ту же тему, но и сохраняют одну и ту же фактуру и протяженность (длину), перемены же касаются тональности. Бетховенскую вариантную форму нельзя считать идентичной баховской потому, что ее вторая часть впитывает черты серединности (секвенции, отклонения, неустойчивость), а третья — это реприза, которая не применялась Бахом в вариантных формах.

<sup>75</sup> О вариантной форме см. работу автора этих строк «Вариационные процессы в музыкальной форме» (М., 1967).

Бетховенская вариантная форма — это особый вид простой трехчастной. Она обновляет старый принцип, но в самом обращении к нему сквозят исторические связи и влияния, которые формировали стиль Бетховена. Вариантная форма приемлема для трио потому, что течение ее плавное, единое, бесконтрастное.

Вариантную форму находим в трио энергичных скерцо из сонат № 2 и № 3 для фортепиано. Родственна ей и форма средней части в Allegro фортепианной сонаты № 4. Ее схема: 16+12+14, или, детальнее: а) 4+4+8, б) 4+8, в) 4+10. Как видно, во всех трех частях сохраняется четырехтактное initio, получающее каждый раз иное продолжение.

Остатки вариантной формы можно увидеть и во втором трио из менуэта в струнном квинтете ор. 4:

$$\begin{array}{l} \text{а) } 4 + 4 + 6 + 10 \\ \qquad \qquad \qquad \text{Es} \\ \text{б) } 4 + 4 + 4 + 10 \\ \qquad \qquad \qquad \text{E} \\ \text{в) } 4 + 4 + 4 + 5 + 6 \\ \qquad \qquad \qquad \text{As} \end{array}$$

В средней части скерцо из фортепианного трио № 1 вариантная форма двухчастна по формуле: TD—DT (вторая часть повторена)  
аб аб

и напоминает старинную двухчастную безрепризную форму, а может быть, и старосонатную.

Аналогично и в средней части скерцо фортепианного трио № 2 можно усмотреть родство со старосонатной формой:

$$\begin{array}{cc} 10 \leftarrow 4 + 8 & 8 \leftarrow 4 + 8 \\ \hline \text{I} \quad \text{— III (DT)} & \text{III—VI II DT} \\ \hline \text{h-moll — D-dur} & \text{D-dur—h-moll} \end{array}$$

Даже в трио менуэта из квартета № 4 проглядывают контуры ее, поскольку первый период устремляется в D (8+12), а второй — от D к T, причем первые его 8 тактов — это транспозиция начального восьмитактного initio. Старосонатная, старинная двухчастная формы обычно и имели во второй части транспозицию initio.

Интересна средняя часть скерцо из струнного трио № 3. В основе ее темы лежит четырехтактное initio, проходящее в периоде по тональностям I, II и IV ступеней, в последний раз — с прорастанием до 8 тактов. Следующая часть формы — еще три проведения initio, растягиваемые повторениями кадансов и проходящие в тональностях VI, III и V ступеней. Главный материал не меняет своей сущности, и образуется род вариантной формы (в скобках проставлена величина продолжения initio)<sup>76</sup>:

<sup>76</sup> В финале скрипичной сонаты № 2 начальный период имеет те же тональные и метрические отношения, что и в первом периоде, но тематическая структура второго четырехтакта иная, чем первого и третьего:

ступени     а     б     аб     ↓  
              I     II     IV     I

$4 + 4 + 4(4) \downarrow + 4 (6) + 4 (6) + 4 (7)$   
 тональн. C    d F    C    a    e    G → переход к репризе

Мы остановились на ряде примеров бетховенских трио, по которым можно судить об их исторических связях, об источниках формирования бетховенского стиля. Уже в них заметно преодоление старого под влиянием классических форм и принципов. В еще большей степени это относится к прочим примерам из рассматриваемого круга произведений. Основная характеристика им уже дана выше при описании средств контраста. Добавим к этому, что серединная часть трио не подвергается столь интенсивной разработке, как середина первой части, а реприза не получает столь же большое расширение и дополнение. Все это вытекает из основного сравнительно спокойного характера трио. Любопытно различие в принципах его структуры с медленной частью цикла, которая тоже имеет спокойный характер. Во-первых, это относится к общей конструкции трио, всегда написанного в простой трехчастной форме, тогда как медленные части конструктивно очень разнообразны; во-вторых, в трио не используется фактурное варьирование, свойственное медленным частям (его найдем только в трио скерцо из квартета № 2). Однако вариационность тут просвечивает сквозь вариантную форму, незначительность отступлений от темы в середине, сквозь сходство репризы с начальным периодом. Возникает своего рода новая стадия, новый ракурс вариационности в рамках цикла.

Бетховену остались чужды приемы расширения формы трио за счет активизации середины и репризы, что встречается в некоторых сочинениях Гайдна. Так, трио из его «Кайзерквартета» написано в тональности a-moll, но между разработочной серединой и репризой пролегал период A-dur, тема которого родственна основной теме. И в итоге простая трехчастная форма получила колоритное растяжение:

период	середина		период	реприза
$4 + 4$	12	$\downarrow$	$8 \downarrow + 8 \downarrow$	$4 + 4$
a — e			D    T	a
		D →	A-dur	

Приводим темы из первого и «вставного» периодов:





Такая вставка периода в серединную часть напоминает введение новой темы в середине скерцо из фортепианной сонаты № 2 Бетховена. Но там это было в первой части, здесь же — в трио. Различие весьма существенное. Новая тема в середине скерцо отражает общую тенденцию Бетховена развертывать первую часть сложной трехчастной формы, тогда как у Гайдна расширяется трио, которое Бетховен расширять не склонен.

Трио менуэта в квартете ор. 74 № 3 Гайдна построено в простой трехчастной форме, сохраняющей черты старосонатной: модулирующий период g-moll — d-moll с двумя разными тематическими фигурами, середина, напоминающая модифицированную экспозицию с теми же двумя фигурами, и реприза, воссоединяющая их в g-moll. Хотя, как говорилось, Бетховен кое в чем пользовался старыми формами, но столь близко, как Гайдн, к ним не подходил.

Различия в структуре трио у Бетховена и Гайдна требуют самостоятельного изучения, здесь мы их касаемся попутно. Возможно, что они лежат не в самих формах-схемах, а в тематическом материале и разнообразных средствах музыкального языка.

Общая реприза сложной трехчастной формы в менуэтах и скерцо Бетховена имеет всюду только форму да саро. Такова была традиция в аналогичных частях у Моцарта и Гайдна. Не отступая от нее, Бетховен в некоторых случаях заключает форму введением коды (скерцо фортепианной сонаты № 3, фортепианных трио № 1 и № 2, менуэт I из струнных трио № 1, № 2, и т. д.). Ее тематический материал обычно взят из крайних частей. В этом смысле кода — простое продолжение репризы, но с определенными задачами торможения. Отсюда постоянные приемы: органнй пункт на Т, каденционные последования, хроматические ходы, спускающиеся от Т, отклонение в S. В скерцо из струнного трио № 5 Бетховен даже не отделяет коду, располагая ее как дополнение, выросшее из репризы. Это было прямым наследием Гайдна и Моцарта, введив-



ших иногда аналогичные дополнения, но в рамках первой (и, значит, последней) части, — Бетховен его выводит за пределы общей репризы.

Причины образования коды в сложной трехчастной форме те же, что и в сонатной форме: видно стремление Бетховена усилить впечатление законченности, исчерпания музыкально-тематического развития.

## ФОРМА ФИНАЛОВ

Если судить по финалам одиннадцати фортепианных сонат, находящихся в поле нашего рассмотрения, то основным принципом финала была рондообразность в ее различных модификациях, сонатная же форма с разработкой отодвигалась на второстепенные позиции. Но ансамблевые произведения вносят существенные поправки и дополнения в это заключение не только потому, что их финалы имеют ряд образцов сонатной формы, но и потому, что в них вообще шире круг музыкальных форм и принципов композиции, нежели в фортепианных сонатах. Сонатная форма в общем занимает  $\frac{1}{3}$  всех финалов, разбираемых здесь, тогда как в фортепианных сонатах — около  $\frac{1}{10}$ .

Влияние сонатности на финалы сказывается отнюдь не только в образовании сонатных форм, но и в проникновении ее в отдельные компоненты разных форм, что уже было описано на примерах из других частей цикла. Проследим это теперь в финалах.

Наиболее ясная форма влияния сонатности на рондо уже давно раскрыта (А. Маркс, Л. Бусслер, Э. Праут и другие) и получила наименование рондо-сонаты. Черты сонатности в ней усиливаются, если за вторым проведением главной темы следует разработка сонатного характера, что тоже отмечалось в литературе. Но указаний об обратном нам не приходилось встречать: черты сонатности могут и ослабляться, не исчезая совсем. Это происходит в том случае, когда тема первого эпизода, обладая особенностями побочной партии (по образности, фактуре, тональности), не участвует в дальнейшем и не получает своей репризы. Пример такого рода находим в финале секстета для духовых инструментов ор. 71: первый эпизод имеет явный характер побочной партии, но тема его второй раз не появляется. Сонатность, едва промелькнув, полностью не реализуется, но оставляет свое наклонение в рондо. Интересно, что противоположный прием — наклонение сонатной формы в сторону рондо (его можно достигнуть проведением главной темы после общей репризы) — Бетховен в финалах применяет в редчайших случаях, например в финале фортепианного трио № 3: кода начинается проведением *initio* в *c-moll* и потом в *b-moll*, тут же растворяющимся в общих формах движения.

В теоретических работах наклонение рондо в сторону сонатности не учитывается, и экспозиция рондо считается трехчастной,

включающей репризу главной темы: АВА<sup>77</sup>. Не отвергая подобной возможности, мы хотим отметить и то, что в рондо у Бетховена, как иногда у Моцарта и Гайдна, цезура пролегает нередко после первого эпизода (В)<sup>78</sup>. Это реализует наклонение к сонатности в силу сквозного характера сонатной экспозиции, непрерывного перехода от главной партии в побочную (через связующую) и утверждения тональности последней приемами, напоминающими заключительную. Для примера можно привести даже такое незавершенное рондо, какое имеется в финале бетховенской фортепианной сонаты № 20 (1796).

Главная тема *Tempo di Menuetto*, с ее трехчастной репризной формой, как будто не располагает к сонатному типу развития (в финалах, впрочем, подобные формы встречаются у венских классиков — см. симфонию *g-moll* Моцарта), но наклонение к сонатности обнаруживается после окончания главной темы. Связующая модулирующая часть занимает 7 тактов и далее, на доминанте от доминанты, проводится новая тема, обладающая несомненными чертами побочной партии и завершаемая полным кадансом в ее тональности. То, что эта побочная партия тут не имеет яркой тоничности — следствие влияний гайдно-моцартовского стиля на Бетховена, весьма заметных в его ранних сочинениях, о чем приходилось уже неоднократно говорить<sup>79</sup>. Получив отчетливый каданс на сильной доле 36-го такта от начала, побочная завершается краткой, но ясной серией заключительных дополнений: 3+3, 6, с характерным использованием интонаций связующей части (ср. такты 36 и 39 с тактами 21 и следующими) и варьированием. Слушатель находится тут под воздействием сонатного типа развития, но проведение главной темы обращает форму в рондо; начинается ее новый этап. Второй эпизод, резко меняющий тональность, вступает подобно трио сложной трехчастной формы, и таким образом вплетается еще один принцип формообразования.

Приблизительно так же складывается и начальная часть фортепианного рондо *C-dur* op. 51 № 1. В структуре рондо сталкиваются два разнородных принципа членения: в основе одного лежит гармонический фактор — каденция и ряд дополнений после нее, в основе другого так же каденция и внезапность появления новой темы и тональности. В *Tempo di Menuetto* эти факторы не равнозначны, и потому оно складывается так: АВА СА, или же так: АВ АСА. Но в других случаях каденция с ритмической остановкой может оказаться более сильным фактором членения, нежели тематико-тональный контраст, и наоборот.

<sup>77</sup> См. труды Э. Праута, И. Способина, Л. Мазеля.

<sup>78</sup> А. И. Пузыревский в кн.: «Музыкальное образование. Основы музыкально-теоретических знаний» началом второй части рондо-сонаты считает главную тему, помещенную в том месте, где в сонатной форме начинается разработка (СПб., 1903, стр. 228).

<sup>79</sup> В некоторых случаях у Бетховена и недостаточная мелодическая определенность побочной партии исходит из тех же источников (финал фортепианной сонаты № 6).

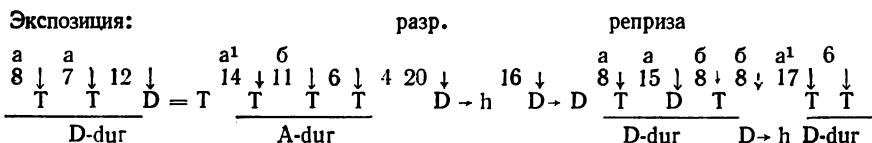
Наклонение в сторону сонатности в экспозиционной части рондо возникает отнюдь не всегда. Поэтому в зависимости от содержания и конкретной структуры эту форму следует дифференцировать. Пожалуй, нельзя сказать с той же категоричностью, как выше было отмечено о сонатном *allegro*, что нет двух одинаковых форм рондо, потому что таковые можно встретить. Но все равно разнообразие и тут у Бетховена очень велико.

Возьмем финал фортепианной сонаты № 2, написанный в форме рондо-сонаты. Наклонение к сонатности в его экспозиционной части, как нам представляется, значительно меньше, чем в финале сонаты № 20, хотя последний принадлежит к типу всего лишь рондо с двумя эпизодами. Отсутствие полного каданса в первом эпизоде, соотносимом с побочной партией, не позволяет заметить после него столь же сильную цезуру, как в *Tempo di Menuetto* сонаты № 20. И потому нужно признать экспозицию этого рондо трехчастной: АВА.

Не приходится доказывать, что расположение кадансов вносит свои поправки в схему<sup>80</sup>. Так, нам представляется, что побочной темой в финале фортепианной сонаты № 9 следует считать не новую

<sup>80</sup> На примере фуг Баха автор этих строк попытался установить, что кадансы в фуге создают свое членение формы, не совпадающее с тем, которое дает архитектоника проведенный вождя и спутника (см.: Вл. Протопопов. История полифонии, М., 1965). Велика роль кадансов и в других формах — они подчас вносят новые пропорции в соотношение частей. Сеть кадансов, например, в репризе сонатной формы может создать иную ее структуру сравнительно с экспозицией, что способствует свободе течения формы.

Для образца рассмотрим *Allegro* из фортепианной сонаты Моцарта D-dur (K. 576), схема которого такова:



Средствами кадансирования производится перестройка репризы сравнительно с экспозицией. После полных кадансов на Т D-dur в главной теме (а) следующий каданс в экспозиции появляется уже в доминантовой тональности, предшествуя теме заключительной партии (б). В репризе ей предшествует половинный каданс на D D-dur, а полный заканчивает период этой темы. Все переместилось — и тема и каданс. Вторая часть репризы начинается с того, чем кончилась первая (б), включает бывшую побочную партию, основанную на интонациях главной темы, и заключительную формулу, гармонически же впитывает и каданс из разработки на D VI ступени. Новые пропорции, новые соотношения в репризе в общем складываются так: экспозиция: 41 17; реприза 31 31. Если в экспозиции каданс в 42-м такте подчеркивает исчерпание развития главной и побочной партий, основанных на идентичном материале (а, а<sup>1</sup>) и 17 тактов с новой темой (б) имеют подытоживающий характер, то в репризе бывшая заключительная тема вливается в одно русло с главной, а ее повторение начинает новую волну развития, подхватывая предыдущую и этим создавая текучесть формы:

экспозиция: а а<sup>1</sup> б, реприза: а б←б а<sup>1</sup>.

тему, начавшуюся в такте 21, а пассажные фигуры (происходящие от главной темы) с такта 14 по 21, когда наступает полная каденция в доминантовой тональности. А новая тема — это за ключ и т е л ь н а я, со своей фактурной вариацией (см. сказанное о заключительной партии финала сонаты № 20)<sup>81</sup>. То, что это так, доказывается не только предшествующей каденцией, но и изменениями в репризе: тема имеет там двутональное изложение (IV—II низкая ступени), чего в финалах Бетховен не применяет в рамках периода побочной партии.

Затронутый вопрос о проявлениях различных принципов формы на разных стадиях развития рондо весьма существен. Слушательское восприятие находится под воздействием то одного из них, то другого, и в результате этого сложного процесса кристаллизуется окончательная форма-схема, которая и определяется как рондо, рондо-соната и т. д. В произведениях Бетховена эти процессы ведут к классической уравновешенности, что обусловлено и его великолепным мастерством в сфере тематической характеристичности и слаженности, и функционально-гармонической четкостью форм.

Дополним сказанное рассмотрением влияния и сложной трехчастной формы. В теоретических трудах обычно отмечается сходство второго эпизода рондо с трио сложной трехчастной (по образному характеру, форме, тональности)<sup>82</sup>. Нам представляется это недостаточным, так как влияние сложной трехчастной формы на рондо шире и значительнее. Оно распространяется не только на второй эпизод, но часто и на отражение его темы в коде (см. финалы фортепианного трио № 1, фортепианных сонат №№ 2 и 4, скрипичных — №№ 1 и 5 и другие сочинения Бетховена).

Соприкосновение рондо со сложной трехчастной формой при условии проведения полной темы трио (второго эпизода) в конце рондо в принципе может привести к образованию рондо-сонаты и даже двойной рондо-сонатной формы, если установились сонатные отношения между первым и третьим эпизодами (побочная партия). Истоки этого — в отражении темы трио в коде, создающем определенную уравновешенность тематического материала.

Финал струнного квинтета ор. 4 единичный, но очень важный пример, подтверждающий сказанное. Схема его такая:

А	В	А		С	А	В <sup>1</sup>	С <sup>1</sup>	А (кода)
г. п.	1-я поб.	г. п.	разработка	↓ 2-я поб.	г. п.	1-я поб.	2-я поб.	
Т→	Д	Т		VI S	Т	Т	Т	

<sup>81</sup> В сходстве мелодических фигур побочной партии с темой главной сказывается влияние гайдновской сонатной формы с тематическим сходством (иногда и тождеством) ее главной и побочной партий. Так же, как в подобных случаях у Гайдна, заключительная партия у Бетховена тут новая.

<sup>82</sup> Любопытную деталь, подтверждающую это наблюдение, обнаруживаем в центральном эпизоде финала скрипичной сонаты № 1. Это вариационно развитая форма, состоящая из проведений темы в I, II, IV ступенях, совершенно так же, как и в периоде из средней части скерцо струнного трио № 3.

Начальная часть разворачивается как обычная рондо-соната, где В — побочная партия, за ней следует главная тема; она сменяется типичной сонатной разработкой, использующей материал обеих партий и получающей полную каденцию в тональности VI степени. Эта каденция резко отделяет все прошедшее от последующего, от новой темы типа трио. Образуется иная группировка частей формы: экспозиционный раздел рондо-сонаты включает разработку. И наступающий второй эпизод уподобляется трио еще более, чем это бывает в типовой схеме. Но сам второй эпизод (трио) ни по форме (простая трехчастная с повторениями), ни по тональности (субдоминанта), ни по мелодико-тематическому содержанию и переходу к общей репризе не отличается от привычных норм трио.

Таким образом, до сих пор многое было похоже на обычную рондо-сонату, различие заключалось лишь в использовании двух редко совмещаемых в ней форм — разработки и трио. Главная особенность финала квинтета открывается далее: темы обоих эпизодов получают свою репризу в главной тональности, утверждаясь каждая в значении побочной партии. Правда, тема С проводится сокращенно (начальный период и середина, без повторений), но ее появление нельзя объяснить как одно из построений коды: слишком велико сходство с первым проведением. Кода строится на материале главной темы и общих форм движения.

Для единства этой формы громадное значение имеет факт непрерывного последования всех трех тем в репризной части АВС, — представленных в главной тональности в своеобразном линейном (горизонтальном) синтезе<sup>83</sup>. Общая композиция, кроме того, совмещает два плана: на первом находится рондо-соната АВА разр. АВ<sup>1</sup>, а на втором — другая quasi сонатная форма, возникшая от внедрения темы С и ее отражения в общей репризе. Все это произошло, конечно, под влиянием сложной трехчастной формы, имеющей трио в субдоминантовой тональности и коду с повторением темы трио.

Образование quasi сонатной формы в описанном финале струнного квинтета стало возможным благодаря обилию тематических контрастов в рамках большой формы рондо. В финале фортепианной сонаты № 6 нечто похожее совершается при господстве монотематичности. Заключительная партия, основанная на интонациях главной темы, получает новый вариант в разработке в тональности D-dur, а в репризе этот вариант следует сразу же за заключительной в главной тональности. Получается, что реприза, с одной стороны, отвечает на экспозицию, с другой — на разработку. В какой-то мере тут возможно и образование своего рондообразного

---

<sup>83</sup> Ниже мы подробно опишем явления линейного синтеза. Это понятие подразумевает следование непосредственно друг за другом двух (и более) разных тем, прежде удаленных по времени. По сути дела, с этим мы столкнулись в сонате D-dur Моцарта, где реприза непосредственно соединила разные темы.

последования на втором плане формы (а — заключительная партия, б — ее вариант):

эксп. ... а ... C-dur	разр. ... б ... D-dur	реприза ... а б F-dur
побочные тональности		главная тональность

Каждый из вариантов проводится только по два раза, а потому лишь вместе они образуют рондообразную структуру второго плана формы.

Возможно, тут находит свое проявление уже установленная выше (в первых *allegri*) закономерность отражения в коде (или репризе) тематических процессов и форм разработки.

Формы финалов квинтета ор. 4 и сонаты № 6 предвещают некоторые позднейшие бетховенские формы, о которых речь будет идти в дальнейшем.

Большое влияние сложной трехчастной формы нужно отметить в финале скрипичной сонаты № 4. Сонатные соотношения тут образуются не на втором, а на первом плане формы, поскольку материал до трио не имеет рондо-сонатной формы. Развитый по образцу трио третий эпизод, F-dur, заключен в двухчастную форму, варьированно повторенную: 16 + 16 (вариация типа дубль). В последнем разделе тема третьего эпизода проходит в B-dur, но кратко, только в виде модулирующего периода. По сути дела, она входит уже в код, горизонтально объединившую темы — главную и трех эпизодов. Главная тема проводится после этого еще раз полностью. Обширность темы третьего эпизода и его кварто-квинтовые отношения с трио, чего не имеет тут ни одна другая тема, создают некоторое наклонение в сторону сонаты без разработки.

Движение идет от широкого раздельного изложения каждой темы к сжатому и слитному, а увенчивается проведением главной темы, опоясывающей всю структуру рондо. Схема целого такова:

ABACA D ABCD A

Родственна этой и схема в финале трио для духовых инструментов ор. 87: ABAC A кода (материал C, B, A).

Не говоря уже о том, что подобная форма получит известное развитие в позднейших произведениях Бетховена, ее очень охотно станет применять Шуберт (см. *Adagio e Rondo*, E-dur, ор. 145, финал симфонии C-dur и другие сочинения).

Интересна вторая часть фортепианной сонаты № 19 Бетховена, определяемая Э. Праутом как «неправильная по своей форме»<sup>84</sup>. Сложная трехчастная входит в нее как элемент: вторая тема (B) получает свою репризу после третьей (C) и раньше, чем получила ее первая тема (A). Так внутри рондо складывается трехчастная

<sup>84</sup> Э. Праут. Прикладные формы, стр. 216, §§ 409, 410. В советских учебниках финал 19-й сонаты Бетховена не приводится.

композиция. Ее средняя тема в дальнейшем приобретает значение побочной партии, поскольку в общей репризе будет перенесена из побочной тональности в главную:

сложная  
трехч.

A BCB A C<sup>1</sup> A (фактически кода)  
G g—B—g G G G

Сначала форма разворачивается по принципу сложной трехчастной, с характерным тональным и тематическим сопоставлением G—g, но потом в самом трио возникает своя трехчастная форма. Это так называемая «промежуточная форма» между простой и сложной трехчастной, потому что крайние части — периоды, а средняя — простая двухчастная:

В	С	В <sup>1</sup>
период	двухч.	период
g—B	В	g—g

Принцип ее построения почти такой же, как в сложной трехчастной форме, различие же заключено в тональном плане: параллельный мажор мало подходит для ее средней части, но обычен в сонатной форме, что и дало основание Прауту сказать: «здесь тональностями побочной партии являются те, которые обычны в пьесах, написанных в тональности g-moll, а не G-dur; здесь совершенно исключительной для побочной партии мажорной вещи является мажорная тональность бемольной медианты»<sup>85</sup>.

Проведение главной темы после трехчастной формы может означать всего лишь репризу «большой» трехчастной формы (A BCB A), но когда появляется тема бывшего трио, то наклонение к сонатности усиливается. Если бы эта тема перешла в коду, то форма осталась бы сложной трехчастной, однако кода начинается позднее с главной темы и вносит новое наклонение — к рондо. Только в этот последний момент в итоге и фиксируется рондообразность, отличающаяся от обычной формы, в которой решающим служит второе, а не третье появление главной темы.

Как нам представляется, разобранную часть сонаты № 19 нельзя однозначно трактовать как рондо: все развитие в ней протекает по разным принципам, и лишь заключительный этап с его наклонением к рондо определяет общую форму.

Обратимся теперь к рассмотрению других бетховенских финальных рондо.

Справедливо отмечается, что четвертое проведение главной темы в рондо необязательно и может опускаться. Но Бетховен не пользуется этим, и у него не наблюдается случаев, чтобы в послерепризной части формы полностью пропускалась главная тема. Она иногда ограничивается одним периодом (финалы фор-

<sup>85</sup> Э. Праут. Прикладные формы, стр. 216.

тепианной сонаты № 2 и виолончельной сонаты № 2), получает неожиданный гармонический сдвиг и расширение (финал фортепианной сонаты № 4), превращается в исходное построение коды (финалы фортепианной сонаты № 3, скрипичной — № 2, струнного квинтета ор. 4), переходит внутрь коды (финал виолончельной сонаты № 1), но не исчезает как тема или ее *initio*. К немногим исключениям принадлежит финал трио ор. 87, где кода поглотила главную тему, и финал скрипичной сонаты № 3, в котором кода начинается как фугато на материале главной темы.

Хотя принцип рондо предполагает чередование главной темы с эпизодами, но у Бетховена мы встречаемся и с такими случаями, когда два проведения главной темы (иногда в сокращенном виде) следуют одно за другим. Обыкновенно они различаются тонально, а возможно, еще и вариационно. Рондо получает, с одной стороны, дополнительное утверждение главной темы, с другой — большую красочность и разнообразие. В завершающих частях формы это связывается с уклоном в область субдоминанты.

В финале фортепианной сонаты № 11 четвертое проведение главной темы проходит в тональности IV ступени и перестраивается в переход к пятому проведению — в главной тональности, с варьированной фактурой. Финал скрипичной сонаты № 1 имеет в коде проведение главной темы в тональности II низкой ступени, превращаемое в связующую часть к общему заключению (используется элемент из темы центрального эпизода).

В финале квартета № 4 свободно варьировано четвертое изложение периода и середины из главной темы, реприза же заменена предыктовым построением перед пятым проведением темы, открывающим коду (*Prestissimo*). Граница между периодом и серединой стерта, но остается общее им устремление к D. Тут оно осуществляется через секвенцию D→III, D→IV, D→V, при новых метрических и тональных отношениях:

$$\begin{array}{ccccccc} & & 2 & & & & \\ 4 & + & 4 & + & 4 & + & 4 \\ C & & c & & Es & f & DD \rightarrow \end{array}$$

Бывает, что главная тема дополнительно проводится в предрепризной части рондо — и тут возможна одна из далеких тональностей: в рондо C-dur ор. 51 № 1 это III низкая ступень (Es), как и в финале фортепианной сонаты № 7 (F), в финале же скрипичной сонаты № 5 — VI мажорная ступень (D).

Последнее проведение темы в рондо из концерта B-dur имеет две тональности G—B, заменившие однотональную форму темы; это потребовало перехода, в общем же объем не изменился (16 тактов):

4	4	8
тема	переход	тема
G		B



В предкодовой части фортепианной сонаты № 10 главная тема проводится в тональности VII низкой ступени.

Изредка форма рондо усложняется и через повторение неглавной темы. В струнном трио № 1 не только третьему, но и четвертому проведению главной темы сопутствует побочная. Обе в последнем случае двутональны: главная началась в основной тональности, кончилась в субдоминантовой; побочная движется симметрично этому — S—T:

8	17
г. т.	п. т.
TS	ST

Главная тема проводится затем еще дважды, всего в этом рондо насчитывается шесть ее проведений.

Трех-четырежды повторение побочной темы образует на втором плане формы свое рондообразное построение<sup>86</sup>. То же и в рондо из фортепианной сонаты № 9. Третье проведение побочной темы тут необходимо, так как второе было в субдоминантовой тональности. Приводим схему всего рондо из сонаты № 9:

8	+ 6	6 ↓ 4	+ 6 → 8	+ 8 →	37	→ 8	6 ↓ 4	+ 7	→ 13	+ 4	→ 6
гп		пп	зп	гп	центр.	гп	пп	зп	гп	пп	
					эпизод						
T		D	D →	T	III н.	T	S	IV	II н.	T	T

Как видно, побочная партия, тонально варьируемая, берет на себя все функции — D, S, T, как бы демонстрируя гармоническую стройность классической формы. Если в других рондо и рондо-сонатах справедливо подчеркивается аналогичный тональный план в последовании эпизодов (финалы фортепианной сонаты № 3, скрипичной № 2 и т. д.), то в сонате № 9 сама побочная партия, расположенная на втором плане формы, совмещает в себе все функции.

В финале фортепианного концерта № 1 на втором плане формы Бетховен помещает переходную тему, которая предшествует повторениям главной партии. Ее тональный план: f-moll, g-moll, H-dur. Заслуживает быть отмеченной ладовая перемена в последнем проведении: ее Бетховен применял обычно по отношению к значительному, важному тематическому материалу. Именно эта тема горизонтально объединяется с главной:



<sup>86</sup> Понятие формы второго плана, уже встречавшееся в этой работе, выдвинуто автором этих строк в статье «Вторжение вариаций в сонатную форму» («Советская музыка», 1959, № 11) и нашло распространение в ряде работ и учебных курсов некоторых советских теоретиков.

Возможно, что принцип образования формы второго плана путем рондообразного возвращения темы оказал влияние и на некоторые разработки в финалах, в том числе в рондо-сонате. Используя материал экспозиции, они иногда приобретают самостоятельную конструкцию. И в этой конструкции может сказаться свой рондообразный принцип.

Именно такова разработка в финале квартета № 1, представляющем рондо-сонату. Разработка вырастает из перестроенной связующей партии, которая модулирует в параллельный минор и начинается основной раздел разработки. Он состоит из планомерного чередования двух материалов: полифонически изложенной главной темы (а) и новой широкой темы, сложившейся из интонаций заключительной партии (б). Они меняют свои тональности, величины и порядок изложения, но в сущности остаются неизменными, то есть становятся собственными вариациями:

a	б	б <sup>1</sup>	а <sup>1</sup>	б <sup>2</sup>	б <sup>3</sup>	
16	17	9	26	18	16	16
d, g, c, f	Des	C	c, f, b, Des, f	(f,) D	Es, g F	предыкт к репр.

Здесь как будто нарушен общеизвестный принцип рондо, так как материал «а» появляется дважды, материал «б» проходит кучно по два раза, но в таких отклонениях сказывается происхождение данного типа формы (см. стр. 123).

Может быть, из этого же принципа исходил Бетховен, конструируя разработку и финального рондо (рондо-сонаты) концерта В-dur. Из интонаций главной темы тут слагается новая тема-период (с ней вступает и трижды ее излагает солист):



Эта тема, перемежаясь со связкой, меняет свою тональность и, в третий раз, форму:

7	4	7	4	→	13	12 (предыкт к репризе)
тональн.: g—d		c			b	

О рондообразности в классическом смысле тут трудно говорить, но в силу некоторых связей со старинной вариационно построенной формой однотемного рондо рондообразность проявляется и здесь. Она временно располагается на «территории» разработки, уступая в дальнейшем место общему рондо.

Значение формы второго плана очень велико в бетховенских рондо, но не менее важно и в сонатных формах финалов, — в

них она становится скрытым проявлением рондообразности, которая образуется от использования больших частей главной или, чаще, побочной темы в разработке. С таким фактором мы уже сталкивались в сонатной форме первых частей: проведение *initio*, а иногда и полной темы в разработке тоже вносит элемент рондообразности. В финалах это усиливается благодаря более частому введению темы, в полном или относительно полном виде, в разработку (причем, как сказано, обычно используется не главная, а побочная). Последнее, по-видимому, связано с большей простотой финалов, их моторностью: при быстром движении распыление темы на мелкие части грозит утратой характеристичности, сохранение же темы вносит простоту, необходимую финалам.

Сначала покажем пример (как будто единственный в ранних произведениях) главной темы на втором плане формы, затем — примеры побочной.

Главную тему сонатного *allegro* первой части в качестве темы второго плана формы Бетховен применил в финале квартета № 2, используя восьмитактный вариант из репризы главной партии (первый период был шестнадцатитактным):



В этой форме тема проходит многократно, меняя свою тональность и иногда лишаясь завершенности, чтобы прямо перейти в продолжающее движение. Перечислим тональности всех проведений:

экспозиция — G - dur, d - moll

разработка — Es - dur, C - dur (V.I), C - dur (канон Vc.—V.II) As - dur

реприза — G - dur, g - moll

кода — C - dur, G - dur

Если к этому прибавить два шестнадцатитактных периода главной темы (начало экспозиции и начало репризы), то получится, что она проходит 12 раз, создавая так или иначе рондообразность, хотя форма в целом сонатная. Этой рондообразности отведен второй план формы, сонатность не уступает своего места. Ниже мы обратимся к объяснению такого необычного явления в сонатном *allegro*, теперь же рассмотрим ряд примеров использования Бетховеном побочной темы в качестве материала для формы второго плана.

В фортепианном трио № 2 четыре проведения побочной темы охватывают тональности D-dur (экспозиция), E-dur и C-dur (разработка), G-dur (реприза). Первому проведению отведена доминантовая тональность, последнему — главная. Каждое из прове-

дений имеет свою предыктовую подготовку. Выше уже отмечалась подобная форма в первых частях циклов, теперь мы с ней сталкиваемся в финале. Из-за многократности такого введения побочной темы предыктовость теряет свою остроту и побочная тема перестает быть центром устремления, становясь фоном, как фоновой является тут и главная тема, основанная на общих формах движения. Возможно, что именно это и входило в намерения композитора — создать общее порхающее движение, нужное для такого воздушного финала (*Presto*).

Финал фортепианного трио № 3 отличен от предыдущего примера. В разработке тут тоже два проведения побочной темы (*F*, *Des*), но вслед за ними начинается ее растворение в секвенции: *Des, es, f, g*. Вместе с экспозиционным и репризным получается четыре полных проведения (*Es, F, Des, C*), которые и образуют на втором плане рондо, проглядывающее сквозь сонатную форму. Если побочная тема растворяется в секвенциях разработки и воссоздается в репризе как светлый, чистый образ, то главная тема, растворившись в коде (после двух проводений *initio* в *c-moll* и *h-moll, pp*), уже не возвращается. Ее интонации тают и своими последними звуками *f, h, des* (отголоски тональностей побочной темы в разработке и главной — в коде) опевают тонику. Остается тоническое трезвучие *C-dur*, как разрешение неустойчивости и общее просветление. В него как бы перелился *C-dur* побочной темы.

Тем же принципом формы, видимо, продиктовано и проведение побочной темы в коде финала сонаты № 5 для фортепиано. Тема всплывает неожиданно, путем отклонения в II низкую ступень, чтобы обратным смещением на полутон светлее и яснее прозвучала мажорная тоника *C*.

В финале фортепианного трио № 1 тоже есть рондо на втором плане формы. В его образовании участвуют обе темы сонатного *allegro*: главная и побочная. Главная (*A*), сохранив экспозиционную форму периода, проводится в начале разработки, побочная (*B*) — дополнительно в репризе. В разработке появляется и эпизодический материал (*C*), производный от побочной темы. Ему отведено место и в коде:

A	B	A <sup>1</sup>	↓	C→	A	B <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	B <sup>3</sup>	C . . . A <sup>3</sup>
T	D	III разр	VI	VI	T	T	IV	IIн.	I	I
экспозиция					реприза				кода	

В этой форме явственно сказываются связи с одним из принципов старосонатной формы — начинать разработку с главной темы (то же было в квартете № 2). И это не случайно, так как вообще рондо на втором плане формы корнями уходит в старые принципы.

Обратимся теперь к рассмотрению исторических прообразов описанных форм рондо, помещаемых Бетховеном на втором пла-

не. Речь идет об однотемной форме рондо, совсем почти не затронутой в теоретической литературе. Автор этих строк касался ее, анализируя проявления вариационности типа прорастания в произведениях XVII—XVIII веков<sup>87</sup>.

Сущность однотемного старинного рондо заключается в том, что тема, меняя свое тональное обличье, получает разное продолжение-прорастание, основываясь на тех же тематических интонациях. Тема бывает краткой, иногда даже похожей на тему фуги, но очень определенной, охватывающей разные ладовые функции и потому вполне представляющей тональность. Отсюда легкое узнавание темы, противопоставляемой ее продолжению, своего рода «ходу», построенному на простейших формах мелодического движения, секвенциях и устремляющемуся к новой тональности. Тональный план проведений темы охватывает ближайшие родственные тональности, иногда даже все возможные.

Такое рондо иногда сродни фуге, если его экспозиция имеет тонико-доминантовые отношения, да и в целом тут есть близость с фугой, где тоже наблюдается чередование: тема — нетема (интермедия)<sup>88</sup>.

Для примера приводится схема прелюдии b-moll из II тома W. K1. Баха (t — тема, занимающая всегда 2½ такта, в скобках показана величина продолжающей части):

t (4 <sup>1/2</sup> )	t (5 <sup>1/2</sup> ↓ 4 ↓ 5)	t (3 <sup>1/2</sup> )	t (8 <sup>1/2</sup> )	t (3 <sup>1/2</sup> )	t (4 <sup>1/2</sup> )	t (4 <sup>1/2</sup> )
b	f	b	Des	As	Ges	es
экспозиция			середина			
t (5 <sup>1/2</sup> ↓ 14 ↓ )						
b						
реприза						

Тема проходит во всех тональностях первой степени родства. Хотя форма в общем рондообразна, но в то же время складывается и трехчастная композиция благодаря группировке проведений: первые три расположены по принципу фугированной экспозиции (TDT), следующие четыре уводят от главной тональ-

<sup>87</sup> См.: Вл. Протопопов. Вариационные процессы в музыкальной форме, стр. 76. В неопубликованной работе С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» также рассматривается вопрос о старинном однотемном рондо.

<sup>88</sup> Описанный тип однотемного рондо не совпадает с тем, который фигурирует как однотемное рондо в трудах А. Б. Маркса, Л. Бусслера и других авторов. «В рондо первой формы самостоятельная тема одна. Между ней и ее повторениями не образуется никаких законченных форм» (Л. Бусслер. Учебник форм инструментальной музыки. М., 1884, стр. 83). Такое определение как будто подходит к описанному нами типу рондо, но дальнейшие примеры Бусслера (Largo из сонаты № 2 Бетховена) указывают на совершенно иной род форм и произведений, нежели имеются в виду в нашем описании.

ности в ряд побочных, последнее — возвращает к тонике. Тут и обнаруживаются характерные черты этой формы: развиваясь вариационно, она в то же время постоянно опирается на тему и далеко от нее не отходит.

В определенной мере этот принцип свойствен и фуге, но свобода ее течения может сломать типовую форму однотемного рондо, особенно благодаря наличию внутренних кадансов, не совпадающих со схемой архитектурного членения по проведением темы. Но если каданс отмечается проведением темы, иначе говоря, если оба признака расчленения совпадают, то возникает и совпадение форм (полное или частичное) фуги и однотемного рондо. Примером полного совпадения может служить двухголосная fuga e-moll из W. Kl. Баха (t — тема и ответ, занимающие вместе 4 такта, в скобках указана величина интермедий и стретты):

t (6)	t (5)	↓	t (6)	t (5)	↓	стретта (4)	↓
e—h	G—D	S	a—e	d—a	T		T

Тема с ответом кочуют по тональностям, располагающимся на диатонических ступенях (исключается VI ступень), но не повторяют ни одну из пар тональностей. Благодаря этому репризность тут не выражена никак (стретта равна коде), хотя устремление к тонике к концу фуги проявляется отчетливо.

Родственную форму находим в Allegro e-moll падре Мартини (приводятся тема с ответом):



Тут связь с фугой меньше, поскольку двутактная тема имеет октавный ответ в вертикально-подвижном контрапункте (напо-

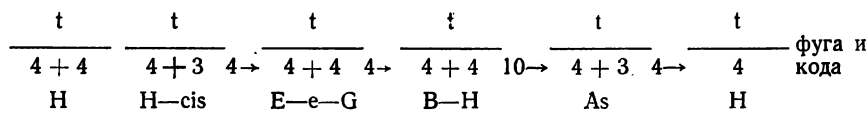
инает инвенции Баха), но принцип конструирования тот же — рондообразный. При этом величина прорастаний (интермеди), идущих за темой, меняется (см. обозначения в скобках):

$t (7\frac{1}{2})$	$t (6\frac{1}{2})$	$t (8\frac{1}{2})$	$t (11\frac{1}{2})$	$t (7)$
e	h	G	a	e

Репризный элемент тут незначителен, но, как и в фуге e-moll Баха, весь тональный план и устремление S—T в конце формы обеспечивают ее тональную завершенность. Однотемность, соединенная с ясной функциональной последовательностью TD (III) S T, стала объединяющим принципом этой формы рондо.

Такая форма была распространена, по-видимому, до последней четверти XVIII века<sup>89</sup>. Венские классики уже не приняли ее как самостоятельную форму, считая проявлением свободного развития, разработочности. Отголоски в инструментальной музыке, однако, заметны, например, в финале фортепианной сонаты № 8 Моцарта, где главная тема меняет тональность (a, c—C, e, a). О разработочной трактовке можно судить по Фантазии C-dur Гайдна для фортепиано и по Adagio из его же квартета op. 76 № 6. Действительно, прежние прорастания (интермедии) тут превращаются в разработки или связующие части. Первое отчетливо видно в фортепианной Фантазии. В Adagio из квартета, которое тоже обозначено Fantasia, между проведениями темы находятся связующие части. Все рондо переходит в фугу на ту же тему (сокращенную). что доказывает принципиальное родство обеих форм: однотемного рондо и фуги.

Схема Adagio (Fantasia) из квартета Гайдна (t — тема):



<sup>89</sup> В. Г. Вальтер в книге «Музыкальное образование любителя», основываясь на «Учении о композиции» Г. Римана, дает описание старой формы концерта, чрезвычайно близкой той, которую мы называем однотемным рондо: «Концерт XVIII века, достигший высшего развития у Баха и Генделя, писался для инструмента соло (фортепиано, скрипка, две скрипки), с оркестром и строился на одной теме, которая затем повторялась несколько раз оркестром в разных строях, причем последний раз эта тема появлялась в главном строе. Промежутки между этими оркестровыми исполнениями посвящались особым построениям виртуозного характера, дававшим возможность солисту показать свое искусство; эти промежуточные части не заключали в себе новой темы, а строились на мотивах главной темы (разработка!) вроде как в фуге, хотя заключали в себе часто прекраснейшие новые мелодические ходы. Все сочинение строилось исключительно контрапунктически» (СПб., 1910, стр. 86).

Как явствует из наших определений и описаний, подобная форма была свойственна не только концерту XVIII века, но и прочим жанрам, если отбросить виртуозное начало. Это и есть форма старинного однотемного рондо.

Как видим, проведения темы бывают однотональными и модулирующими, следуют одно за другим или же скреплены связующими частями, которые могут менять свою величину. Словом, здесь возникает много общего, с одной стороны, со старыми оstinатными вариациями (см. среднюю часть клавирного концерта d-moll Баха), с другой — с формами, применяемыми в классических разработках самим же Гайдном, Моцартом и Бетховеном<sup>90</sup>.

При всем этом однотемное старинное рондо остается формой первого плана. Нам представляется, что оно включает в себе корни того явления, которое мы наблюдаем на втором плане бетховенской формы. Обширность и глубина концепции в бетховенских произведениях не только вызвала разнообразие тематизма, но и требовала его упорядочения, соподчинения различных тем. Это привело к образованию рондовых построений на втором плане формы. Для них Бетховен использовал исторически сложившуюся, но в его время уже почти оставленную форму однотемного рондо, переводя ее с первого плана на второй, — и в этом заключалась одновременно связь с традицией и новизна принципа. Эстетически однотемное рондо было у Бетховена выражением одной из сторон образного содержания, элементом большой формы. Но такое рондо сродни старинным вариациям оstinатного типа, меняющим тональность в пределах одной главной. И возможно, что построения из бетховенских разработок (финалы квартета № 1, концерта № 2, как и первые части ряда произведений) питались этими же корнями, поскольку идентичны по структуре со старинными вариациями. Последние очень часто имели связующие части между проведениями оstinатной темы. К ним принадлежат, например, названная выше медленная часть клавирного концерта d-moll Баха, ор-

<sup>90</sup> Влияние старинного однотемного рондо в большой мере сохранилось в хоровой музыке Моцарта, если судить по «Qui tollis» мессы c-moll (K. 417<sup>a</sup>=427) и «Recordare» из Реквиема. В «Qui tollis» краткая хроматическая тема basso ostinato (2<sup>1</sup>/<sub>2</sub>) после двух проведениях в главной тональности получает при третьем, четвертом и пятом проведениях широкие прорастания (13+14+19) и дополнение. Все развитие основывается на исключительно полном охвате гармонических отклонений, обрисовывающих главную тональность g-moll с разных строн.

Форма «Recordare» может быть более прямо связана с классическим рондо, так как включает, кроме основного материала, два контрастных эпизода. Основной материал в свою очередь сложен по структуре и образуется из двух тем, хотя и очень близких. Первая получает в экспозиции и репризе фугированный доминантовый ответ, а вторая излагается поочередно в D, S и T. Именно в этой тональной изменчивости и состоит связи «Recordare» со старинным однотемным рондо, структура которого (без учета вступления и эпизодов) была бы тут такая:

$$\begin{array}{ccccccc} a + a & b . . . + a + b . . . + a + a & b . \\ T & D & D & S & S & T & D & T \end{array}$$



анная пассакалия d-moll Букстехуде. В некоторых случаях сама тема *ostinato* модулировала, заменяя связующие части, — в чаконе из кантаты № 150 Баха, в чаконах и пассакалиях И. К. Ф. Фигера (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, В. X.) и у других мастеров XVII — первой половины XVIII века. Здесь, в сущности, смыкаются оба принципа — старинное рондо и старинные модулирующие вариации, — и оба находят продолжение в новых условиях бетховенской формы.

Вообще надо подчеркнуть значение однотемного рондо в истории формирования классических структур. Оно вкупе со старинными вариациями оstinatного характера, имевшими развитой модуляционный план и поэтому часто включавшими связующие части, очень сильно влияло на классические формы. Теория музыкальных форм делает большое упущение, не изучая эти рондо, не отмечая их исторического значения и традиций. Без учета последних иногда невозможно объяснить те или иные особенности бетховенских произведений. К старинной форме рондо мы будем возвращаться и ниже, разбирая произведения Бетховена последующего времени. Укажем здесь на финал сонаты № 24, представляющий типичный образец старинного рондо в совмещении с некоторыми влияниями сонатного принципа.

Свободная трактовка старинного рондо, которую мы отмечали в фантазиях Гайдна, тоже нашла продолжение у Бетховена — речь идет о его Рондо-каприччио G-dur, op. 129. Бетховен объединяет в нем два принципа рондо: от классического берет чередование темы с контрастирующими эпизодами (начальная часть каприччио), от старинного — чередование темы с разработками-прорастаниями и модулирование темы (вторая половина).

Вернемся к вопросу о сонатной форме в бетховенских финалах и поставим вопрос: есть ли в ней различия с первыми сонатными *allegri*?

Различия, несомненно, есть, и относятся они прежде всего к главной теме, лишаящейся *initio*. Это связано с использованием в главной партии финалов иных форм, чем в сонатных первых частях: главная партия финала имеет в своем составе период повторного строения, а подчас им и ограничивается (иногда с дополнением). В свою очередь тут сказывается, вероятно, то обстоятельство, что финалы по традиции связаны не только с формой, но и с жанром рондо, с танцевальностью. Обычная структура его главной темы — простая двух- или трехчастная. Выделение начального *initio*, как энергичного зачина, с одной стороны, противоречило бы стремительности и ровной танцевальной образности финала, с другой же — при рондовой его форме многократность появления темы с броским *initio* способна ослабить его воздействие. Психологически всякое острое средство притупляется от чрезмерного употребления. Именно поэтому, вероятно, главные темы рондо лишены *initio*, как лишены его и сонатные главные темы, если финал по форме сонатный.

Можно сравнить главные партии крайних частей фортепианной сонаты № 5, чтобы увидеть, как меняется сонатная тема в зависимости от местоположения в цикле. В первой части контрастное *initio* замыкается в гармоническом последовании TD — DT (4+4), тогда как в финале эта формула определяет структуру периода и разрастается за счет DD, а в ответном предложении сокращается вследствие вторгающейся каденции. За *initio* в Allegro следует его развивающее построение и лишь после него дополнение, в финале же — сразу укрепляющее дополнение. Финал, несомненно, обладает большей стремительностью как благодаря темпу (*Prestissimo*), так и вследствие энергичности мотивной разработки, завладевающей ходом главной темы. Если в ней выделить *initio*:



то тогда нужно указать на иное его значение в форме — на интонационную однородность и утвердительность. Те интонации, которые в главной теме Allegro представлены в широком взлете, в финале стянуты в узкий диапазон и получают своего рода лейтмотивную форму. Сквозь его мелодию просвечивают интонации типа *b — a — c — h*, и в сжатости его можно подметить предвосхищение темы-эпиграфа из V симфонии. Не случайно в разработке *Prestissimo* стремительное движение темы рождает прямое ее предвестие:



Главные партии других сонатных финалов также включают период повторного строения, интонационно однородный и быстрый. Главные темы финалов вообще испытывают влияние жанра рондо с его простым тематизмом, иногда даже появляются элементы буффонности (в мажорных произведениях, — см. финал фортепианного трио № 1). Интересно и различие: почти все сонатные финалы идут в темпе Presto или Prestissimo, чего нет ни в одном финале, написанном в форме рондо или рондо-сонаты, — предельный темп последних Allegro molto, чаще же Allegro, а иногда и Allegretto. В этом отражается и особый характер сравнительно с первыми частями циклов.

Интонационно однородность замкнутой в период главной сонатной темы в финале порождает появление контрастного тематизма в связующей партии (струнное трио № 5, квартет № 5) или даже и в самой главной партии за пределами периода (струнное трио № 3). Слитые воедино в главной теме первой части контрастные элементы в финалах как бы эмансипируются. Это создает известную тематическую калейдоскопичность, сохраняющую, может быть, какие-то остатки от клавесинного рондо с его многочисленными эпизодами. Даже в некоторых разработках сонатных финалов Бетховен вводит новый материал, как это имеет место в струнном трио № 3 и септете ор. 20. Остановимся на последнем.

Разработка здесь начинается переходным построением, продолжающим связку, введенную для повторения экспозиции<sup>91</sup>. Далее в канонических имитациях разрабатывается главная тема, укрепляемая кадансом в с-moll, затем идет побочная в том же с-moll, получающая более сильный каданс с остановкой на Т. На смену побочной приходит новая тема, почти как *trio*, в As-dur, развиваемая вариационно и модулирующая в главный строй с остановкой на его D. Виртуозная Cadenza связывает разработку с репризой.

#### Схема разработки:

10	6	6	15	2→4+4	4+4	4→
переход	п	гл. т.	в	п	вар.	вар.
от экс.	о		т	о	новая тема	
	л	укрепл.	о	л		
	о		р	н.		
	в.		г.			
	к		к	к		
	а		а	а		
	д.		д.	д.		
	D		T	T		
с-moll				As-dur}	Es→	

Разработка из финала септета представляется нам сцеплением разнообразных форм и приемов, введенных в очень простом, наглядном виде. Тут есть собственно разработка на материале главной партии; проведение побочной темы вместе с экспозиционным и репризным создает рондо старинного типа на втором плане; новая тема типа *trio* в тональности S представляет эпизод из классического рондо; наличие полной совершенной каденции (тональность VI ступени) в центре разработки (редкое явление у Бетховена)<sup>92</sup>, по-видимому, сохранилось от раннеклассической сонатной формы (Ф. Э. Бах, отчасти Гайдн и Моцарт), где разработка имела внутренний каданс и переходила в возвратный ход к реп-

<sup>91</sup> Впоследствии аналогичное начало разработки встретим в Героической симфонии.

<sup>92</sup> Подобный случай см. в финале квартета № 3, с каденцией тоже в тональности VI ступени.

ризе. Так в рамках разработки септета неповторимо слились различные тенденции, по ней можно судить об историческом развитии инструментальной формы, охватывающем весь XVIII век<sup>93</sup>.

В конечном счете музыкальная форма у великих мастеров, обобщая опыт предшественников, традиции жанров и формообразующих принципов, является не однозначной, но весьма подвижной. На разных этапах развертывания произведения выходит на первый план то один, то другой принцип, и в этом смысле процесс формирования протекает очень сложно и гибко. Асафьевское понимание музыкальной формы как процесса дополняется включением исторического фактора (конечно, в обобщенном виде), так или иначе отражающегося в самом новом и самобытном произведении<sup>94</sup>. Исследование этого вопроса еще только намечается, но перспективы его многообещающи.

Говоря о всех этих сложных движениях в музыкальной форме, мы хотели бы подчеркнуть, что они не колеблют общего результата, достигаемого композитором и определяемого теоретиком в виде того или иного наименования общей формы, в противном случае легко соскользнуть на релятивистские позиции. Композитор, создавая произведение, укладывает его во вполне определенную форму. Так, Largo из квартета ор. 33 № 5 создавалось Гайдном в трехчастной форме, хотя первая половина ее прошла под знаком сонатности (см. об этом выше). Бетховен мыслил финал квартета № 2 в сонатной форме, несмотря на многочисленность проведенных главной темы, влекущую к рондо. Простейшим доказательством служит темп: *Allegro molto quasi Presto*, — ни разу слово *Presto* не фигурирует у Бетховена в обозначении темпа финала в форме рондо или рондо-сонаты.

Вернемся к некоторым другим примерам взаимосвязи музыкальных форм у Бетховена.

Выше приводилась в пример такой связи разработка из сонатного финала септета ор. 20. Разработки, входящие в состав рондо-сонаты, тоже подчас несут отголоски исторически существовавших, но во времена Бетховена утративших самостоятельное значение музыкальных форм. Напомним о старосонатной. Центральный эпизод в финале фортепианной сонаты № 11, видимо,

<sup>93</sup> Можно спросить: почему именно в септете — произведении не столь уж значительном в наследии Бетховена — мы отмечаем сложные процессы? Не следовало ли бы их выявить на более глубоких образцах музыки Бетховена? Во-первых, к этим вопросам мы будем обращаться и на материале других бетховенских творений, во-вторых, септет ор. 20 нам представляется произведением, несущим на себе традиции дивертисментного жанра, связанным со стилем Моцарта и Гайдна, и потому в нем сказались многие из добетховенских приемов. В то же время септет не мог не быть наполненным элементами набравшего силу бетховенского стиля. Вероятно, поэтому в септете так много разнородного, но приведенного Бетховеном к единству и цельности.

<sup>94</sup> Логическую сторону процессуальности в музыкальной форме разрабатывает В. П. Бобровский, вводя понятие переменности функций (см. упомянутую статью В. П. Бобровского в журнале «Советская музыка», 1965, № 9).

последует ей, хотя, конечно, не может быть отнесен к ней полностью (в «Строении музыкальных произведений» Л. А. Мазеля — стр. 391 — и в учебнике «Музыкальная форма» под ред. Ю. Н. Тюлина — стр. 295 — форма этого эпизода определяется как объединение новой темы с разработкой).

Главная тема эпизода (а) тут всего лишь четырехтакт, — и в этом основное отличие от старосонатной формы. При большей распространенности темы форма эпизода сильнее приблизилась бы к старосонатной. Побочная тема изложена шире и имеет утверждающее дополнение.

Тема «а» заимствуется с измененным ладом из связующей части основной экспозиции. Поэтому и считается, что в эпизоде происходит разработка прежнего тематизма. Но не отмечается, что весь «эпизод» в целом построен наподобие старосонатной формы. Вторая часть ее, как это и бывало, является «разработко-репризой» (Способин): начавшись с главной темы и развившись в имитационно-полифоническое построение, она прямо вводит в побочную тему с ее дополнением:

а	б	†	а <sup>1</sup>	б <sup>1</sup>
4	6 2		15	6 2
Т	Д		. . .	Т
экспозиция			разработко- реприза	

Интересно, что благодаря использованию темы связующей части на втором плане формы всего финала образуется свое «малое» рондо: его тема трехкратно проводится — в экспозиции (В—F), центральном эпизоде (b—f) и репризе (В—F—В), к тому же она получила свою разработку (см. в схеме а<sup>1</sup>). Тут опять-таки можно видеть причудливое отражение приемов старинного однотемного рондо.

Финальные части бетховенских циклов обладают некоторыми общими им свойствами формы, наблюдаемыми на заключительной ее стадии. Они, возможно, обусловлены драматургическим положением финала, но встречаются и в самостоятельных произведениях, относящихся к тому же типу, что и финалы циклов (см., например, рондо C-dur op. 51 № 1). Эти общие свойства проявляются независимо от конкретной структуры финала и выражены в следующем:

а) резкое тональное обновление, иногда выполненное средствами внезапной модуляции или энгармонизма;

б) пропуск или вуалирование кадансов между темами, стремление к текучести в репризной и послерепризной части формы, нередкое убыстрение темпа к концу;

в) линейный (горизонтальный) синтез тематических элементов финала, подчеркивающий единство его образного содержания.

Вполне очевидно, что через эти свойства формы финала и их совокупность проявляется тенденция к завершению цикла. Это указывает на существование определенной драматургической линии в рамках цикла, направляемой его художественной концепцией.

Резкое тональное обновление в заключительном разделе финала Бетховен обычно трактует тематически, связывая новую, неожиданно появляющуюся тональность с проведением какой-либо из знакомых тем финала. Чаще других это главная: ее очередное или «сверхкомплектное» проведение в рондо и рондо-сонате (фортепианные сонаты № 4, № 10, скрипичная — № 1, струнное трио № 4), в коде сонатной или рондо-сонатной формы (фортепианная соната № 3, фортепианное трио № 3); бывает также — побочная тема (фортепианное трио № 1, фортепианная соната № 5), тема заключительной партии (фортепианная соната № 9) или тема эпизода рондо (фортепианная соната № 2, скрипичная № 4). Встречаются, конечно, примеры и проходящих, обычно субдоминантовых отклонений, вне связи с определенной темой. Необходимость в резком тональном обновлении отпадает, если побочная партия имела далекую тональность, например VI низкой ступени (струнное трио № 3).

Очень существенна для рассматриваемого тонального обновления роль полутоновых сдвигов, особенно во II низкую ступень. Последняя удовлетворяет функционально-гармонической потребности предзаключительного «уклона в субдоминанту», а неожиданностью своего появления и, в миноре, контрастным ладовым наклонением вносит свежесть и новизну (фортепианные сонаты №№ 2, 4, 5, 9, скрипичные — №№ 1, 4). Укажем и на нисходящее полутоновое смещение в виде секвенции *c-moll* — *h-moll*, которое находим в фортепианном трио № 3. Его назначение то же, что и в предыдущем случае, хотя ладо-гармоническая функция противоположна. Но полутоновое опевание тоники остается, поэтому можно говорить о сходстве мелодической функции отклонения.

В фортепианном концерте № 1 смещение *C-dur* — *H-dur* простирается и далее, образуя модуляцию в *Fis-dur*. Возникает полутоновое опевание и тоники, и доминанты, от которого главная тональность только укрепляется.

Приведем ссылки и на иные тональные смещения в финалах: в VI высокую мажорную ступень (фортепианная соната № 3), в VI низкую ступень в миноре (Патетическая соната), то же в мажоре (фортепианная соната № 2, струнное трио № 4), — все они служат проявлением принципа, общего с предыдущими примерами, принципа резкого тонального обновления заключительной части финала. Оно «возмущает» атмосферу ровности тональных смен, характерную для основной части формы, включая репризу, но становится средством утверждения тоники, главного устоя. Его возвращение желанно, когда же оно состоялось, то ощущение устойчивости и законченности, исчерпание развития способствует

удовлетворенности нашего художественно-музыкального чувства. И весь строй ладо-тонального порядка становится полнее, богаче.

По-видимому, бетховенский прием резкого тонального обновления родился в его стиле как один из факторов гармонического обобщения в финале и во всей циклической форме. Его можно сопоставить с полифоническим обобщением формы финала и цикла, который наблюдаем в сочинениях Моцарта разного времени. Так, в сонате № 18 для фортепиано (К. 494) финал в репризе после гармонического расширения путем прерванной каденции имеет обширный полифонический эпизод на материале главной темы; он подводит итог ее развития, позволяет перейти к заключительной партии, входящей в код. В финале струнного квинтета Es-dur (К. 614) Моцарт начинает код стреттой на том же материале, который был в разработке этой рондо-сонатной формы, и в итоге оба полифонических раздела финала образуют «большую полифоническую форму». Приблизительно то же самое и в финальном Allegro из квинтета g-moll (К. 516)<sup>95</sup>.

Своеобразная полифоническая направленность в моцартовской фактуре обобщения, конечно, не случайна. Она вытекает из присущей стилю Моцарта полифоничности. То, что Бетховен в заключительную стадию финала вводит новые ладо-гармонические формы, свидетельствует, видимо, как о своеобразии его музыкального мышления, так и об объективном возрастании роли гармонического фактора в классической музыке. Бетховен гениально упрощает и упорядочивает гармонию, выдвигает ее на первое место, высвобождая из-под покрова полифонической текучести. В дальнейшей эволюции бетховенского стиля полифония вновь обретет свое важное место, но в раннем периоде творчества она еще находится на втором плане.

Стирание кадансовых преград — второе существенное свойство заключительной части финала у Бетховена, но родственное моцартовским приемам. Встречается это обычно в многотемных рондо-сонатах. Обилие тематического материала требует приведения его к определенному единству, форма становится текучей, устремленной к общему завершению. Тут, собственно, и обнаруживается, что, несмотря на всю разнородность, разнохарактерность, тематизм, по существу, направлен к единой цели образного обобщения всего произведения, всего цикла. Проявления отмеченного свойства у Бетховена различны, что можно проследить по некоторым схемам и примерам.

В трио ор. 87 для духовых инструментов темы самостоятельных разделов рондо в конце сливаются в едином потоке:

A	B b B	A C	Aabc	(кода)
I	VI	I IV	I	

<sup>95</sup> В финале скрипичной сонаты № 3 Бетховена полифоническая кода, по-видимому, восходит к таким моцартовским образцам.

В скрипичной сонате № 4 темы трех эпизодов в репризе следуют одна за другой в сокращенной и текуче-модулирующей форме, главная тема появляется для заключения и переходит в дополнение:

ABACAD ABCD A и доп.

Побочная партия в экспозиции фортепианного трио № 1 отчетливо замкнута кадансом в доминантовой тональности, после чего следует заключительная партия; в репризе побочная партия не замыкается, модулируя из главной тональности в субдоминантовую и ведет к проведением той же темы в тональностях II низкой и I ступени.

В экспозиции струнного трио № 1 побочная партия ясно отделена от заключительной полным кадансом, подчеркнутым унисонами, а в репризе все это скрадывается:



Моцартовские формы стирания каденции в завершающей части финала несколько иные. Обычно Моцарт отодвигал в репризе наступление заключительной партии или заключительной формулы путем вставки нового тематического построения, которое отсутствовало в экспозиции. Именно тут одна тема плавно переходила в другую, минуя каденцию, ожидавшуюся по аналогии с экспозицией. В струнном квинтете D-dur (K. 593) завершение заключительной партии прервано вторжением VI низкой ступени с проведением темы из разработки и имитациями, и лишь после них наступает тонический органичный пункт, одинаковый с экспози-



ционным на доминанте. В фортепианной сонате № 3 (К. 281) стирание каданса наблюдается при переходе от третьего эпизода к репризе главной темы. Форма эпизода не замкнута: после периода начинается разработочная середина, но тоника Es-dur превращается в S главной тональности, и происходит перерастание в связку к репризе. Последняя тоже весьма текуча, так как опущена связующая партия между главной и побочной, которые объединены теперь одной тональностью. Это тем более заметно, что кадансовое разделение в предшествующей части проводилось очень явственно:

A	B	A ↓	C ↓	→ A ↓	D →	$\frac{AB^bA}{T}$
T	V	T	VI	T	IV=S	T

Перейдем к рассмотрению третьего основного свойства финалов.

Вуалирование кадансовых граней дополняется в произведениях Бетховена линейным (горизонтальным) синтезом тем финала. Вот несколько простейших примеров из фортепианных сонат №№ 2 и 5 и струнного трио № 1:

72 а)

из главной темы

из поб. темы

из центр. эпизода

6)

из поб. темы

из гл. темы

631

в)

из гл. темы

из поб. темы

Выше уже была речь о репризной части финала скрипичной сонаты № 4. Темы его предстают в непрерывной последовательности на коротком отрезке времени. Стирание кадансов и линейное синтезирование, соединяясь, устремляются к завершающему проведению главной темы.

Интонационное сплетение двух тем в финале I фортепианного концерта (см. пример № 65) возникает легко, непринужденно, появившись вслед за тональным сдвигом, смело обновившим колорит. Столь же сильный полутоновый сдвиг, но сверху вниз (Es — D), сопровождает последнее появление главной темы в рондо из скрипичной сонаты № 1, на последнем мотиве которой вводится и тема центрального эпизода:

73

из гл. темы

cresc.

из центр. эпизода

Очень интересным представляется линейный синтез в финале квартета № 5. В разработке возникает «островок успокоения», основанный на интонациях побочной темы, тут же сменяемых интонациями главной. Далее они сплетаются: сохранив на опорных долях движение по квартам-квинтам (от побочной темы), Бетховен заполняет скачки секундовыми ходами (от главной). В результате побочная тема предстает как вариант главной:



Проведя синтезирование тематизма в рамках разработки, Бетховен в дальнейшем течении финала квартета № 5 уже не обращается к этому приему.

Далеко не каждый финал обладает свойством линейного синтезирования тем. По-видимому, оно возникает как развитие и конкретизация тематического синтеза, характерного для сонатных реприз. Не диктуется ли горизонтальным синтезом постоянно наблюдаемый в разных произведениях сонатного типа пропуск связующей партии в репризе? В таком случае между главной и побочной нет посредника, они вступают в контакт непосредственно и становятся одна продолжением другой. Тут не только линейный, но и образный синтез. Этот прием хорошо знаком Моцарту, от которого перешел к Бетховену (великолепный образец — в финале Лунной сонаты!). Еще более ранние примеры — в фугах Баха и Генделя на две и три темы, когда в одном и том же голосе темы мелодически соединяются (W. Kl., I том, *cis-moll*). Существенным своеобразием тематического синтеза главной и побочной партии (при пропуске связующей) сравнительно с линейным синтезированием в фуге является его однократность и широта: в фуге темы могут быть горизонтально соединены сначала в одном, потом и в другом голосе, для сонатной же формы это невозможно. Полнота и продолжительность линейно соединяемых тем обеспечивают им в сонатной репризе такую убедительность, какой не может быть в фуге при однократном синтезировании.

Горизонтальное синтезирование в финалах стоит как бы на перепутье между этими двумя формами и носит завершающий, заключительный характер.

Линейное синтезирование иногда может проводиться и неоднократно с тем, что в последний раз оно будет особенно тесным и

плотным. В этом смысле интересен финал фортепианной сонаты № 9: главная и побочная партии проводятся друг за другом трижды, первые два раза образуя модуляцию TD и TS и лишь в третий раз проходя в главной тональности. Бетховен оригинально использовал то, что побочная тема начинается пассажем из главной. Получилось нечто вроде стретты:

75 .

в экспозиции

каданс гл. партии | побочная партия

связь в конце рондо

конец гл. темы

начало побочной партии

etc.

Синтез сложился настолько полным, что не потребовалось никакой коды: этим финал и заканчивается.

Линейный тематический синтез, несомненно, играет обобщающую роль не только для финала, но и для всего цикла. В этом же качестве выступает и варьирование финальной главной темы. Бетховен относит его к завершающей части финала — репризе или коде, подчеркивая этим усиление ритмического движения к концу произведения. Убыстрение ритма при стабильности темпа и ускорение темпа — разные формы одного и того же принципа подытоживания. Орнаментальное варьирование главной темы приобретает определенную формообразующую роль. Для Моцарта оно было в финальных рондо цементирующим форму сквозным приемом (рассредоточенные вариации), для Бетховена — приемом заканчивания формы, исчерпания ресурсов развития. Примеры такого рода в финалах: фортепианных сонат №№ 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11; скрипичных — №№ 2, 4, 5; II фортепианного концерта и других сочинений. В некоторых финалах (струнный квинтет ор. 4, фортепианная соната № 19) в той же роли применяется и варьирование-проращение главной темы, продолжаемой за пределами ее первоначальных форм.

Проблема единства циклической формы родилась вместе с самим циклом. В разные эпохи, в разных стилистических условиях она решалась по-разному. Не касаясь здесь хоровой циклической формы XV—XVI веков, общей темой (*cantus firmus*), приемами изложения (например, канонического) или иными средствами объединявшейся на широких временных пространствах, кратко напомним об инструментальных произведениях XVII века, обычно имевших тогда еще не циклическую, а контрастно-составную форму. Фрескобальди и его ученик Фробергер выработали определенную монотематическую (скорее — моноинтонационную) систему, развертывавшую разнообразнейшие варианты и жанровые трансформации темы. Еще не освободившись от влияния стреттно-имитационного изложения музыки строгого стиля, такая система наследовала от хорового цикла и свою моноинтонационность.

С образованием камерной сонаты (*sonata da camera*), танцевальной сюиты моноинтонационность приобретает значительно более опосредованные формы. Уже не всегда возможно обнаружить интонационную общность разных частей цикла, и главным связующим фактором становится тональность, сохраняемая от начала до конца произведения. Рождаются новые формы связи — через одинаковые ладо-тональные отклонения и каденционные последования. Интонационное родство служит дополнительным приемом единства, но в отдельных случаях перерастает в вариационную форму («*Auff die Mayerin*» Фробергера — см. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang VI*).

Иначе обстояло дело в церковной сонате (*sonata da chiesa*) и вообще в трехчастных циклах, скреплявшихся репризным последованием в темповом отношении: быстро — медленно — быстро. Репризность обнаруживалась и в тональной форме: I — главная тональность, II — побочная тональность, III — главная тональность (реприза). «В помощь» такой репризности привлекались и интонационные связи крайних частей. Они были тем естественнее, что, во-первых, еще очень часто цикличность проявлялась через контрастно-составную форму, во-вторых же, в силу традиции строить крайние части в фугированных формах, связанных общностью типа темы. При этом все-таки нельзя забывать о различиях крайних частей: первая была еще только экспозицией, она только завоевывала определенную интонационную сферу, и ее тематизм был ярче и рельефней, тогда как финал был завершением цикла и потому основывался на более простых, подчас моторных темах, распрямлявших выпуклость интонаций первой части. Сошлемся для примера на концерт Торелли для скрипки с оркестром:



Сонатный цикл Баха для сольных инструментов с клавиром и с оркестром еще недостаточно скреплен воедино, если смотреть на него через стиль XIX века, но для своего времени он исключительно целен. Теория баховского цикла, разработанная Т. Н. Ливановой («Музыкальная драматургия Баха»), раскрывает его характерные качества в сравнении с циклом предшественников и последующих классиков. Понятия единовременного контраста, центра тяжести и лирического центра служат мостом от эстетики к теории музыкальной формы, являющейся предметом настоящего исследования.

Действенное состояние первой части баховского цикла сменяется погружением в мир размышлений (средняя часть) и восстанавливается в финале. Через медленную часть («лирический центр») происходит душевное очищение, и потому действенность финала носит более легкий и непосредственный характер, чем в первой части. Такая тенденция оказала влияние на венских классиков, цикл у которых также получил определенное упрощение содержания к концу с тем, однако, различием против Баха, что действенное завершение часто приобретало жанрово-бытовую форму (менуэт, рондо).

Принципы циклической формы Бетховена — это естественное продолжение принципов его предшественников, но в глубине их таится много своеобразного, присущего лишь стилю самого Бетховена. Вкратце сведем эти принципы к следующим положениям:

1. Тональное единство цикла, образующееся благодаря тождеству тождеству первой и двух последних частей в четырехчастном цикле или крайних — в трехчастном.

2. Образно-тематические связи между всеми или некоторыми частями цикла.

3. Обобщенность, объективизация и постепенное упрощение содержания по мере движения к концу цикла.

Как видно, эти положения еще ничего не говорят о собственно бетховенском, потому что в той или иной мере их можно применить и к циклической форме Гайдна или Моцарта. Тем не менее именно такие формулировки необходимы на первых порах, потому что бетховенское развивалось постепенно и незаметно, и в теоретическом отношении оно будет вырисовываться тоже постепенно, исходя из сравнения различных художественных явлений

Внутри трех очень широко понимаемых принципов существует много всевозможных градаций, вступающих в разнообразные сочетания, благодаря чему решение проблемы единства в каждом отдельном произведении своеобразно. Трудно найти одинаковые формы их, несмотря на кажущееся сходство содержания. У Бетховена, как ни у кого прежде, возросла индивидуализация каждого сочинения, типовые формы стали отступать перед единичными, необходимыми для реализации данного замысла. «Ни один художник не представляет такого бесконечного разнообразия в одном и том же роде творчества — как Бетховен в своей камерной и симфонической музыке», — писал А. Н. Серов<sup>96</sup>.

Тональным единством, в частности тональным тождеством крайних частей, обладали все классические произведения циклической формы и до Бетховена. Но Бетховен смело раздвинул рамки тональной периферии. Потребовались новые приемы, которыми можно было бы, во-первых, объединить тонально удаленные разделы циклической формы и, во-вторых, нейтрализовать, погасить действие необычных для того времени тональных соотношений, подведя к главным опорным точкам тонального плана. К сожалению, еще остаются неисследованными тональные планы циклов Гайдна и Моцарта и потому трудно конкретно установить и новизну бетховенских приемов. Но в общей форме это констатируется всеми, в особенности же показательны отзывы тех современников, которые, услышав необычное для них в музыке Бетховена, не стеснялись говорить о ее дикости, непонятности<sup>97</sup>.

Тональное движение в бетховенских циклах основывается, естественно, на главнейших свойствах ладо-гармонического порядка — функциональности и фонизме. Общие положения о функциональных принципах тональных планов целого и частей цикла давно уже установлены. Если сонатные первые части регулируются формулой:

T—D и T—Tp — экспозиция,  
S, D (орг. пункт) — разработка,  
T — реприза,

то цикл подчиняется обычно другой формуле:

T — сонатное *allegro*,  
S (IV, VI) или одноименная<sup>98</sup> — медленная часть,  
T — менуэт (скерцо), сонатное *allegro* (пондо).

---

<sup>96</sup> Цит. по кн.: «Русская книга о Бетховене». М., 1927, стр. 58.

<sup>97</sup> В. Ф. Одоевский писал по этому поводу: «После третьей симфонии Бетховена Лейпцигская музыкальная газета, лучшая газета того времени, отозвалась, что напрасно господин Лудвиг Бетховен принимается за симфонии, думая удивить набором странных аккордов, что лучше бы ему ограничиться фортепианными вариациями, которые он пишет довольно хорошо, потому что симфонии совсем не его дело» («СПб. ведомости», 1847, № 51, 5 марта).

<sup>98</sup> Использование доминантовой тональности в *Andante* у Бетховена (квинтеты ор. 4 и ор. 16 и скрипичная соната № 1) — явление очень редкое, редко оно встречается и у Моцарта (см. фортепианную сонату C-dur, K. 545).

От этой последней формулы Бетховен в ряде случаев отступает, обновляя ее за счёт фонически более ярких терцовых соотношений<sup>99</sup>. Это:

Т — III маж. — Т (фортепианная соната № 3),

Т — VI маж. — Т (фортепианная соната № 4, фортепианное трио № 2, струнное трио № 3, скрипичная соната № 3).

Происходит своего рода нарастание фонизма в тональном плане цикла. Это служит определенной динамике в разворачивании произведения, усиливает интерес своей красочностью.

В раннем периоде творчества Бетховен еще не решается вводить подобные тональные отношения внутрь сонатной экспозиции, относя их только к сопоставлению частей цикла. Но пройдет некоторое время, и то, что встречалось лишь в рамках цикла, станет вполне приемлемым и в тональном плане сонатных экспозиций. Например, C-dur — E-dur в сонате № 3 допускаются лишь как тональности соседних Allegro и Adagio, и те же C-dur — E-dur становятся возможными для главной и побочной партии в экспозиции Авроры и увертюры «Леонора».

В пределах приведенной формулы цикла Т—S'—Т Бетховен достигает значительной динамичности путем последовательного наращивания субдоминантовой функции, ее высвобождения из-под покровы тоники, а затем обратного введения в сферу главной тональности при одновременном усилении фонизма субдоминанты.

Для примера обратимся к фортепианному трио № 1, Es-dur. Уже в разработке Allegro субдоминанта представлена с известным нарастанием, поскольку As притягивает свою субдоминанту. Субдоминантовое звено тонального плана первой части получает развитие в Adagio cantabile, выделяясь в самостоятельную тональность As-dur. Здесь же проходит и ее вариант as-moll. В скерцо вновь As-dur становится субдоминантовой функцией от главной тональности, поскольку служит для трио. Наконец, в финале, не выходя за пределы главной тональности, Бетховен вводит субдоминанту в завершающую часть формы, давая отклонение (через as-moll) в Fes-dur — самую сильную субдоминанту. Таким образом, в цикле протекает двоякий процесс: тональная самостоятельность субдоминанты сначала усиливается, а потом ослабляется, фоническая же сторона ее не перестает нарастать (IV, IV мин., II н.) вплоть до конца циклической формы.

Средства завершения цикла в значительной мере лежат в сфере функциональности, что уже отмечалось в ряде анализов в предшествующем изложении. В особенности важны, как видим, субдоминантовые сдвиги в заключительных разделах финалов. Но финал тождествен по тональности с первой частью, отсюда — возможность тонально-гармонических переключек или арок между этими частями.

---

<sup>99</sup> Секундовых соотношений, встречающихся у Гайдна, не найдем у Бетховена, как впрочем, и у Моцарта.



Циклическая форма требует, чтобы начатое в одной части доводилось до завершения лишь в общих чертах и чтобы обязательно оставалось нечто, требующее продолжения в следующих частях, пока финал не соберет все оставшиеся незаконченными нити. Это в большой мере и находит свое выражение в тонально-фонической стороне бетховенского цикла.

Рассмотрим подробнее некоторые формы такой связи<sup>100</sup>.

Фонизм гармонии и тональностей играет у Бетховена очень важную роль, хотя, может быть, еще не достигает той красочности, которая характерна для гармонии романтиков. Бетховен не безразличен к звуковой стороне тональных смен, но его особенно интересует логическая связь, скрытая за красочностью. В этом смысле у него действуют, как и в области функциональных отношений, упорядоченность и строгость.

Если в каждой отдельной форме (сонатной, сложной трехчастной, рондо) тональные планы более или менее типизированы, как типизированы и соотношения частей друг с другом (см. выше приведенные схемы), то, казалось бы, и внутри цикла все должно быть типизировано. На самом деле это не так: благодаря разнообразию тонального содержания ладовых функций (в функциональную группу входит ряд тональностей) достигается свобода тонального движения в их пределах.

Принцип, которому следует Бетховен в установлении тональных планов в цикле, может быть назван принципом тонального резонанса. Тональный резонанс — это повторное введение тональности на расстоянии, иногда очень большом. Тональный резонанс гасит, снимает звуковой след первого появления тональности и этим удовлетворяет нашей эстетической потребности уравновесить элементы художественной формы. Принципу тонального резонанса подчиняется прежде всего соотношение первой части и финала. Но и каждая из частей бетховенского цикла имеет как внутри себя, так и во взаимодействии с другими те же формы фонической рефлекторной связи. Оставленные одной частью незаконченными тональные нити подхватываются в другой, но в то же время и она может оставить незавершенными определенные тональные следы для погашения в дальнейшем. И так до финала, — в нем все приводится к окончанию.

Общий процесс тонального порядка в цикле, таким образом, есть непрерывное возникновение тональных красок и постепенное их снятие, пока образно-тематическое содержание цикла не подойдет к завершению, а вместе с тем завершается и тонально-фонический процесс.

Погасить или снять появившуюся мажорную краску Бетховен может не только повторением тональности и включением ее в ши-

---

<sup>100</sup> Проблема тонально-гармонических связей внутри циклической формы освещается в интересной статье М. Ройтерштейна «О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского» (сб. «Вопросы музыкальной формы», М., 1967).

рокую функциональную последовательность, но и через одноименный минор. Минор сразу смягчает, нейтрализует действие своей варианты, возвращаться к ней уже нет необходимости<sup>101</sup>.

Это происходит, быть может, вследствие того, что смена мажора на одноименный минор обладает потенциальной субдоминантовостью. Появление мажора после одноименного минора, наоборот, усиливает яркость тональности, вероятно, в силу противоположной — доминантовой — его потенции. В обоих случаях фоническая сторона впитывается, поглощается функциональной. Вспомним последования в экспозиции Adagio Лунной сонаты:

cis — E — e — C — h.

Устремленность в h-moll потребовала смены E-dur — e-moll, которая сразу же направила тональное движение в сторону h-moll. Дорийское соотношение E — h в бетховенской гармонии столь же далеко, сколь близко неаполитанское C — h. Для погашения, нейтрализации E и использована его варианта.

То же происходит и в тональных планах бетховенских циклов с тем, однако, различием, что снятие мажора одноименным минором может наступить на большом временном расстоянии, даже за пределами данной части.

Повторяем, что именно для Бетховена, со строгой логикой его стиля, принцип тонального резонанса оказывается закономерным. Разросшаяся тональная периферия, смелость тонально-гармонических отношений не могли не быть подчинены логике.

Бегло рассмотрим с этой точки зрения тональный план фортепианной сонаты № 1. Его схема:

I ч. f (c) — As, As—b—c—b—As, f (b) —f

II ч. F—C—F

III ч. f—As—b—f, F—C—F, Da capo

IV ч. f—c, As, f—f

В первой части особенно видное место, вслед за главной тональностью, занимает As-dur, которому отведена большая часть экспозиции и начало разработки. Внутри Allegro эта тональность своего ответа не получает, и его звуковой след сохраняется вплоть до финала, пока не будет там снят (середина типа трио).

---

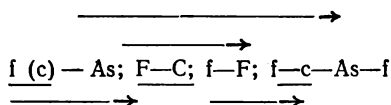
<sup>101</sup> Действие мажорной гармонии (или тональности) может быть погашено путем введения минорной варианты и в пределах одной части цикла. Так, например, окончание главной темы в фортепианной сонате № 1 мажорной доминантой без разрешения в тонику не вызывает у нас никакого ожидания разрешения, потому что мажорный доминантовый аккорд тут же погашен одноименным минорным. Возможно, поэтому Бетховену пришлось перед репризой не только долго держать органную точку на доминанте, но и ввести еще особый связующий переход, чтобы вызвать сильную тягу к Т.

При окончании экспозиции в мажоре, длительно утверждаемом побочной и заключительной партиями, самый простой способ прекратить его действие для перехода в разработку — это ввести одноименный минор, что и наблюдается часто у Моцарта, реже у Бетховена.

Некоторый след оставляет с-moll из второго предложения главной партии<sup>102</sup>. Он отчасти снимается в разработке, но не вполне, так как появляется там в ряду секвенции b-moll — с-moll. След от b-moll разработки гасится в ней же и еще отчетливей — перед проведением побочной темы в репризе, где b-moll превращается в S на пути к половинной каденции.

Adagio вводит новую тональность — F-dur. Появление мажора после одноименного минора предыдущей части усиливает фоническую яркость тональной смены и, конечно, требует своего тонального ответа. Контрастность F-dur по отношению к f-moll усиливается благодаря связи его с C-dur, осуществившим наклонение в сторону сонатной формы. Ответа требует, таким образом, не один F-dur, но система F-dur — C-dur. Последование F — C отчасти получает тональный резонанс в трио менуэта, но в полной мере снимается только в финале соотношением тональностей экспозиции f — c; с-moll окончательно вливается в общефункциональную систему и финала, и всего цикла и поглощает с-moll первой части. В общем итоге именно финал становится разрешением всех тональных «вопросов» предыдущих частей и уравнивает тональную систему циклической формы.

Изобразим это в виде схемы (берутся тональности, оставляющие след до финала):



На примере сонаты № 1 видно, как фонизм тональностей у Бетховена не только образует сложную систему тональных резонансов, но и представляет существенную сторону того процесса, который мы именуем единством циклической формы.

Отметим некоторые особенно интересные примеры тонального резонанса, показывающие, как долго держались в музыкальной форме определенные тональности, прежде чем получали ответ. К их числу относится появление h-moll в коде финала фортепианного трио № 3, отвечающее на H-dur разработки первой части. Обе эти тональности излагают главные темы своих частей и таким образом запоминаются:

<sup>102</sup> Соотношение предложений главной партии (по началу) f—c, то есть T—D, тут является, возможно, остатком фугированной формулы *dux — comes*, входившей, однако, в начальное изложение не только фуги, но и нефугированных форм (вспомним первую часть Итальянского концерта Баха). С другой стороны, у Бетховена это было своеобразной «заявкой» на с-moll как тональность побочной партии, — она будет реализована в финале. Об остаточных фугированных отношениях говорит в своей книге Г. Риман: «L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse». Berlin, 1920.



В фортепианной сонате № 5 след от Des-dur из разработки первой части остается не снятым до коды финала, когда при проведении его побочной темы появляется ответный Des.

В фортепианной сонате № 2 длительно остается непогашенным As-dur из разработки первой части. В скерцо неожиданное появление gis-moll с новой заметной темой снимает его след. F-dur разработки Allegro и B-dur из Largo той же сонаты находят тональный резонанс в финале: F-dur в последнем проведении главной темы и B-dur — в коде.

C-dur Largo фортепианной сонаты № 4 остается без ответа вплоть до центрального эпизода в финале, когда погашается через c-moll. Любопытно в Largo неожиданное появление B-dur (ложная реприза) вслед за подготовленным C-dur. Не было ли это своеобразным «обращенным ответом» на неожиданное вторжение C-dur посреди B-dur'ной побочной партии Allegro con brio?

E-dur Largo из фортепианного трио № 2 погашается только в финале при проведении в E-dur его побочной темы.

Фортепианные сонаты №№ 6 и 9, совпадающие по тональному плану:

Allegro — T,

Allegretto — одноименный минор, трио в VI ступени,

финал — T,

имеют различную систему тонального резонанса. Одноименный минор Allegretti снимает след мажоров Allegri, но мажор восстанавливается финалами. Различие же обусловлено тональным планом каждого Allegro. D-dur репризы в Allegro сонаты № 6 вызвал появление тонального резонанса в финале (тема из заключительной партии в разработке). В сонате № 9 на C-dur из разработки и репризы Allegro отвечает C-dur трио Allegretto. Без

прямого тонального резонанса остаются Des-dur трио Allegretto сонаты № 6 и G-dur из финала сонаты № 9. Возможно, что тут действует более сложная связь через родство с одноименными минорами от главной тональности: f (№ 6) и e (№ 9). Тем же рефлекторным явлением объясняется, видимо, и As-dur в разработке финала сонаты № 6.

Финал квартета № 4 своим тональным планом отвечает на тональности предыдущих частей: эпизод В берет тональность трио менуэта, центральный эпизод — тональность скерцо, эпизод В<sup>1</sup> — тональность побочной партии репризы Allegro.

Интересно рассмотреть принцип мажорных окончаний в минорных произведениях Бетховена, поскольку, как говорилось, мажор не только не гасит минор, но, наоборот, усиливает яркость тональной краски. Патетическая соната — единственный из ранних бетховенских циклов в тональности c-moll, который заканчивается минором, все прочие (фортепианное трио № 3, струнное трио № 5, фортепианная соната № 5 и квартет № 4) имеют окончание в C-dur. C-dur побочных партий в репризах готовит такое завершение, как у Баха окончание минорной фуги тоникой с пикардийской терцией подготавливается в коде появлением мажорной D к субдоминанте.

Почему же Бетховен в Патетической сонате сохранил минорное окончание, несмотря на то что побочная тема в репризе тоже звучала в C-dur? Сменивший его c-moll главной темы погасил краску C-dur, но ведь это же было и в прочих перечисленных произведениях, однако в них C-dur все-таки прорвался сквозь завесу c-moll? Причину надо искать, видимо, в особом характере сонаты № 8, который обозначен автором как патетический. Может быть, воздействовал и сильный c-moll в Grave перед первым Allegro (ни одно из названных c-moll'ных произведений не имеет медленного вступления перед первым Allegro). Обратим внимание на то, что E-dur из Adagio остается в цикле Патетической сонаты без тонального ответа (не является ли сам он ответом на e-moll разработки Allegro?). По-видимому, не все тональные особенности бетховенских циклов можно объяснить теорией тонального резонанса, хотя этот принцип действует и в среднем периоде творчества Бетховена. Сошлемся на III фортепианный концерт, созданный на грани двух периодов. Ярчайшим образом принцип тонального резонанса проявился в финале концерта: предрепризный E-dur, конечно, был ответом на E-dur Largo.

Однако сделаем несколько замечаний по поводу тех тональных явлений, которые не укладываются в теорию тонального резонанса.

Нельзя забывать о родстве тональностей по ладо-функциональной линии, как и об индивидуальных выразительных особенностях каждой части, иногда диктующих выход за пределы общей тональной системы цикла. Элементарно рационалистическое приращение системы тональных ответов заглушило бы свежесть то-

нального развития, чего Бетховен допустить не мог. Как бы ни была точна система, всегда может остаться нечто, не вмещающееся в ее пределы и подчиненное другим факторам. Это не снижает интенсивности фонических связей, лежащих в основе тонального резонанса.

Свет от какой-либо незатемненной тональной краски может сохраниться до конца цикла непогашенным и как бы перейти в другой вид связи — функциональный. Для примера напомним о фортепианной сонате № 3. E-dur Adagio не имеет тонального резонанса, когда же вскоре наступает скерцо C-dur с трио в a-moll, то вскрывается потенциальная доминантовость E-dur, и на расстоянии происходит ее разрешение:

E, C — a — C.

D —→

В финале фортепианной сонаты № 4 неожиданно появившийся E-dur остался без тонального резонанса, но он рассматривается Бетховеном как субдоминантовая функция неаполитанской II ступени (Fes), тут же энгармонически возвращаемой в лоно главной тональности. Кстати, и неожиданность E-dur относительна: ходом октав *b—h* Бетховен дает ответ на такие же октавы при переходе к центральному эпизоду c-moll.

Выдвигая теорию тонального резонанса, мы не только не хотим снять вопрос о функциональности или о тональном своеобразии каждой части, но стремимся показать сложность существующих в цикле связей, их диалектичность. Единство цикла раскрывается с таких сторон, которые теорией не рассматривались, и это позволяет углубить наши представления об основах бетховенского стиля. Фоническая сторона тональных планов идет рука об руку с функциональной, устремляясь вперед и подчиняясь единству содержания.

Принцип тонального резонанса в общем не нужен в циклической форме Моцарта и Гайдна (за исключением соответствия крайних частей), хотя тональные планы бывают у них подчас более сложными, чем у Бетховена. Тщательное исследование тональных планов в моцартовских и гайдновских циклах, вероятно, вскроет в дальнейшем присущие им самостоятельные принципы. Здесь же нужно сказать, что единое тональное развертывание, секвентные цепи и прочее не позволяют выделить какие-то отдельные тональные точки и потому тональная структура этих циклов не обладает такой же необходимостью в тональном резонансе, как у Бетховена.

Интонационное единство в цикле завещано Бетховену его предшественниками, в особенности же Моцартом, который в позднем творчестве достиг вершин в таких произведениях, как симфонии g-moll или C-dur, квинтет g-moll, квартеты

d-moll, C-dur. Более всего ощущаются интонационные связи в крайних частях цикла, возможно потому, что они пишутся в одной и той же тональности. Но тщетно было бы искать у Моцарта тематической общности, — речь должна идти о заметных общих интонациях, попевках, звуковых совпадениях, подчеркиваниях тех или иных ступеней лада в разных темах. Это создает общность звуковой атмосферы, рожденной кругом образов произведения, и потому открывается только при внимательном вслушивании в музыку. Поясним примером из симфонии g-moll:



Интонационную опору обеих тем составляют тоны *es—d—b—a*, но как по-разному они вплетены в ткань своих тем! Звуки *b—a* в теме первой части удалены как вершины звеньев секвенции, в теме финала они соединены в одну выразительную интонацию вздоха. Звук *b* в обеих темах — вершина взлета, с более прямой и открытой линией в финальной теме, нежели в теме Allegro, сплетающей звуки *es—d—b* в одну фразу. Тема финала разъединила их, поместив *b—a* и *es—d* в разных предложениях. На пути к такому результату лежала тема менуэта, подготовившая взлет по звукам тонического трезвучия:



Мы пытаемся показать опорные точки тем моцартовской симфонии, дающие известное представление о звуко-интонационной ее атмосфере, хотя, конечно, не исчерпывающее.

Великолепный пример такого же рода найдем и в квартете d-moll (K. 417<sup>b</sup>).

В симфонии «Юпитер» движение интонационных связей более опосредовано, но может быть ясно прослежено, поскольку темы ее кратки, сжаты, собранны. Второй, более мелодизированный элемент главной темы Allegro, дает начало не только теме-формуле финала (она заимствована Моцартом из грегорианского хора и использована им также в Credo из мессы F-dur, K. 192), но и ее второму элементу. Связь эта осуществляется тоже через тему менуэта:



Приведенные примеры — всего лишь иллюстрации описанного принципа общности звуко-атмосферы в циклах Моцарта или широко понимаемых интонационных связей, которые могут быть выражены и через гармонические приемы.

Общность звуко-атмосферы, рождаемая общностью тональности и содержания музыки, сохраняется и у Бетховена. В то же время он идет дальше. Возникают интонационные тождества, включающие не только звуковысотные, но и ритмические элементы. Интонационные связи становятся мелодическими. Складывается сходство не отдельных звуков по высотному положению их в темах, но определенных отрезков мелодии, мелодических оборотов, рассредоточенных по разным темам и разделам формы. Цикл скрепляется более сложными сплетениями. Необходим тщательный анализ всей мелодико-тематической ткани, чтобы обнаружить эти сплетения, только тогда открываются пути, которыми создавалось у Бетховена этого рода единство в цикле.

Очень часто общие интонации лежат не в самих темах, но в связующих и заключительных построениях, в переходах от темы к теме, с внешней стороны незначительных. Не будем, однако, преувеличивать широту распространения этих приемов у Бетховена, они складывались постепенно и обнаруживаются отнюдь не во всех его сочинениях.

Наиболее обычные формы связи в циклах Бетховена (а иногда также и у Моцарта): от лирических интонаций главной темы первой части тянутся нити к лирической теме побочной партии и от нее — к медленной части цикла; от заключительной партии идут линии к финалу.

Такова в общем функциональная сторона связей внутри цикла, хотя и осуществляемая далеко не во всех сочинениях<sup>103</sup>. Интонационное сходство может и не считаться с функциональным, переходя подчас из одной мелодии в другую вне зависимости от

<sup>103</sup> Эта общность отмечается во многих трудах, в частности и в «Строении музыкальных произведений» Л. А. Мазеля. Вопросам тематических связей тут посвящен § 4 главы XIII, стр. 405 и следующие.

Интересно, что побочная тема первой части Патетической сонаты (см. пример 81) имела предшественницу в побочной же теме раннего фортепианного квартета Es-dur, (1785). См. ниже нотный пример 129.



функции данной темы. Хрестоматийный пример — общность тем трех частей Патетической сонаты: тема финала соединяет в себе интонации тем Allegro и Adagio:



Здесь побочная тема Allegro дает основу теме финала, впивающейся к тому же и некоторые интонации темы Adagio. При указаниях на этот пример не отмечается обычно, что ритмическая формула главной темы Allegro переходит в тему Adagio, однако со смещением на метрическую периферию (2-й такт):



Последнее уменьшает заметность родства тем, но подсознательно должно ощущаться. По-видимому, такая перемена вызвана изменением выразительного характера: активность хорейского ритма отступает перед задачей певучего, размеренного движения. Во всяком случае, здесь имеем дело с очень сложной формой связи между темами цикла.

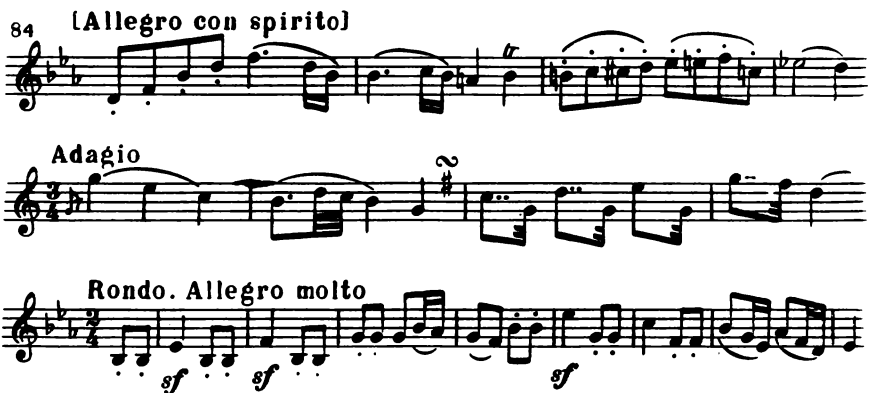
На периферию темы Adagio оттесняются интонации главной темы Allegro и в фортепианной сонате № 5. Героический начальный элемент с активным скачком ушел в движение интонаций на субдоминантовой гармонии, а второй — скорбный, молящий — приобрел энергичный характер в секвентных перемещениях<sup>104</sup>. По-видимому, это стало формой подготовки финальной темы, соединившей, как уже отмечалось, главные интонации разных тем сонаты:



<sup>104</sup> Указания на эту общность тем имеются в работе Л. А. Мазеля «Фантазия f-moll Шопена» (М., 1937, стр. 135).



В скрипичной сонате № 3 энергичные, даже воинственные интонации побочной темы Allegro стали основой широкой певучей темы Adagio, сохраняющей героину первой части. Из этих энергичных интонаций произрастает тема финала:



Они в ней звучат просто, растворившись в тематизме рондо. Звонкая главная тема Allegro Весенней сонаты для скрипки и фортепиано получила отклик в лирическом Adagio, интонации торжественной побочной темы перешли в скерцо, а тема финального рефрена впитала все это, упростив ровным движением:



### Scherzo. Allegro molto



### Rondo. Allegro molto ma non troppo



Здесь явственно соединяются моцартовские формы общности звуко-атмосферы с бетховенскими мелодико-ритмическими. Удизительная цельность образного содержания сонаты нашла великолепное выражение в этой системе тематических связей, дополняемой тональным резонансом. Особенно важны тональные ответы на первую часть: соотношение экспозиции с началом разработки F—C—A сжато воспроизводится в первой части скерцо; B-dur начала разработки получил развитие в Adagio; долгий органианный пункт в конце разработки на доминанте d отражается в аналогичном месте финала с разрешением в T D-dur:

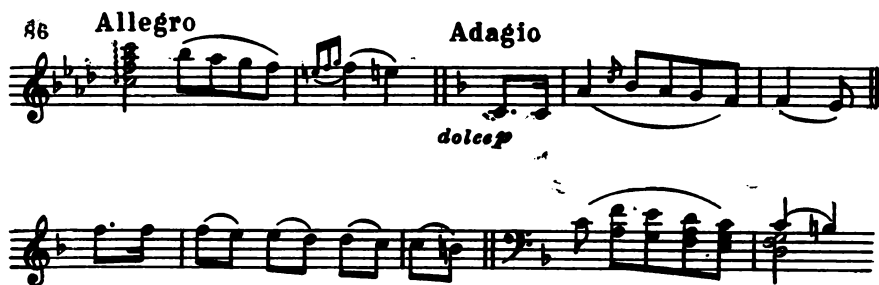
I ч.	<u>F—C—A</u>	(D)	B	d	F—D	F
	↓		↓	↓	↓	↓
II ч.			B			
III ч.	<u>F—C—A</u>					
IV ч.			F	d	D	F

Все тональные краски, сохраняемые памятью от Allegro, стали стимулом для последующих частей и вместе с мелодическими связями отразили крепость формы и содержания сонаты.

О том, что система тональных ответов действует у Бетховена одновременно с системой мелодических связей, можно судить также и по фортепианной сонате № 1. Дополним данный выше разбор ее тонального плана рассмотрением мелодических связей внутри цикла, особенно тонких и разнообразных между двумя первыми его частями.

Как известно, Adagio сонаты № 1 заимствовано Бетховеном из аналогичной части его раннего фортепианного квартета C-dur (1785, см. собр. соч., т. X). Заимствования касались основных контуров главной темы, изложенной в обоих Adagio в простой двухчастной репризной форме, в остальном же тематизм и форма Adagio сонаты вполне самостоятельны. В частности, наклонение к сонатной форме в нем выражено отчетливее благодаря введению побочной и заключительной партий в экспозицию и отражению их в коде. Мелодические связи в основном и распространяются на эти разделы формы, из чего можно заключить, сколько тщательно работал Бетховен, чтобы сделать Adagio частью сонаты op. 2 № 1, и чтобы оно звучало в определенной гармонии с ее Allegro.

Adagio заимствует из Allegro заключительную фразу главной темы, делая ее основой дальнейших тем<sup>105</sup>.



В Adagio упомянутого квартета первая тема мелодически была та же, но последующие — совсем иные. Таким образом, Бетховен добился соответствия тематизма Adagio и Allegro. Более того: мелодическая орнаментика в Adagio пронизана тематической фигурой, взятой в уменьшении и в двойном уменьшении из той же фразы:



Речь идет не о формальном сходстве (тут и там в мелодиях несколько нисходящих секунд), но о создании определенной выразительной атмосферы. Она обусловлена не только рядом секунд, но более всего нисходящим задержанием, к которому приводят эти секунды. С использованием такого задержания связан стиль Моцарта, Гайдна и раннего Бетховена, вобравший чувствительные интонации галантной мелодики. В бетховенском Adagio трудно обнаружить ее смысл, но определенные формы еще сохраняются.

Для завершения Adagio Бетховен ввел основную фразу из побочной темы Allegro, переделав ее так, что она стала заканчиваться секундным нисходящим задержанием:

<sup>105</sup> Приводимая в примере мелодическая общность тем сонаты № 1 отмечается в кн.: Richard Rosenberg. Die Klaviersonaten L. van Beethovens. B. 1. Olten und Lausanne, 1957.

Эта двухтомная работа содержит подробный музыкально-тематический анализ всех фортепианных сонат Бетховена. Автор проводит и немало интересных сопоставлений с темами и мелодическими оборотами из сочинений Ф. Э. Баха, Гайдна, Моцарта, Шуберта и многих других композиторов, устанавливая преемственные связи музыки Бетховена с творчеством его предшественников и преемников. Ряд наблюдений, сделанных нами самостоятельно, совпадает с описанными в книге Р. Розенберга, в том числе и приводимые в примере 86.



Ладовое наклонение (гармонический мажор) и абсолютная скорость тут максимально приближены к первой части сонаты, чего нельзя сказать о других отмеченных мелодических связях. Указывая на общность интонаций двух первых частей бетховенской сонаты, не будем забывать и о существенном различии их выразительного смысла, которое накладывают как лад и темп, так и весь контекст. *Adagio* мягко и спокойно, *Allegro* — драматично и призывно.

Из сказанного можно вывести определенную тенденцию: для интонационного сближения используются не исходные, но периферийные части тем. Это в общем естественно, так как Бетховен еще очень далек от монотематизма, который заключается в прочерчивании циклической формы самыми заметными, на виду находящимися заглавными темами. К монотематизму Бетховен придет (V симфония) через постепенное повышение роли *initio*, перерастающего в тему всего цикла. Но это в перспективе последующих лет.

Существенной стороной скрепления цикла является постепенная объективизация его содержания. Это отчасти явствует из ряда предыдущих примеров. Введение жанровых элементов (менуэт, скерцо, рондо) говорит о направленности формы в сторону своеобразного упрощения. Даже в минорных циклах заметна эта тенденция, например в Патетической сонате. «При всей взволнованности финал Патетической не является драматической кульминацией цикла», — пишет Н. Николаева. И далее: «он, однако, имеет частичное умиротворение, разрешение конфликта»<sup>106</sup>. В финалах обобщается развитие цикла и, как при всяком обобщении, теряется известная доля характерного в пользу общего. Тематический материал финалов собраннее, чем в предыдущих частях, он впитывает их интонации. Эта собранность совсем иного рода, нежели в главных темах *allergi*, отбирающих героические интонации, сильные и в своих лирико-ниспадающих оборотах. Такое различие далеко не всегда легко доказать посредством нотных сопоставлений. Иногда приходится оперировать и общими признаками и ощущениями музыки.

Укажем на простоту ритмики и гаммообразность в финальных главных темах, рассредоточивающих напряженность тематизма

---

<sup>106</sup> «История зарубежной музыки. Музыка Французской революции. Бетховен». М., 1967, стр. 282, 283.

предыдущих частей. В некоторых ранних произведениях Бетховен пишет финалы по образцу моцартовских, на  $\frac{6}{8}$  (скрипичная соната № 1, квартет № 3, секстет оп. 81б). Очень показателен в этом отношении квинтет оп. 16.

Главная тема его сонатного *allegro*, очень широкого протяжения, устремляется к вершине, расположенной в конце каждого из двух подобных предложений периода (16+14). Тип мелодии песенный, изливающийся из секстовой интонации V—III ступени и в скрытом голосе идущий вверх по ступеням: III—IV—V—VI. Эта форма восходит к народным образцам, тип которых используется Бетховеном и в побочных темах (ср. побочную тему первой части квартета № 4).

Главная тема финала (рондо-соната) квинтета те же интонации укладывает в восьмитактовый период: все становится проще, опускаются распевы, широта отступает перед элементарностью мелодической формы. В этом таится процесс и образного упрощения:

89 а) *Allegro ma non troppo*

The musical score is presented in three systems. The first system shows the initial piano accompaniment with a treble and bass staff. The second system introduces a vocal line (soprano) with a treble staff, accompanied by the piano. The third system continues the piano accompaniment, with harmonic analysis labels 'S II' and 'I 4 6 D' indicating the progression of chords. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

6) **Rondo. Allegro ma non troppo**

Приблизительно то же можно наблюдать и при сопоставлении тематизма крайних частей фортепианного концерта В-дур<sup>107</sup>.

Речь должна идти не о недостатках композиции, но о закономерных явлениях: таков ход развития в бетховенском цикле, такова традиция, перешедшая к Бетховену от мастеров XVIII века и охватывающая все инструментальные жанры — сонату, ансамбль, концерт, симфонию. Если условно сравнить *Allegro* и *Adagio* с характерным «ядром» баховской темы, то финал будет напоминать «развертывание» с его общими формами мелодического движения. Конечно, такое сравнение весьма относительно, потому что темы финалов по-своему характеристичны, но их характерность все-таки более общего свойства, как бы рассредоточивающая силу выражения первых частей — «центра тяжести» и «лирического центра» (Ливанова).

Весьма важную сторону единства цикла составляет соотношение форм в частях цикла и в итоге форма целого. Если для первой части обычной является сонатная форма (в некоторых случаях — с медленным вступлением, в результате чего может сложиться контрастно-составная форма), а для менуэта и большин-

<sup>107</sup> Возможно, что тематическая общность заметна здесь прежде всего благодаря одинаковому последованию гармоний TD, разграничивающих фразы темы, и широкому каденционному обороту TSDT, — по ним выписан рисунок мелодии. Подобное гармоническое движение объединяет многие темы Бетховена. Однако индивидуализация тематизма все-таки обнаруживается: во второй половине финальной темы концерта В-дур находим нисходящие хроматизмы, в которых слышится обобщение хроматизмов заключительной партии *Allegro*. Тема финала квинтета не имеет такого движения. Вообще же при анализе классических тем вопрос о типовых гармонических схемах встает неизбежно, и аналитик должен быть очень внимательным к мелодическим особенностям, к распределению точек опоры в мелодии, накладываемой на типовую форму гармонии.

ства скерцо — сложная трехчастная с трио (исключение — скерцо из квартета № 4), то для медленной части и финала выбор шире.

Теория еще не выработала каких-либо положений о закономерностях последования и смены форм внутри цикла. И этот вопрос в настоящее время удовлетворительно решен быть не может. В самом деле: почему в таких родственных по содержанию произведениях, как 5-я и 8-я сонаты для фортепиано, Бетховен избрал разную последовательность форм: 5-я соната — это триптих из сонатных форм (в Adagio — без разработки), в 8-й же ни одна из частей не повторяет по форме другую? По-видимому, тут влияют столь многочисленные факторы, что пока еще их трудно учесть для выведения определенной закономерности. Не случайны поэтому различия решений по данному вопросу<sup>108</sup>.

Но материал нашего анализа позволяет поставить близкую проблему — о значении тех или иных принципов формообразования внутри цикла, вернее — об их участии в достижении единства цикла.

Первым из таких принципов рассмотрим рондообразность.

Наклонение в сторону рондо, которое отмечалось нами в сонатных *allegri*, не остается без ответа в последующих частях цикла. Рондо в медленной части и рондо в финале закономерно продолжают и доводят до высшей точки это наклонение, преобразуя его в самостоятельную форму. Отсюда проистекает и различие в главных темах сонатных первых частей и рондо-сонатных финалов, лишенных *initio* и основанных на более простых интонациях (такой же формы придерживается Бетховен и в темах сонатных финалов).

По-видимому, здесь не обошлось без влияния гайдновской циклической формы, потому что именно у Гайдна особенно сильно сказалось наклонение к рондо в первых частях (Бетховен в этом смысле осторожнее), как и активное внедрение этой формы в финал. Но безусловно бетховенское во внедрении в цикл принципа рондо заключается в том, что рондо в финалах отнесено на второй план формы. Приемы этого различны: многократность появления главной темы в сонатной разработке, совмещение двух рондо в двух планах формы, оттеснение побочной темы в рондо на втором плане, — так или иначе, но заметна тенденция к связыванию цикла воедино путем прочерчивания его линией рондообразности. Она иногда скрыта, но тем не менее действует.

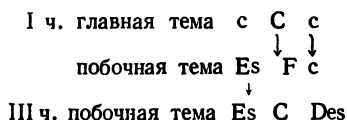
Формы рондо в финале сонаты № 5 нет, но в то же время ее можно найти на втором плане, где ее образуют проведения побочной темы (*Es*, *C*, *Des*). Рондообразность просвечивает и сквозь сонатную (без разработки) форму в *Adagio*, поскольку кода ее

---

<sup>108</sup> Н. Николаева приводит полемику по вопросу о финале Патетической сонаты («История зарубежной музыки», стр. 283).



основывается не на нейтральном материале, но на главной теме. Allegro также имеет наклонение к рондо на первом плане посредством трехкратного проведения главной темы (с, C, с), а на втором — от трехкратного проведения побочной (Es, F, с). Заметна ясная линия в цикле — наклонение к рондо совмещается с второплановым рондо в Allegro, а в двух последующих частях они разделяются: в Adagio сохраняется наклонение, а в Prestissimo — рондо на втором плане. В совокупности же достигается цельность формы. Соотношение тональностей в двух рондо второго плана таково, что не только образуется связь (тональный резонанс) с quasi рондо первого плана, но и с его ладовой структурой:



Мы сейчас не ставим целью приведение многочисленных примеров, — важно хотя бы на одном примере вскрыть существенную тенденцию в циклических формах Бетховена, несмотря на то что проявления ее неоднородны в разных его сочинениях.

Другой не менее важной тенденцией бетховенской циклической формы было включение вариационности. Результаты нашего анализа позволяют поставить вопрос о влиянии ее на структуры частей цикла.

Линия вариационности проходит от побочной партии Allegro к широкому фигуративному варьированию главной и побочной темы в медленной части, независимо от ее формы, и далее — вновь к варьированию главной в финальном рондо и рондо-сонате. Этот процесс в значительной мере совпадает с тенденцией к вариационности у Моцарта. Но Бетховен в этом смысле аскетичнее Моцарта. Так, в формах рондо варьирование главной темы он относит по преимуществу к заключительным разделам (см. Adagio и финал Патетической сонаты), — по-видимому, не желая терять концентрированность тематизма, растворять его в фигурациях. Моцартовское содержание легче укладывалось в вариационную форму, так как не требовало той наполненности, которая свойственна бетховенской музыке. Именно поэтому даже в финальных рондо и рондо-сонатах варьирование главной темы у Бетховена наступает ближе к концу. Фигуративное варьирование приходит вместе с постепенным исчерпанием выразительных задач главной темы и служит этапом на пути к коде, к завершению формы. Варьирование выполняет в таких случаях функциональную роль (примеры — в Largo из фортепианной сонаты № 2, в финалах скрипичной сонаты № 5, квартета № 4 и т. д.).

Поражает планомерность использования вариационности в бетховенском цикле: в Allegro оно отнесено к побочной теме, в

медленной части — к обеим темам, в финале же — к главной, — этим восстанавливается своеобразное равноправие партий. Вместе с тем введение вариационности в начальную тему финала показывает ее отличия от *initio Allegro*. Они обусловлены, вероятно, упрощением содержания, о котором говорилось выше. С другой стороны, если верна предложенная трактовка побочной партии как центра устремления в экспозиции сонатного *allegro*, то варьирование тоже оказывается на видном месте. Во всех случаях варьирование — средство обновления важного тематического материала.

Единство цикла у Бетховена достигается в результате сложнейших процессов, исследование которых лишь начато. Продолжим его во втором разделе настоящей работы на материале произведений следующего — среднего — периода творчества Бетховена.

# СОНАТНО- СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СРЕДНЕГО ПЕРИОДА

## СОНАТНОЕ ALLEGRO

В среднем периоде творчества Бетховена, как и в ранних произведениях, сонатное allegro открывает сонатно-симфонические циклы. Исключения очень редки. Ряд нециклических сочинений (увертюры) написан также в сонатной форме.

По-прежнему, как и в анализе ранних сочинений, нас будут прежде всего интересовать темы сонатного allegro, их особенности и роль на протяжении циклической формы. Необходимо выяснить пути, по которым протекала эволюция бетховенской главной темы, приведшая к таким сонатным формам, которые можно назвать монотематическими (V симфония), а в дальнейшем — к стилю поздних произведений. Вместе с тем должна быть установлена зависимость от стиля первого периода творчества, так как резкой грани между периодами у Бетховена, конечно, не было. Поэтому продолжим рассмотрение произведений среднего периода анализом **главных сонатных тем**.

Initio по-прежнему сохраняет в темах свое значение как инициативная интонация, ведущая вперед к новым этапам развития. В initio концентрируются ритмо-мелодические обороты, полные содержательности и силы. Можно сказать, что в перспективе бетховенское initio направлено к главным темам таких поздних сочинений, как последняя соната и IX симфония, несущим в себе многое от баховских полифонных тем, хотя структуры тем у Бетховена и Баха совсем не похожи.

Такова одна тенденция в главных темах сонатных форм Бетховена в среднем периоде, тенденция к собранности, сжатости, подготовившая тему-лейтмотив в музыке романтиков.

Другая тенденция сказывается в развертывании широкого мелодизма в рамках главной темы, распевании песенных интонаций, хотя сами песенные формы найти в них трудно, как и в баховской даже распевной теме не бывает классической формы периода. Почему и тут потребовалась ссылка на баховский тематизм? Потому что бетховенская тема и в своем распевном виде остается концентрированной и лишь в поздних произведениях, подобных сонате № 31 (первая часть) преобразуется в собственно песенную, предвещающую лучшие образцы шубертовского сонатного

тематизма. Для темы такого рода понятие *initio* не нужно, так как оно не может характеризовать свободу развертывания; *распев* — вот чем оно заменяется.

Предварительно сошлемся на примеры, чтобы не оставлять читателя в неведении о конкретном материале, но затем вернемся к изложению теоретического порядка: *initio* из главных тем I симфонии, квартета № 8 и скрипичной сонаты № 7, *распевы* — из виолончельной сонаты № 3, фортепианной сонаты № 15 и скрипичного концерта:

90 а) *Allegro con brio*



б) *Allegro con brio*



г) *Allegro ma non tanto*



д) **Allegro**



е) **Allegro**

Ob. *p dolce*

Cl.

Fg.

Timp.

Темы с *initio* используются Бетховеном в общем в произведениях энергичного и драматического склада, тогда как темы с распевом — в произведениях лирического склада, что в главном отвечает и той исторической перспективе, которая выше была намечена.

Естественно, что должны существовать и формы промежуточные, в которых *initio* вплетывает распевность, или, наоборот, распев берет на себя роль *initio*, на протяжении произведения раскрывающего свою лирическую природу. Отсюда возникают широкие песенные или речитативные элементы в теме и эпизоды в самом сонатном *allegro*. Возможно также сочетание в одной теме обеих форм — *initio* и распева, — оно применяется Бетховеном крайне редко в особых художественных целях. Однако подробнее обо всем этом будет сказано ниже. Теперь мы продолжим изучение основных типов главных тем.

Оба рода тем находятся в глубоко лежащих взаимоотношениях с классическими формами главной темы, восходящими к Моцарту и Гайдну (если не говорить об их предшественниках), формами, в которых явны два контрастных элемента — а и б (Гайдн — соната *cis-moll*, Моцарт — соната *c-moll*). Этот последний тип использован Бетховеном, преобразившим его так, что тема разворачивается на интонациях *initio* (фортепианные сонаты № 3 и № 5).

В темах ряда произведений среднего периода Бетховен вплетает в само *initio* прежде контрастировавшие элементы. Теперь уже *initio* показывает противоречивые стороны темы и в то же время сливает их в единство. Приведенное выше *initio* из кварте-

та № 8 — образец этого нового типа, в котором сплетены контрастные элементы: один в характере возгласа, другой — энергичного продолжающего движения, своим кадансовым завершением отвечающего на возглас. Бетховен по-своему использует здесь традиции *initio*, в котором сопоставлялись унисоны и аккорды: первый элемент — два аккорда (TD), тогда как второй начинается от Т унисонно и через постепенное включение голосов на D заканчивается тоническим аккордом (TDT).

Четырехтактное *initio* Аппассионаты сохраняет прежнюю форму — унисоны-аккорды, но аккорд D так тесно сплетен с предшествующими унисонами, как бы вырастает из них, что разделить элементы темы чрезвычайно трудно. Слитность *initio* Бетховен подчеркнул, выставив общую лигу на все четыре такта. Гармоническое строение здесь совсем иное, чем в предыдущем примере — открытое, незавершенное: T—D DD D. *Initio* в струнном квинтете ор. 29 гармонически основывается на опевании тоники доминантой, и в результате возникает более певучий и однородный склад темы, чем в других случаях:



В Авроре *initio* изложено аккордово и контрастов тоже не содержит («эхо» 4-го такта — отголосок предыдущего).

Все это разнообразные примеры трансформации прежней классической фактуры в главной сонатной теме. В темах, начинающихся распевом, Бетховен нередко вводит контрастный элемент, пользуясь обычной фактурой — унисоны-аккорды. Унисонный распев рождает певучую гармонию, как бы изливающуюся из одного тона распева и обогащающую лирическую линию темы (виолончельная соната № 3, скрипичная № 6):





Мелодическая распевиность двух элементов более сближает их, чем это было в Аппassionате; может быть, иные музыканты будут даже оспаривать наличие здесь двух тематических элементов. Но именно такова линия эволюции бетховенской темы, направленная к образованию нового лирического неконтрастного тематизма<sup>109</sup>. Он станет необходимым в том лирико-песенном искусстве последующих двух десятилетий, которое проходит под знаком творчества Франца Шуберта, развивавшего начинания лирики Бетховена.

Отмеченное выше характерное начало тем с *initio* в произведениях энергичного, драматического содержания не случайно: оно тесно связано со структурой как самого *initio*, так и всей темы. Сжатость *initio*, наполненность его сильными интонациями позволяет (и требует) тут же ввести его повторение, продвигающее тему гармонически и тонально к завоеванию не только новых мелодических вершин, но и новых ладовых напряжений. Именно так возникает энергичность, драматизм и другие содержательные моменты в музыке Бетховена, продиктованные идейно-художественным замыслом. Интонационная наполненность каждого момента музыки создает и устремленность вперед, свойственную бетховенским *allegri*.

<sup>109</sup> А. Н. Серов, говоря об особенностях бетховенской музыкальной формы, как-то заметил, что при всех ее бесконечных видоизменениях можно, тем не менее, везде «*докопаться* до типичной основы» (А. Н. Серов. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. Публикация А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам. «Музыкальное наследство», т. II, ч. I. М., 1966, стр. 198). Так и в темах Бетховена, при изумительной их новизне и самостоятельности, можно «*докопаться*» до истоков, скрытых в классическом искусстве прошлого.

Здесь обнаруживается существенное различие с темами таких ранних сочинений, как фортепианные сонаты №№ 4, 6, скрипичная № 1 и других, в которых нет повторения *initio*. Возможно, в них еще сказывался принцип, унаследованный Бетховеном от полифонического развертывания. В то же время в темах среднего периода у Бетховена почти исчезает прием образования *initio* на гармонической симметрии TD—DT (фортепианные сонаты №№ 3, 5): она становится слишком простой и в гармоническом, и в мелодическом отношении, не дает развернуться сильному движению *initio*.

Что же следует за *initio*?

Чаще всего Бетховен секвентно перемещает его в субдоминантовую сферу: I—II ступени (в мажоре), I—II н. (в миноре), I—IV, I—VII н. С секвенцией I—II мы знакомы еще по произведениям Моцарта и ранним — Бетховена, где на секвентной основе складывался период повторной структуры, иногда в главной партии (струнное трио № 5), а иногда и в побочной (квартет № 2). В сонатных главных темах зрелых произведений Бетховен переделал эту простую форму в секвенцию из двух проведенных *initio*. Все относящиеся сюда примеры главных тем написаны в C-dur и дают отклонение в d-moll — увертюра «Прометей», I симфония, струнный квинтет op. 29, тройной концерт op. 56<sup>110</sup>.

При сравнении ранних и зрелых произведений с тематическим соотношением I—II ступени особенно наглядно видно, как концентрировались темы, как предложение преобразовывалось в форму *initio*, ядра темы<sup>111</sup>. Этот процесс был историко-стилистическим явлением и охватывал не только бетховенские, но и моцартовские темы. В творчестве Бетховена аналогом ему служит та тщательная выработка темы, о которой известно по его эскизным тетрадам.

Величайшим новаторским актом в бетховенском тематизме было введение II низкой (неаполитанской) ступени для секвентного проведения *initio* в миноре. С одной стороны, это вызвано желанием избежать диссонантного (уменьшенного) трезвучия, с другой же — силой бетховенской гармонии, ведь Бетховен мог воспользоваться IV ступенью, как это было в других случаях (скрипичная соната № 7). Но именно II низкая ступень была необходима в определенных художественных целях, — она вносила

---

<sup>110</sup> Главную тему квартета op. 59 № 3, последнего из посвященных Разумовскому (в дальнейшем мы будем их именовать «квартетами Разумовского», как принято во всей мировой Бетховениане), временно оставляем в стороне. К одним из самых первых примеров с таким же соотношением — I—II ступень — у Бетховена относится главная тема в трио для духовых инструментов op. 87 (1794), также написанном в C-dur. Перемещение во II ступень находим и в связующей партии Авроры.

<sup>111</sup> Секвентное соотношение I—II ступени кое-где остается в темах побочных партий — см. третью побочную тему в Героической симфонии. В третьем квартете Разумовского (пример 108) секвенция дана в имитационном изложении.



обострение, своего рода конфликтность средствами не мелодико-тематическими, но ладо-тональными. Тема (*initio*) та же, но и не та.

В среднем периоде такое сильнейшее для своего времени средство выразительности применено только в двух произведениях 1806 года — в *Аппассионате* и втором квартете Разумовского. Это «симфонии» — одна для фортепиано, другая для квартета, по содержанию представляющие своеобразные драматические поэмы борьбы и утверждения человеческого духа. Конфликтность здесь — какое-то внутреннее состояние, оттого и художественные средства не выбираются в виде сопоставления противоборствующих элементов, но рождаются из внутрिलाдового обострения. II низкая ступень в крайних частях *Аппассионаты* стала своеобразной лейтгармонией.

В главную тему сонатной первой части II низкая ступень вошла тут исторически впервые<sup>112</sup>. Бетховен выдвинул ее на первый план как одно из важнейших средств выражения драматического и трагедийного начала (см. похоронные марши в 12-й сонате и III симфонии). В свое время Бах впервые ввел II неаполитанскую ступень в тему фуги (*Kurie* из мессы *h-moll*), и это было поразительным новаторством и обобщением. Но прошло без малого 100 лет, прежде чем та же ладо-гармоническая форма оказалась возможной в главной теме сонатного *allegro*. Следует заметить, что художественно-выразительные приемы, давно освоенные в срединном контексте музыкальной формы, в заглавную тему фуги, сонаты, симфонии вовлекаются лишь в результате тщательнейшего исторического отбора<sup>113</sup>.

Перемещение *initio* с I на IV ступень в равной мере применяется Бетховеном как в мажоре, так и в миноре<sup>114</sup>. В первый раз мы находим это еще в теме квартета *c-moll* op. 18 № 4, затем — в скрипичной сонате № 7 и II симфонии. Тема скрипичной

---

<sup>112</sup> Неаполитанской гармонии посвящена одна из глав кн.: В. Берков. *Гармония и музыкальная форма* (М., 1962). Там вскользь упоминается и о II низкой в темах *Аппассионаты* и второго квартета Разумовского (стр. 228), но хотелось бы придать этому факту историко-принципиальное значение, обобщая длительный процесс использования II низкой ступени вне темы или на ее периферии, в каденции.

<sup>113</sup> Для примера сошлемся на тот факт, что имитационно изложенная главная сонатная тема в симфоническом произведении появляется только в V симфонии Шостаковича, как и подголосочно-двухголосная — только в VII симфонии Прокофьева, хотя и имитационность, и подголосочность имели уже очень долгую историю.

<sup>114</sup> Перенос *initio* с I на IV ступень во второй половине XIX века и позже стал постоянным средством ладо-тонального развития главной темы в сонатной форме. Вспомним о сонатных формах у Бородина (квартет № 2), Скрябина (соната № 4), Мясковского (соната № 2 для фортепиано, III симфония). Здесь своеобразным способом происходило развитие функционального порядка, а истоки этого приема уходят далеко в XVIII век, к Баху и его типичной формуле TSDT. Возможно, что тут определенным образом трансформировалась и имитационная последовательность, характерная для фуги.

сонаты изложена унисонно, как в фугах, где тоже встречаются перемещения ядра на кварту вверх (Бах — жига из партиты e-moll). Нередки в них и хроматические ниспадания, подобные имеющемуся в теме названной скрипичной сонаты. Но, несмотря на эти внешне общие с фугированным тематизмом моменты, бетховенская тема типично гомофонна, для фугированного изложения она непригодна. Нам было важно указать здесь на эту общность и еще раз подтвердить, что бетховенский тематизм так или иначе наследует баховскому, полифонному.

Initio II симфонии, сдвинутое на IV ступень, положено, однако, на гармонию II ступени, что определенным образом усложнило и обогатило изложение темы.

Главная тема Авроры; а еще ранее — 16-й сонаты, дает пример перемещения initio в тональность VII низкой ступени (двойной субдоминанты), но форма ее отличается от формы темы 16-й сонаты. В Авроре перемещение происходит в рамках первого предложения периода, в 16-й же сонате оно начинается второе предложение. Перед Бетховеном в период создания увертюры «Кориолан», возможно, был моцартовский образец подобного же перемещения в миноре (Моцарт — Фантазия c-moll). Переходы initio из c-moll в b-moll в них одинаковы. Характерно, что Моцарт еще не решился использовать эту форму в сонатном allegro, применяя ее в свободной Фантазии, — это новое свидетельство обобщающего значения бетховенского сонатного тематизма.

Любопытнейшим образом трактовано перемещение initio в III фортепианном концерте, где оно представляет собой прежний контрастный элемент:

93 **Allegro con brio**

The image shows two systems of musical notation. The first system is for 'P archi' (strings) and the second is for 'P ottoni' (trumpets). Both systems show a melodic line with a trill-like figure and a bass line with chords and a trill-like figure. The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system has a treble and bass staff, and the second system also has a treble and bass staff. The first system is marked 'P archi' and the second is marked 'P ottoni'.

Сколько оригинально это выполнено: бас перемещается на доминанту, мелодия же — на секунду вверх, располагаясь на том самом уменьшенном трезвучии II ступени, которое отверг Бетховен в темах Аппассионаты и второго квартета Разумовского. Единство этой своеобразной формы вертикально-подвижного контрапункта обеспечивается гармонией нонаккорда, поскольку она включает в себя трезвучия V и II ступеней. Низкая II ступень в теме концерта появляется уже вне *initio*, как гармонический элемент в последующей квартовой секвенции: I—VI, IV—II и.

Соотношение TD, в котором находится *initio* со своим перемещением в теме концерта, разрослось из соединения TD в пределах самого *initio*, что мы видели в некоторых ранних сочинениях (фортепианная соната № 6). Гармонические функции высвободились для самостоятельного изложения *initio* и заменили симметрию TD—DT (5-я соната), еще несшую печать прежнего классического сопоставления этих гармоний и тематических элементов. Сравним, как было у Моцарта в сонате c-moll и как стало в концерте c-moll Бетховена:

Моцарт:	aб	аб
	TD	DT
Бетховен:	а	б (a <sup>1</sup> )
	T	D

Развитие темы за пределами переместившегося *initio* подчиняется основной тенденции музыкальной формы — движению к слитности. На пути к ней в теме еще могут встретиться отдельные построения, иногда настойчиво повторяемые и расчленяемые, но характеристичность *initio* в них уже рассеивается, переходя в простейшие формы мелодического движения, и самым важным оказывается не та или иная степень дробности, но общий поток, общее устремление к слитности. Именно поэтому Бетховен на равных основаниях применяет в этой части темы и членящиеся, и неразделимые построения, одинаково ведя их к половинной или полной каденции.

Подтвердим это ссылками на темы III концерта и скрипичной сонаты № 7:





В I симфонии после перемещения *initio* во II ступень сохранившиеся его интонации постепенно растворяются и приводят к полной каденции. Во второй половине главной темы *Аппассионаты* возникает новый элемент — «мотив судьбы», который имеет громадное значение и в этой сонате, и в других бетховенских сочинениях среднего периода.

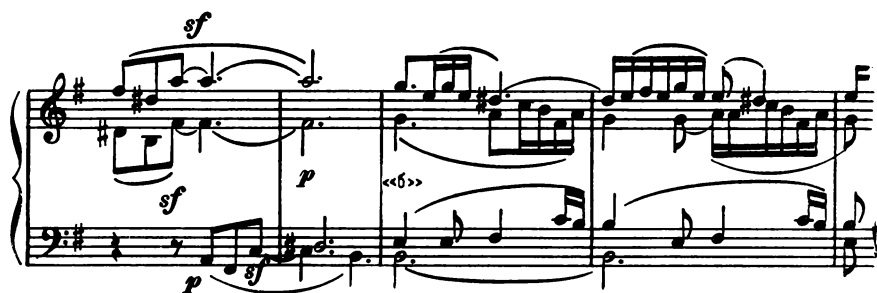
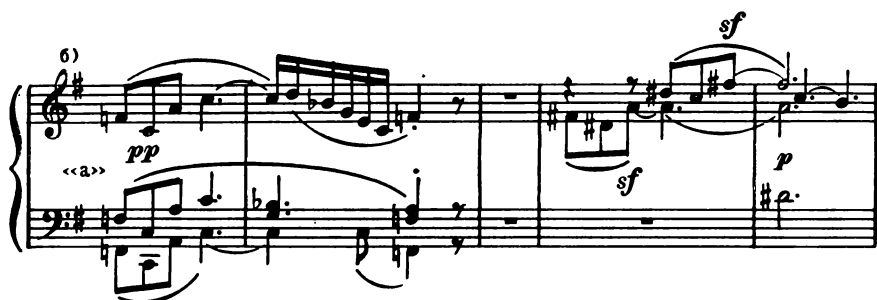
Как видим, «мотив судьбы» появляется здесь посреди главной темы как структуры, независимо от каденции. Таково же появление активного «мотива» во второй побочной теме *Allegro* Героической симфонии — ниже о ней будет сказано особо.

Это весьма интересное явление в развитии бетховенской сонатной темы — шире — сонатной формы. Тема не всегда подготавливается каденцией и подчас всплывает как бы неожиданно, хотя эта неожиданность обманчива, — просто нами еще не открыта форма необходимости такой темы в развитии образно-тематического материала, но она существует.

Движение к слитности во второй половине темы вообще используется Бетховеном для получения контрастного интонационного материала, если он отсутствовал в *initio*. Такой контрастный элемент в большинстве случаев бывает лирико-певучим, поскольку *initio* имело энергично-мужественный характер. Никакого мелодико-ритмического сходства с прежними контрастными элементами классической темы, конечно, в таких случаях заметить нельзя, но далеким производным от них новый бетховенский контраст все-таки может считаться (здесь вновь вспомним слова Серова о возможности «докопаться» до типичной основы бетховенской формы).

Вот пример из II симфонии и квартета № 8 (начинаем с перемещения *initio*):





Если лирический элемент темы II симфонии почти не используется на протяжении Allegro (возможно, оттого, что он сам явился отражением мелодических интонаций из вступления — Adagio molto), то в квартете он играет существеннейшую роль, появляясь пять раз и накладывая на содержание печать скорби и жалобы.

Из всех этих примеров видно, сколь большое значение в главных темах приобрело ладо-тональное развитие. Вспоминая темы ранних сочинений Бетховена, основывавшиеся на старой, может быть баховской, простейшей формуле TSDT и не имевшие никаких отклонений от главной тоналности, нельзя не заметить значительного обогащения гармонического содержания темы. Ее характеризует не только выразительность интонационно-мелодических оборотов, но и гармоническая широта, полнота. В этом смысле показательна главная тема Allegro I симфонии, концентрированно передающая гармонические отношения в прежнем периоде повторного строения. Казалось бы, мы имеем дело здесь со знакомой старой формулой TSDT, но T — не фигурированный тонический аккорд, а initio темы, S выливается в отклонение, заменившее прежнюю субдоминантовую гармонию, и также содержит initio, лишь D сохраняет прежний аккордовый вид с использованием, однако, мотивов из initio. Именно эти новые качества главной темы I симфонии дали нам основание с нее, а не с Героической симфонии начинать второй период творчества Бетховена, хотя новаторский характер последней выражен сильнее, определеннее.

Подведем некоторые итоги анализа первого типа главных тем, выявив их структуру в виде формулы (а — initio, б — последующее построение):

$$a + a^1 \text{ б.}$$

В общей структуре главной партии это может занять место предложения (Аппассионата, квартет № 8, II симфония и другие сочинения), периода (I симфония, соната № 18). Если тема — предложение, то второе предложение может варьироваться, период — тоже варьироваться (соната № 18) и получить дополнение (скрипичная соната № 7), но возможно и превращение второго предложения в связующую партию (Аппассионата).

Обратимся к главным темам, начинающимся распевом. Их структура иная. Распев с вытекающим из него вторым контрастным элементом образует первое предложение периода повторной структуры, составляющее собственно тему по формуле: а б. При повторении ее во втором предложении (с возможным вариантом каденции) и образуется названный тип периода. Полная формула его такая:

$$ab + ab$$

(главные партии скрипичного концерта, скрипичной сонаты № 8, виолончельной — № 3). Если второй элемент темы в последующем предложении опущен, то оно превращается в связующую партию (финал Лунной сонаты).

Тип распевной темы обычно не имеет тональных перемещений, и ее гармоническое содержание проще, чем в темах, начи-

нающихся с *initio*. Но, конечно, не обходится и без исключений. К ним надо отнести главные темы 17-й и Крейцеровой сонат.

Причисление темы 17-й сонаты к распевному типу может вызвать споры. Не следует ли видеть *initio* в ее речитативном двутакте? Да, в нем есть весомость, устремленность, свойственные *initio*, но есть этому и противопоказания. Прежде всего — темп *Largo*. В таком темпе даже краткий тематический оборот, движущийся по звукам трезвучия, может предстать распевным, — все зависит от характера исполнения. Нельзя упускать из виду и то, что в репризе распевные тоны *Largo* продолжаются собственно речитативом, и их природа раскрывается. Немаловажен и формальный признак, отличающий распев от *initio*: последнее, как было выяснено выше, перемещается вслед за первым изложением, тогда как распев повторяется только после присоединенного второго элемента в следующем предложении периода. Именно такова тут структура темы:

$$ab + a^1b^1.$$

Перемещение распева во втором предложении в параллель необычно для данного типа темы, но ведь в этой теме и еще есть необычность: начало главной партии с доминантового аккорда — первый случай в истории сонатной формы<sup>115</sup>.

Тема Крейцеровой сонаты, как и виолончельной № 3, имеет два одинаковых предложения с обменом партиями инструментов, но далее идет третье, более свободно (хроматически) движущееся к тонике. Возникает сходство с развитием первого рода главной темы после перемещения *initio*: направление к слитности. Тут проявляется общий закон музыкальной формы — от отдельности к слитности, сохраняющий свое действие повсюду, несмотря ни на какие различия типов формы. Может быть, в таком случае тему Крейцеровой сонаты надо отнести к первому роду и считать за *initio* все первое предложение? Но как быть со вторым предложе-

<sup>115</sup> В подавляющем большинстве случаев главные сонатные темы у предшественников Бетховена начинались с тоники на сильной доле такта или с доминантового затакта. Это восходит еще к традициям полифонных тем, которые должны были начинаться со звуков, определяющих тональность (в W. Kf. Баха только две темы являются исключением из этого правила, имея первым звуком вводный тон, тут же разрешаемый в тонику). Бетховен следует этой традиции, изредка отступая от нее, например, в 17-й сонате. Причина кроется здесь в характере вступительности, присущем распеву главной темы. Тоничность начального звука (аккорда) бетховенской темы не всегда учитывается теоретиками, в результате чего возникают недоразумения. Так, например, иногда пишут, что Аврора начинается в тональности G-dur, IV симфония — в es-moll, в Аппассionate — тональности первых двух четырехтактов — C-dur — Des-dur и т. д.

Начало I симфонии и увертюры «Прометей» тоже нельзя считать относящимся к F-dur: первый аккорд в обоих произведениях — это доминанта к субдоминанте C-dur, как и в Пасторальной сонате — доминанта к субдоминанте D-dur. Нужно иметь в виду сказанное: произведение может начинаться с доминанты только тогда, когда звук ее находится на слабой доле (см. V симфонию).

нием: оно сохраняет тональность, тогда как *initio* при повторении обычно перемещается<sup>116</sup>? К тому же величина *initio* оказалась бы слишком большой — 9 тактов. Лишившись броскости, оно приобрело распевность благодаря текучести скрытых секундовых интонаций и завершению новым мелодическим элементом:



Как незаметно появляется этот новый элемент (б) из секундового хода, так скрыто он в него и переливается. Таким образом, тему Крейцеровой сонаты, по-видимому, надо отнести к разряду распевных, но структура ее по формуле аб + абв напоминает темы, начинающиеся с *initio*.

Главная тема Allegro скрипичного концерта почти не имеет разграничения элементов а и б, но они все-таки существуют, потому что в разработке второй элемент отчленяется от первого и развивается самостоятельно (см. такт 309 и далее). Слитность элементов аб применяется Бетховеном, видимо, вследствие лирического склада темы, использующей характерную ритмическую фигуру ряда певучих тем. Для примера сошлемся на Adagio Патетической сонаты.

Необходимо остановиться еще на темах, сочетающих некоторые признаки обоих типов. Такова главная тема Героической симфонии: она занимает 12 тактов (такты 3—14 от начала Allegro), причем мелодическая активность передается от нижнего голоса к верхнему, в результате чего явно выделяются два элемента: первый — *quasi* фанфарный (Vc.) и второй — певучий, незаметно рождающийся из аккордового тона *g* (V. I), от которого соединенными в октаву первыми скрипками и альтами ведется продолжение линии *as — g — f — g — as*. Тема, следовательно, начинается типичным распевом. Но в мелодических ходах виолончелей есть весомость и броскость, свойственная *initio*. Соотношение элементов тут было бы подобно их соотношению в теме II симфонии, если опустить в ней одно проведение *initio* (ср. также сходство регистров и отчасти тембров). Заметны и другие моменты, связывающие главную тему Героической симфонии с предыдущими произведениями. Знаменитое *cis* виолончелей, внезапно нарушающее натуральный строй Es-dur (обычно оно рассматривается как первый симптом конфликтности в содержании симфонии), слухом может восприниматься и как *des*, секунда в доминанте к субдоминанте<sup>117</sup>. Обнаруживается след от ранних бетховенских тем,

<sup>116</sup> Впрочем, укажем и здесь на исключение — в главной теме 18-й сонаты, где *initio* — один первый такт.

<sup>117</sup> Обнаруживаемый в 9-м такте квартсекстаккорд трезвучия *g-moll* никак не может служить признаком этой тональности: отношения Es — *g* абсолютно невозможны для бетховенских главных партий.



построенных на гармонической формуле TSDT, и от тем, имеющих в основе хроматический *basso ostinato*. Но только след, так как тема возвращается в *Es-dur*, и *cis* становится вводным тоном к его VII ступени<sup>118</sup>. Наметившаяся возможность трактовки *cis* как *des* превращена в действительность в репризе и коде, где сделан переход баса в *c* (такты 402—404 и 557—561)<sup>119</sup>.

Из наших наблюдений над темой Героической симфонии напрашивается вывод, что сколь бы ни было принципиально ново это произведение, оно естественно связано и со стилем предыдущих, знаменуя непрерывность эволюционирования творчества Бетховена.

Как совместить принцип распевности в рассмотренной теме с героическим содержанием? Казалось, тут должно бы ждать формы темы с *initio*, ярким своей фанфарностью, неизменно сочетающейся с музыкальной передачей героического. Но Бетховен сделал все, чтоб избежать такого стандартного выражения: и мягкое звучание струнных с мелодической темой у виолончелей, и размер  $\frac{3}{4}$  вместо вероятного маршевого на  $\frac{4}{4}$  вначале не дают представления о всей концепции героического содержания, — оно развертывается понемногу, но неизменно и сильно. Недаром А. Н. Серов думал, что *Allegro* этой симфонии начинается с какого-то вступления и «настоящим образом» — только с 15-го такта<sup>120</sup>, то есть со второго проведения главной темы. По мере обнаружения и усиления героического скрытая фанфарность виолончельной темы выходит на первый план и доводится до высшего выражения — в тембре духовых, в особенности же там, где участвуют трубы (от такта 37 и в других местах).

Совсем по-иному распевный принцип раскрывается в теме первого квартета Разумовского. Здесь как будто налицо четырехтактное *initio*, потому что следующий четырехтакт — его варьиро-

<sup>118</sup> Привычному по памяти отклонению в *S* Бетховен не дает осуществиться, вызывая этим определенную сложность ладовой структуры. Подобный прием повышает интенсивность темы. Нечто похожее встречаем в наше время у Шостаковича в первой части его XI симфонии. Появившийся в теме звук *fis* (нотируется *ges*) явно стремится в *g* как вводный тон, но в мелодии темы он возвращается в *f*, оставляя после себя сильнейшее напряжение:



Так же у Бетховена: *des* (нотируется *cis*) явно тянет к переходу в *c* — терцию *As*, но идет в *d*, противоположно своему тяготению, вызывая ладовое напряжение и необходимость дальнейшего развития. Заметим, что нотация в обоих случаях поставлена в зависимости от разрешения, а не от тяготения.

<sup>119</sup> Диссонантный импульс *es—d—cis* (*des*) послужил исходным для темы концерта *Es-dur* Листа и привел к обнаружению *basso ostinato* — ее основы (*es—d—des—c—ces*). Примерно то же в главной теме I симфонии Бородина.

<sup>120</sup> А. Н. Серов. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым, стр. 69.

ванное повторение (Vc.), которое подхватывает первая скрипка и потом еще раз проводит с проращением, транспонируя на кварту:

$$\frac{4+4}{Vc.} \leftarrow \frac{4+6}{V. I}$$

Но само *initio* очень распевно и основывается на певучих секундовых интонациях, а для заключения имеет широкий секстовый оборот. Возникает нечто противоположное начальной интонации 17-й сонаты: там — краткий интонационный оборот, и мы его признали распевом, в квартете — распевная самостоятельная тема, но мы ее называем *initio*, так как она повторяется, перемещаясь. Об этом перемещении надо сказать особо.

Сопоставим *initio* и его перемещение (а по существу — вариант):

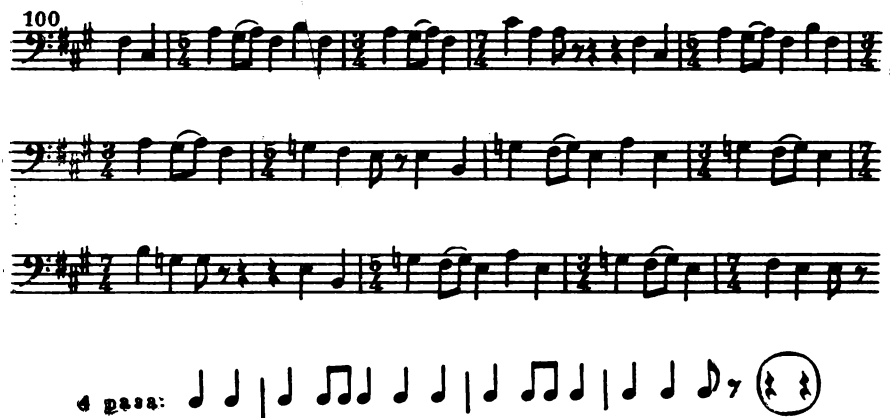


Вариант в 5-м такте подымается на секунду (вспомним секундовые смещения *initio* I—II ступени, тут V—VI — совсем иной колорит), а далее мелодически свободен, но оставляет ритм *initio*. Этот принцип — мелодическое варьирование при ритмической тождественности в теме — сохраняется и при переходе *initio* в партию первой скрипки:



Возникает интереснейшая, а для нас, русских музыкантов, волнующая проблема: не был ли вариационный принцип развития в этой теме найден Бетховеном под влиянием одному ему в то время заметных вариационных элементов в русской народно-песенной мелодике? Ведь подобный тип мелодико-вариационного развития очень характерен для некоторых русских песен. Правда, этот тип мелодического движения Бетховен применял и в других песенных темах. Сошлемся на темы скрипичного концерта — главную и побочную. Но в квартете это становится своего рода остинатным движением, столь обычным для музыкальных форм Глинки. Средние части квартета тоже несут отражение русских песенных интонаций, а финал написан на подлинную русскую тему. Не мыслил ли Бетховен весь цикл в единой системе русских интонаций?

Вариационный прием (сохранение ритма и изменения в мелодическом рисунке темы), найденный Бетховеном, получил великолепное развитие в древнеэпических мелодиях Бородина и Римского-Корсакова. «Песня темного леса» с ее дремучим колоритом может служить тому примером:



Из произведений Римского-Корсакова назовем хоры из второго действия «Псковитянки» — «Грозен царь идет во великий Псков» и «Царь наш государь».

Было ли это непосредственным влиянием Бетховена или подмечено Бородиным и Корсаковым у сказителей былии и старины — трудно сказать. Точно так же навряд ли можно выяснить — заметил ли бетховенский прием или нашел его самостоятельно В. Я. Шебалин, сделавший его принципом вариационно-мелодического развития в своих произведениях<sup>121</sup>.

Однако вернемся к бетховенскому квартету.

Четыре варьируемых построения, хотя и объединенные последним прорастающим, не получили слитного для завершения. Оно и появляется в 19-м такте, меняя фактуру в теме на аккордовую:



<sup>121</sup> Автор этих строк посвятил данному вопросу статью «Вариационность в музыке Шебалина» (сб. «В. Я. Шебалин». М., 1970).

Вновь можно говорить о творческом преобразовании старого классического принципа контраста в теме. Но как далеко отошел от него Бетховен, преподнося первый элемент в форме миниатюрного цикла вариаций, а второй — в обобщенно сжатом изложении. Общая схема главной партии:

$$a + a^1 + a^1 + a^2b$$

В ином духе преобразуется *initio* в третьем квартете Разумовского. Оно все наполнено речитативными попевками, заключенными в рамку из гармоний TD — DT:



Сколь смело преобразуется здесь и эта классическая формула и контраст тематических элементов! Вот еще один блестящий пример гениального развития классических традиций. Речитативные интонации *initio* широко развернутся в репризе, превращаясь в монолог.

Но, может быть, *initio* тут — однотактная интонация TD, а речитатив первой скрипки — распев? Однако как же тогда быть с заключительной интонацией DT, являющейся ответом на первую? Отнести ее к распеву? Последующий уход во II ступень препятствует такому толкованию, потому что секундового смещения в распевной форме темы у Бетховена не встречается. Приходится вернуться к первоначальному объяснению и признать тему начинающейся с *initio*. Само *initio* оказывается сложным по структуре, впитавшим и преобразовавшим прежнюю форму тематического контраста и функциональных отношений TD — DT. Объединяющее построение, необходимое для завершения темы, начавшейся с *initio*, превращено в дополнение, укрепляющее главный строй (такты 43—58)<sup>122</sup>.

Структурная схема главной партии знакома нам:  $a + a^1b$ , но содержание ее иное, чем, например, в *Аппассионате*, *Авроре*, втором квартете Разумовского, не только потому, что там она укладывалась в форму предложения, а тут в форму периода, но и потому, что сам характер *initio* другой.

Из ряда наших анализов явствует, сколь разнообразны у Бетховена эти два основных вида главной темы, становящейся строительным материалом для главной партии, также, в свою очередь, очень разнообразной по форме. Но нельзя обойтись без ана-

<sup>122</sup> Дополнение своим *tutti*, барабанным басом и другими приемами напоминает о связующих партиях в гайдновской и моцартовской сонатной форме.

лиза главной темы (партии) V симфонии, к которому мы и обращаемся.

Интонации главной темы этой симфонии подготовлены у Бетховена финалом 5-й сонаты (разработка), Allegro III концерта (кода):



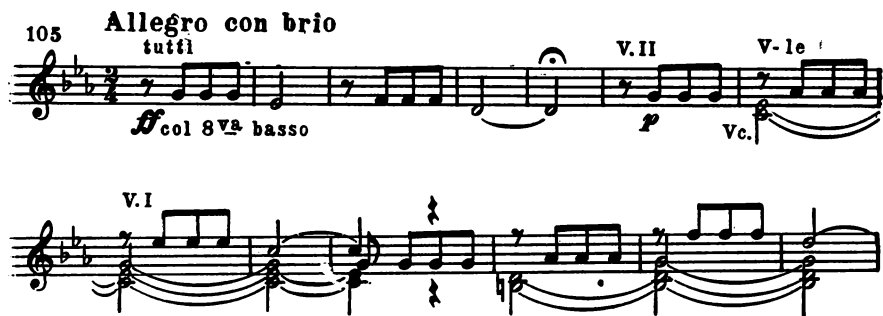
Но истоки их еще более давние. В декламационной теме из Benedictus мессы «Range lingua» Жоскина (а), в близкой ей теме фуги Баха — Легренци (б), в теме квартета Гайдна (в):



и во многих других произведениях вызревали интонации, ставшие основными в бетховенской теме. Родство с темой Жоскина открывает важнейший источник бетховенского тематизма — вокальную декламационную мелодику. Источник этот глубоко скрыт в недрах инструментальных форм, но он существует, и с ним мы еще будем встречаться при разборе музыки Бетховена.

Всю тему Бетховен основал на ритме из трёх затактовых восьмых, устремленных к четвертому акцентуемому звуку, освободившись от дробления сильной доли, которое ранее расслабляло напористость его двудольных драматических тем в *c-moll* (см. такты 5—6 в главной теме квартета № 4 или такты 10, 12, 14 в главной теме III концерта). Такая ритмика в ранних темах восходила, собственно, к Моцарту и Гайдну (см. первую часть квартета Гайдна ор. 17 № 4, *c-moll*). В теме V симфонии ее уже нет, но характерную для ряда *c-moll*'ных тем гармонию альтерированной двойной доминанты Бетховен сохранил, подчеркнув ее аккордом *secco*.

Форма темы V симфонии — период из двух предложений, начинающихся с *initio* и продолжающихся широким распеванием, расплетением его интонаций (приводится начало темы):



Связи внутри темы охватывают весь период: второй элемент в первом предложении исходит из тонов *g—es*, а во втором — из тонов *as—f*, расширивших вторую фразу *initio f—d*. Второе предложение перемещает *initio* по сравнению с первым, как это было в темах первого типа, второй же элемент сравнительно с начальным предложением упрощается и гармонически (остается движение только по звукам вводного септаккорда и разрешение D в T), и метрически (вместо 4+4+2+2+4 стало 4+4), и по мелодическому рисунку.

Уместно сопоставить всю тему-период с темой-периодом из финала фортепианной сонаты № 5: при громадном различии их содержания сохраняется нечто общее в гармоническом плане (напряжение в первой каденции через DD с увеличенной секстой), и в движении контрастных моментов к концу темы (некоторое упрощение мелодико-линейного рисунка и степени контрастности). Тут сказывается, видимо, опыт финальных тем, что связано, конечно, с их обобщающим значением.

В теме V симфонии, в сущности, синтезируются оба типа конструкции главной темы в произведениях среднего периода: начало каждого предложения создается по образцу первого типа.

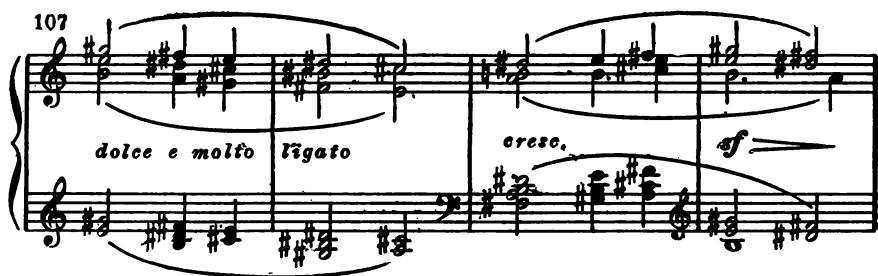
образование же самого предложения из двух (аб) контрастных элементов — по образцу второго типа. В то же время «б» — производное от «а» не только по мелодико-ритмическим формам, но и по линейным. Нижние голоса продолжают спускаться терциями ( $c-es$ ,  $h-d$ ), верхние же движутся в противоположном направлении ( $c-es$ ,  $d-f$ ). Образуется система ладовых опор, которую Бетховен сохраняет также в темах третьей части и финала. Интонационный материал в них постепенно высвобождается из-под покрова репетиционных звуков. Одновременно происходит ладовая и гармоническая перестройка, утверждающая тоническую функцию мажора. Взамен неустойчивости TD возникает устойчивость, покоящаяся на симметрии TDDT. Совокупно эти и другие приемы позволяют передать цельность художественной концепции уже через темы, развитие же их раскроет все ее содержание. Представим в виде схемы описанные тематические связи первой (ср. с предыдущим примером), третьей и четвертой частей симфонии:



Главная тема-период первого Allegro, сочетающая принципы initio и распева, еще не встречалась не только в сочинениях предшественников Бетховена, но и его собственных. Однако такова направленность историко-стилистического процесса. В раннем бетховенском творчестве уже образовалось сквозное интонационное развитие в неконтрастной теме (первая часть 1-й, финал 5-й сонаты для фортепиано), им же насыщалась разработка (финал 5-й сонаты), теперь этот прием вобрала в себя контрастная тема и начался новый процесс: формирование монотематизма в рамках цикла. Интонации главной темы в V симфонии сопровождают побочную, безраздельно господствуют в разработке Allegro (побочная тема из нее исключена), вплетаются в Andante и остальные части симфонии. Такое сцепление процессов, относящихся и к теме, и ко всему циклу, великолепно характеризует непрестанность творческих преобразований в стиле Бетховена, их спонтанность, чуждую каким-либо внешне изобразительным предпосылкам и вытекающую из самого существа большого идейно-художественного содержания.

Новые формы главной темы — это только одна сторона в бетховенских преобразованиях сонатного *allegro*. Их другая сторона — новизна в характере и изложении **побочной темы** и функции ее в экспозиции всей сонатной формы.

Прежняя роль побочной партии, определявшаяся нами как «цель устремлений» в экспозиционном развитии, постепенно утрачивается, и побочная партия все яснее и яснее становится этапом в едином устремлении, идущем от главной, от *inìtìo*. В отдельных произведениях среднего периода побочная тема еще обладает особенностями фактуры, которые выше были описаны: главным мелодическим голосом на фоне аккомпанирующих фигураций или же собранным аккордовым комплексом. В одних случаях это связано со стилем предшествующего периода и возникает в произведениях «пограничных» лет (побочная тема первой части III фортепианного концерта и финала Лунной сонаты) или вызывается «боевым духом» темы, несущей моменты фанфарности с опорой на тоны трезвучия, которые надлежит отделить от прочих голосов фактуры (18-я соната, 7-я скрипичная соната); в других — возникает из противопоставления образу энергичной, действенной главной партии, временно отстраняя его (Крейцерова соната, Аврора). Гармоническое полнозвучие побочной темы, как и в раннем стиле, изливается из терцового тона тоники, наделяемого ритмически протянутой длительностью. Но такие темы начинают исчезать. Некоторые из них как бы являются итоговыми в развитии этого возвышенно-умиротворенного типа тем, потому что концентрируют в себе его основные особенности и уже более не встречаются. По-видимому, к числу таких последних тем относится и побочная тема Авроры:



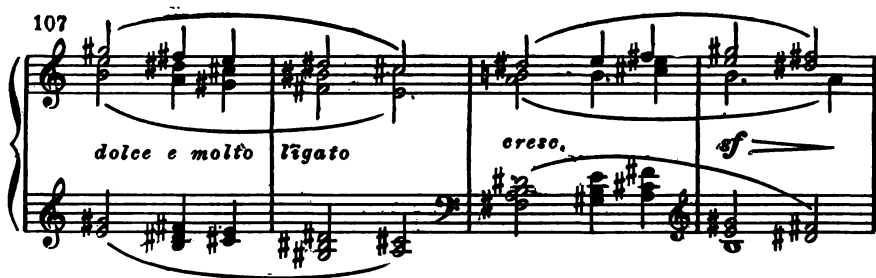
Тождественно-варьированное повторение ее, как и длительная предыктовая подготовка, тоже отражают формы данного типа тематизма.

Основная тенденция в побочных темах теперь другая. Они перестают притягивать к себе развитие главных и сами становятся их порождением. Высшей ступенью в этом смысле служит побочная тема первой части V симфонии, проходящая при контрапунк-



Новые формы главной темы — это только одна сторона в бетховенских преобразованиях сонатного *allegro*. Их другая сторона — новизна в характере и изложении **побочной темы** и функции ее в экспозиции всей сонатной формы.

Прежняя роль побочной партии, определявшаяся нами как «цель устремлений» в экспозиционном развитии, постепенно утрачивается, и побочная партия все яснее и яснее становится этапом в едином устремлении, идущем от главной, от *initio*. В отдельных произведениях среднего периода побочная тема еще обладает особенностями фактуры, которые выше были описаны: главным мелодическим голосом на фоне аккомпанирующих фигураций или же собранным аккордовым комплексом. В одних случаях это связано со стилем предшествующего периода и возникает в произведениях «пограничных» лет (побочная тема первой части III фортепианного концерта и финала Лунной сонаты) или вызывается «боевым духом» темы, несущей моменты фанфарности с опорой на тоны трезвучия, которые надлежит отделить от прочих голосов фактуры (18-я соната, 7-я скрипичная соната); в других — возникает из противопоставления образу энергичной, действенной главной партии, временно отстраняя его (Крейцерова соната, Аврора). Гармоническое полнозвучие побочной темы, как и в раннем стиле, изливается из терцового тона тоники, наделяемого ритмически протянутой длительностью. Но такие темы начинают исчезать. Некоторые из них как бы являются итоговыми в развитии этого возвышенно-умиротворенного типа тем, потому что концентрируют в себе его основные особенности и уже более не встречаются. По-видимому, к числу таких последних тем относится и побочная тема Авроры:



Тождественно-варьированное повторение ее, как и длительная предыктовая подготовка, тоже отражают формы данного типа тематизма.

Основная тенденция в побочных темах теперь другая. Они перестают притягивать к себе развитие главных и сами становятся их порождением. Высшей ступенью в этом смысле служит побочная тема первой части V симфонии, проходящая при контрапунк-

тировании элементов главной. На пути к этой вершине лежали те сонатные экспозиции, в которых главная тема проникала в сферу побочной посредством чередования с ней (скрипичная соната № 8) или побочная становилась производной от главной, хотя и не было слышимых совпадений с ней.

В таких условиях побочная тема вбирает в себя предыкт или лишается его и наступает непосредственно после модулирования в нужную тональность, а иногда даже скрывается в перипетиях модуляционного процесса. Отсутствие (или минимальность) предыктовой подготовки обусловлено изменением роли побочной темы. Отсюда и изменения в структуре: подчас уже нет определенной певучей широкой мелодии, попевки имитационно переходят из голоса в голос. На смену гомофонии приходит полифония, складывающаяся из развитых голосов. Это особенно заметно в оркестровой и ансамблевой музыке и почти не касается фортепианной — природа фортепиано меньше располагала к подобным переменам, но в позднем стиле Бетховен вовлек и фортепианные произведения в этот процесс<sup>123</sup>.

Побочные темы I, III, IV, VI симфоний разбиты на короткие попевки, имитационность занимает главенствующее место, и мелодические формы пробиваются сквозь эти имитации. Пример из фортепианной музыки — побочная тема в первой части 17-й сонаты. Она разворачивается тоже в кратких взволнованных попевках, повторения которых, возможно, порождены имитационной системой. Вообще эта часть сонаты служит великолепной иллюстрацией новой трактовки Бетховеном сонатной формы. Не касаясь главной темы, уже разбиравшейся выше, укажем на то, что связующая партия экспозиции дает модуляционный переход в побочную сферу, но предыктового раздела не имеет, — его поглотила побочная партия, идущая на органном пункте доминанты<sup>124</sup> и без перерыва продолжающая прежнее движение. В попевках побочной темы отразились интонации главной, хотя и не столь ясно, как в V симфонии. Краткость их преодолевается гармоническими сменами: DT — TD, D<sub>9</sub>T<sub>6</sub> и внедрением интонаций из группетто главной темы, взятых крупными длительностями, как в связующей партии. Тут воочию видно, как сплетаются в неразрывном комплексе тематические нити экспозиции, развертывая единое по смыслу содержание. Оно еще не исчерпано побочной партией и продолжает бурлить в заключительной (с такта 63), подхватывающей последние интонации побочной и ведущей их к вершине, а потом к успокоению (возвращается фактура побочной партии, подытоживая экспозицию).

---

<sup>123</sup> В рассматриваемом периоде создано к тому же сравнительно немного сонатных *allegri* в первых частях фортепианных сонат — около десяти — см. сонаты: №№ 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26.

<sup>124</sup> То же позднее применит Бетховен и в первой побочной теме III симфонии.

Очень отчетливо сказывается единство экспозиции 17-й сонаты в системе кадансов, разделяющих части сонатной экспозиции: 20 тактов главной партии — вторгающийся каданс в d-moll, 41 такт до вторгающейся каденции в a-moll, через 24 такта второй каданс в a-moll, с остановкой.

Система кадансов приходит в противоречие с тематическим материалом, ибо связующая партия вся основана на материале главной темы и потому дает как бы ее продолжение, а побочная отделяется:

40 тактов главная и связующая,

45 тактов — побочная и заключительная.

Такое несовпадение структур отражает диалектику бетховенской сонатной формы, в «споре» разных принципов рождается динамичность формы и ее восприятия, так как, слушая, мы замечаем это несовпадение<sup>125</sup>.

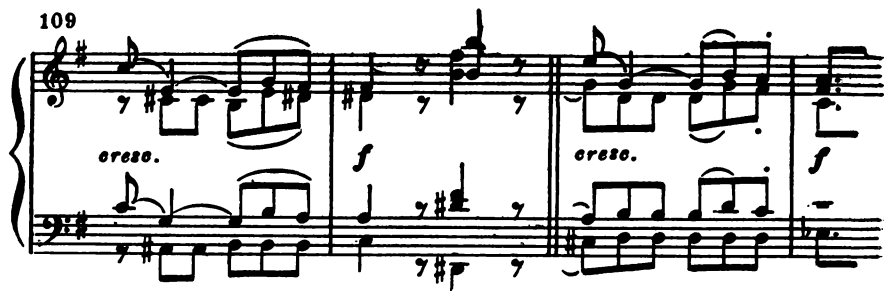
Обратимся к примерам из камерных ансамблей. Вот побочные темы из трех квартетов Разумовского:



<sup>125</sup> Нельзя относиться с пренебрежением к распределению каденций в сонатной форме, не уделяя ему должного внимания. Каденции у Бетховена меняют значение разделов формы. В ранних сочинениях каденции, часто сопровождаемые остановками, в общем соответствуют тематической структуре, особенно в экспозиции, в произведениях же среднего периода они не только стираются, отражая текучесть формы, но и не совпадают с тематической структурой, пример чего только что приведен. В Аппассионате, в V симфонии полный каданс с остановкой наступает тоже только в последних тактах экспозиции, которая имеет, таким образом, непрерывно-текущий характер.



Сколь отличны они от побочных тем квартетов ор. 18, частью приведенных и охарактеризованных выше. Аккорды или мелодии с аккомпанементом заменяются полифоническим многоголосием (квартет № 7) и рассредоточением мелодии в имитациях (№№ 8 и 9). Целью устремления побочные темы теперь уже не являются и в иных формах продолжают тематику главной партии. Многоголосие побочной темы первого из квартетов Разумовского пронизано лирическими секундовыми интонациями главной и происходящей от нее связующей партии, во втором квартете — попевка побочной темы возникла из описания баса доминантовой гармонии (такт 31), ритма и повторяющегося тона в печальной теме главной партии (такты 13—14, 21—22), а каденция взята из главной партии:



В обоих случаях разрешение доминанты одинаково прерывается уменьшенным септаккордом.

В Аппассионате Бетховен оставил длительный предыкт перед побочной партией, но превратил ее в вариант главной (ритм), которой принадлежит первенство. Таким образом, единство устремления исходит от главной, а побочная — ее производное.

Существенно изменились гармонические принципы побочной партии, что неотрывно от таковых изменений в главной. Побочная часто не имеет тональных отклонений, или они очень незначительны, совсем почти исчезает отклонение I—II ступени, довольно распространенное в побочных партиях ранних произведений. Сопоставления мажоро-минорного порядка рассматриваются теперь то как красочный момент (16-я соната: H-dur — h-moll), то как момент оттенения тональной твердости побочной партии (I симфония: G-dur — g-moll, III симфония: B-dur — b-moll). Высшее проявление динамической трактовки этих сопоставлений — в Аппассионате: одноименный минор, сменивший As-dur, остается до конца экспозиции как одно из выражений трагедийности образа. Но и тут тоника в побочной партии не меняется, что у Бетховена непререкаемо (исключение в увертюре «Кориолан»).

Вариационность тождественного порядка, входившая почти что обязательным компонентом в побочные партии ранних сочинений, теперь часто заменяется или дополняется вариационностью типа прорастания, поскольку из побочной партии исчезает простейшая песенная форма и вводится более действенное развитие. Формулы прорастания:  $a + ab$  или более сложная  $a + ab \leftarrow b + bv$ . В последнем случае принцип развития двойствен — с одной стороны, варьирование темы, с другой — развертывание ее прорастающей части. Образуется своего рода цепь прорастаний — форма, знакомая и прежним мастерам (Моцарт), у Бетховена выражающая непрерывное развитие более длительного порядка, идущего еще от главной партии.

Прорастания перекидываются из побочной партии в заключительную, и здесь иногда не только не уступают бывшим в побочной, но и превосходят их.

Таким образом, побочная партия, а вслед за ней и заключительная, представляют цепь прорастающих и обновляемых тем, скрепленных той или иной формой интонационно-тематического

содержания. В роли таких скреплений могут выступить и непосредственно мелодические интонации, и гармонические обороты, и даже отдельные гармонии.

Водоразделом между побочной и заключительной партиями всегда остается полная совершенная каденция в тональности побочной партии: этого приема Бетховен никогда не оставляет.

Остановимся на некоторых тенденциях **разработок** в сонатной форме среднего периода, поскольку они довольно существенно отличаются от описанных ранних образцов.

Прежнее деление разработок на два типа утрачивает свое значение, в частности разработки второго типа, имеющие центр устремления в виде лирической темы, постепенно преобразуются. Еще в ряде произведений начала 1800-х годов, близких к ранним, можно указать примеры такой структуры (I, II симфонии), но в общем она поглощается более сложными (III симфония) или растворяется в текучих формах развития, сохраняясь как бледная тень (V симфония), а то и просто исчезая.

Форма движущегося периода (предложения) продолжает существовать, но она обычно переходит в свободное развитие собственно разработочного типа (чаще всего — секвенции из коротких и укорачивающихся звеньев). Это в наибольшей мере относится к разработкам драматического содержания, разветвляющимся от крупных построений к мелким и получающим обобщение в яркой мелодической форме. Оно играет тормозящую роль, нередко располагаясь на предприсловном органном пункте (I и II симфонии, 17-я соната, Крейцера соната), заменяя его (второй квартет Разумовского) или предшествуя ему (третий квартет Разумовского). В Аппассионате тормозящее, обобщающее построение разработки Бетховен соединил с репризой и таким образом обе функции совпали. Это было необходимо, вероятно, в силу того, что разработка тут тематически подобна экспозиции, и наличие в ней обобщающего построения резко отделило бы ее от репризы, нарушив тем самым принцип сквозной драматургии.

Очень важна для ряда разработок у Бетховена тенденция к полифонизации, совсем не ощущаемая в ранних произведениях. Она изредка приводит к фугато (квинтет ор. 29, III симфония, первый квартет Разумовского, IV концерт для фортепиано), чаще выражается в простых и канонических имитационных формах (третий квартет Разумовского, «Арфен-квартет», виолончельная соната № 3), а иногда и в контрапунктировании разных тем (III симфония, квинтет ор. 29, IV симфония). Бетховен не стремится к соединению протяженных мелодических тем и ограничивается нередко небольшими, но характерными их отрезками, фигурами. Для примера сошлемся на разработку в увертюре «Леонора» № 2.

Тенденция к полифонизации разработки особенно сильно ска-

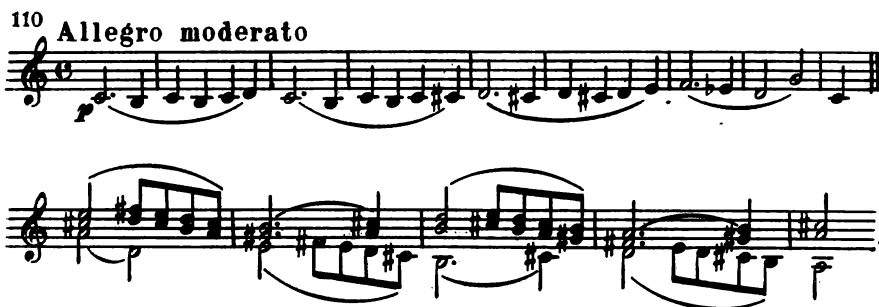
залась в *Allegro* фортепианного трио оп. 70, D-dur. Сложная сеть имитационных построений накладывает сильный отпечаток полифоничности на все *Allegro*, являющееся, несомненно, важным этапом на пути к общей полифонизации сонатной формы, что так типично для позднего стиля Бетховена.

Ранним предвестником этой разработки, может быть, является разработка в *Allegro* струнного квинтета оп. 29, схему которой мы приводим:

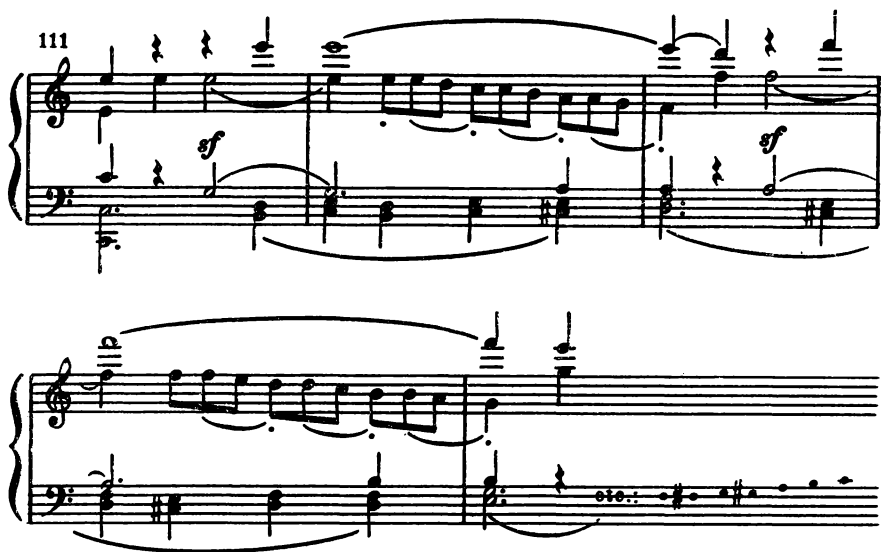
8	a	b	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	a/b	b/a	20
вст.	из связ.	из гл. +	из связ.	фугато на	6 + 6	+ 8	орг. п.
	парт.	т.	парт.	гл. теме	гл. темы и связ.	на D—C	
	F—f	Des	G—c—Es	Es . .	g c f		

Каждый тематический материал здесь сначала показан в свободном виде, затем полифонически (фугато) представлен второй из них, наконец, они контрапунктируют. В драматургическом отношении появление фугато не случайно — оно противостоит гомофонной главной теме как в экспозиции, так и в *Des-dur*'ном проведении разработки. В последнем тема к концу гармонически перерабатывается (увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд); после исчерпания этих ресурсов остается дать теме полифоническую форму развития. Контрапунктирование тем логически завершает этот процесс.

Как видим, побочная тема тут не участвует и сохраняется только в экспозиции и репризе как сильный элемент контрастного порядка. В то же время интонационно побочная тема впитывает такой элемент главной темы, как секвенция I—II ступени, представляя его в новом освещении:



Для побочной темы Бетховен тут воспользовался старинной канонической секвенцией, восходящей к Орландо Лассо, если не к более ранним мастерам. Эта форма как бы вызвала полифоничность разработки, незримо вплетаясь в нее. И далее нашла отражение в коде, когда взамен движущегося периода из сходных секвентных звеньев Бетховен применил движущийся период единого строения, где стерта граница между предложениями:



Подобная форма характерна для бетховенских код<sup>126</sup>. Она требует после себя обобщения — мелодического или гармонического.

Такова логика развития в квинтете, этом, как обычно утверждают, малозначительном, бледном произведении Бетховена. Мы придерживаемся иного мнения, видя сколь активной была композиторская мысль, как много вложено изобретательности в сонатное *allegro*, чтобы достичь его сквозного развития.

Тенденцию к полифонизации воплощают и фугированные формы в разработках ряда произведений. Движение к драматической кульминации в *Allegro III* симфонии начинается с фугато.

Совсем в ином — лирическом — духе звучит фугато в разработке *Allegro IV* концерта. Оно проводится в момент, когда уже вернулась главная тональность и, казалось бы, могла наступить и главная тема. Но Бетховен разворачивает фугированное построение на новой теме, обволакивая ее изящными, как кружево, фигурациями, и лишь после этого переходит к тематической репризе.

Другой важной тенденцией в бетховенских разработках является вариационность. Формы ее различны: образование новой темы из интонаций предыдущих, сопоставление в разных тональностях больших сходных построений, становящихся вариациями («параллельные проведения», по Асафьеву), фактурно-вариационное изложение уже звучавшего материала и т. д. Такие формы в равной мере возможны в разработках драматического и спокойно-лирического склада.

<sup>126</sup> См. аналогичный прием в коде Крейцеровой сонаты после отклонения в низкую II ступень (октавные удвоения у фортепиано и скрипки).



В разработке скрипичной сонаты № 6 после вступительного построения сконцентрировано пять варьированных проведений побочной темы: первое и второе по фактуре аналогичны экспозиционным, но меняют тональность, последующие — полифонически варьируются (стретты, подвижной контрапункт, увеличение количества голосов), меняются регистры, инструментовка и тональности. Вводится этот раздел разработки предыктом, напоминая прежние сочинения, но в нем значительно сильнее действует вариационный принцип.

Интересна вариационная трансформация главной темы в виолончельной сонате № 3: первый и второй такты темы интонационно слились (квинта от первого и ритм от второго), третий же такт сохранен. Образовался вариант темы, который имитационно передается от фортепиано к виолончели. Таково первое предложение движущегося периода, второе — его фактурно-вариационное повторение с модуляцией:

Вариационное развитие этой темы и составляет центр разработки в Allegro:

$$\frac{4+4}{\text{fis fis—e}} + \frac{4+2+2}{\text{e G h}} \rightarrow \frac{4}{\text{cis}} \quad \frac{4+4}{\text{cis}}$$

Великолепным примером вариационного склада служит разработка Allegro VI симфонии. Вслед за коротким модулирующим вступлением — два больших konsekventных построения: В — D и G — E, где гармонии сопоставляются без всякого модулирования, как гармоническая краска (предвосхищение гармонических форм Шуберта и Грига). Во второй половине разработки — вариаци-

онный цикл из семи вариаций-проведений темы (второй элемент главной), непрерывно модулирующих: A—D—G—C—F. Обе формы как нельзя лучше отражают спокойное течение пасторальной музыки. Развитие темы во втором разделе настолько исчерпывающе, что Бетховен не возвращается к ней нигде, кроме репризы.

В разработке Allegro IV симфонии соединились три приема: образование производной темы, полифоничность контрастного типа (новая тема на фоне главной) и вариационность. Производная тема тут — трансформация главной, складывавшейся из двух контрастных элементов: первый был основан на гармонической формуле TSDT, второй — на движении сектаккордами. В разработке из интонаций первого образован новый период, второй совсем опущен:



Прерванная каденция на D к VI ступени становится переходом к возвращению экспозиционной формы темы (TSDT), однако опять без второго контрастного элемента, место которого занимает новая тема, а главная превращается в контрапункт к ней:



Теперь все внимание отдано новой теме (б) — именно она и варьируется, переходя в разные голоса и тональности:

$\frac{б}{а а}$	$\frac{б}{а}$	$\frac{б}{а}$	$\frac{а а}{б б}$
D	g	g—Es	Es

Вариационное исчерпание темы обусловило переход к новому разделу и в конце концов к репризе (тема, обозначенная буквой «б», в симфонии больше не появляется).

Три разработки — в виолончельной сонате, в IV и VI симфониях представляют и три формы использования вариационности тождественного порядка при одинаково спокойном течении музыки. В дальнейшем мы столкнемся с вариационностью и в драматических разработках, но неизменно она будет сопутствовать музыке лирического — светлого или скорбного — характера.

Полифонические разделы и вариационные циклы внутри разработки вступают, как видим, в определенные тематические и тональные отношения. Они образуют форму второго плана в бетховенских сонатных *allegri*, раскрывающих жизнь художественных образов, художественных идей.

Из предшествующего изложения явствует, что тенденции вариационного и полифонического порядка, направленные к сохранению темы, испытывают противодействие, которое можно назвать тенденцией к растворению темы после выполнения ею своей драматургической роли. Этот процесс и дает разработке движение, устремленное к репризе, где восстанавливается тематический материал. Не будь растворения темы, разработка превратилась бы в сравнительно спокойное построение, что пригодно для неконфликтных по смыслу произведений, но для драматических неприемлемо.

Сказанное легко подтверждается разработкой *Аппассионаты*: разработка главной темы приводит к ее растворению на органном пункте доминанты Des, то же происходит и с побочной темой, тающей в секвенциях и распыляющейся в импровизационных арпеджио, за которыми следует реприза.

Подобный же принцип лежит в основе развития и нового материала, если он появляется в разработке: сначала вариационно предстает в полном изложении темы, а потом растворяется. Ниже это будет показано в анализе ряда сочинений. Сошлемся на разработку V концерта. Короткая тема из заключительной партии

оркестровой экспозиции — источник миниатюрного тожественного цикла из трех вариаций в начале разработки (такты 251—256). Он подхватывается в партии фортепиано в диалоге ее с оркестром, развертываясь (от такта 330) в тональностях G, Des и Es. В последней и происходит растворение темы в фигурациях, приближающих репризу (такты 340 и следующие).

Здесь следовало бы перейти к рассмотрению особенностей репризы и коды сонатной формы, но мы прерываем эту последовательность и обращаемся к характеристике основных качеств сонатной формы как целого. Необходимо поставить на свои места те ее части, которые уже описаны, и те, которые надлежит описать, иначе трудно будет понять целое, либо придется сводить его к суммированию разрозненных частей. Краткие вступительные положения позволяют создать цикл анализов законченных сонатных *allegri*, лучше всего вводящих в ощущение музыки Бетховена; ее склада и содержания, как и в теоретическую проблематику. А затем можно будет вернуться к репризам и кодам, чтобы завершить описание и этих частей формы.

Итак, о бетховенских сонатных *allegri* в целом.

Сонатное *allegro* становится единой развивающейся, сквозной формой — и это главное. Рушатся многие кадансовые преграды, членившие форму на части, ослабевает и даже уничтожается обособленность тем и разделов (ср. сказанное выше о подготовке побочной темы, о центре устремления в разработке ранних сочинений). Но взамен возрастает роль тематических соотношений на расстоянии, иначе говоря, формы второго плана. Этот двуединый процесс и явился выражением новой бетховенской сонатности. Ее одновременно существующие и борющиеся тенденции — текучесть и усложненность подспудных тематических отношений (формы второго плана). Свое воплощение такая сонатность нашла в гениальных творениях Бетховена — сонате № 17, Авроре, Аппассионате, скрипичных сонатах № 7 и № 9, в квартетах Разумовского, Героической и V симфониях и многих других.

Бетховен стал трактовать сонатную форму как действенный процесс, в котором участвуют персонажи-темы, вступающие между собой в сложные взаимоотношения и проходящие разнородные этапы развития. Речь идет не о том, чтобы навязать бетховенской музыке какую-то программу, отождествить темы с определенными героями и т. п. Бетховенская музыка является для своего времени высшим обобщением и выражением сложнейшего жизненного содержания, глубоких философских идей и не нуждается в программной конкретизации там, где сам композитор не указал на нее. Здесь подразумевается, что в непрограммной музыке Бетховена следует говорить о жизни ее тем в рамках определенной структуры, о переменах их на протяжении произведения. Это и создает форму второго плана внутри сонатного *allegro*, воплощающую новую драматургию сонатного порядка у Бетховена.

Понятие формы второго плана было уже введено выше при анализе ранних сочинений Бетховена. Она там прослеживалась в связи с известными структурами — вариациями, рондо, сложной трехчастной. В среднем периоде творчества образование формы второго плана есть следствие планомерности в движении каждой темы, которое не случайно, но вызвано определенной драматургической целью, определенной художественной идеей. Эта планомерность складывается в переплетениях тематических линий, на время оставляемых и потом вновь подхватываемых. Сплетения линий весьма свободны и индивидуализированы в каждом произведении, поэтому не могут быть (или не всегда могут быть) сведены к той или иной классической структуре.

Сонатное *allegro* особенно благоприятно для выражения (но очень концентрированного) сложных драматургических коллизий. Это вытекает из того, что оно, во-первых, ограничивает число музыкальных тем и не дает форме расплываться, во-вторых, требует их связи и целостного видоизмененного повторения, благодаря чему можно провести определенную динамизацию тематизма (экспозиция — реприза), и, наконец, имеет раздел (разработку), где экспонированные темы и их элементы могут перегруппировываться, выдвигаться на первый план по сравнению с другими и вступать в иные, чем первоначально, отношения друг с другом.

Эти условия в их совокупности Бетховен подчинил драматургии и вытекающей из нее форме второго плана, давая каждой теме то развитие, которого требовала художественная образность. Форма второго плана перестала быть простой структурой — она наполнилась действием. Особенно велика в этом отношении роль разработки, вносящей свои «поправки» (усиления, ослабления) в тематическую структуру произведения с точки зрения общей его драматургии<sup>127</sup>; в том же смысле выделяется и кода, способная обобщающе проакцентировать ту или иную тему (темы). Разработка в бетховенском *allegro* среднего периода становится не только средством разложения и воссоединения тем, как у Гайдна, но и полем приложения активных сил переосмысления образа, вскрытия его действительности<sup>128</sup>.

Естественно, что в одних произведениях степень драматургической переделки сильнее, в других — слабее, или — в одних раз-

---

<sup>127</sup> А. Н. Серов считал разработку в сонатной форме переломным делом (см.: А. Н. Серов. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым, стр. 196).

<sup>128</sup> У П. Беккера находим следующие замечания о различии разработок Гайдна и Бетховена: у Гайдна они основаны «на искусном разложении и воссоединении темы, то есть на истолковании ее внутреннего содержания», у Бетховена же разработка — это «процесс непрерывного течения музыкальной мысли». «Эстетический принцип... состоит в том, что эмоциональное содержание проникнуто строгой работой мысли, а чувства развиваются не под влиянием скоропреходящих всплесков темперамента, а в процессе логического анализа, достигшего высшей силы» (П. Беккер. Бетховен, вып. II. М., 1913, стр. 71).

витие подчинено конфликтности, в других сравнительно спокойно. Такое различие сказывается и на разработках, рассматриваемых нами с точки зрения их участия в драматургии сонатного *allegro*. Проследить, насколько разработка меняет строй и характер тематизма экспозиции и как в итоге это отражается на всем сонатном *allegro*, значит проникнуть в характер драматургии произведения.

Простейшая классификация бетховенских сонатных форм в зависимости от драматургического развития могла бы быть такой: а) сонатные формы со спокойным драматургическим течением и б) сонатные формы со сложной драматургией, обнажающей скрытые в экспозиции стороны тематизма и допускающей сильные напряжения в его развитии.

Но такая классификация трудно реализуема в практическом анализе произведений Бетховена, имеющем целью проникнуть в их художественные особенности, в силу некоторой неопределенности понятий «спокойная» и «сложная» драматургия. Нужно найти другой признак для группировки произведений, более объективный и ясный. Таковым может служить тематизм и зависящая от него структура всего *allegro*, включая разработку (и коду). Разбирая тематизм, можно вскрыть характер произведения и обнаружить управляющие сонатной формой силы и отлагаемые на втором плане формы определенные темы.

По этим причинам наше дальнейшее изложение будет построено в зависимости от того, участвует ли в разработке побочная тема или не участвует, то есть охватывается ли разработкой весь тематизм экспозиции (и, значит, *allegro*) или только избранный (главная тема). Побочная партия для сонатной формы классиков, в том числе и для бетховенской, является стабилизирующим фактором, так как почти не меняется (мелодически, гармонически) в репризе сравнительно с экспозицией. Это своего рода оркестровая педаль, дающая возможность менять ее надстройку, в данном случае — прилегающую к ней часть (главную и связующую партии). И от трактовки побочной партии, то есть от использования (или отсутствия) ее в разработке зависит «судьба» сонатного *allegro*. Именно поэтому наметим два следующих типа бетховенских сонатных форм:

1) включающий разработку обеих основных тем экспозиции, иногда с добавлением новой или производной темы, и

2) сохраняющий побочную тему только в рамках экспозиции и репризы и исключаящий ее из разработки (а иногда и из коды). Каждый из этих типов сонатной формы оказывается возможным для воплощения и спокойной, и сложной, напряженной драматургии, в зависимости от чего нами ниже и располагаются анализы.

Первый тип сонатной драматургии мы проследим на *Allegro* II и III симфоний и относящихся к нему некоторых камерных сочинений.

В ряде трудов справедливо отмечаются звуковые совпадения между темами II и IX симфоний. Но общее содержание их все-таки различно. II симфонии (1802) присущ энергично-светлый колорит, тогда как Allegro IX — вершина драматического симфонизма не только в творчестве Бетховена, но и во всей мировой музыке.

Воинственный характер Allegro con brio II симфонии развертывается очень целеустремленно, захватывая в свою сферу обе темы экспозиции, их разработку и выливаясь в тему, концентрирующую героические интонации предыдущих:

115

col 8<sup>va</sup> bassa et alta

в связ. парт.

*sf*

The musical score is written for piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clef) and a vocal part below. The second system also has a grand staff and a vocal part below. The key signature is one sharp (F#). The tempo is Allegro con brio. The first system is marked 'col 8va bassa et alta' and the second system is marked 'в связ. парт.' and 'sf'.

В маршеобразных ритмах и мелодических кличах ее сказывается влияние музыки времен Французской революции. Но для Бетховена это не «цитата», а само существо развития его симфонии. Призывная главная тема через активные ритмы связующей приводит к маршево-походной побочной теме, дважды (второй раз вариационно) излагаемой хором духовых. Однако выделим здесь и фразу струнных с ее вариацией: в ней зарождаются кличи итоговой темы:



Разработку Бетховен начинает ладо-гармоническим обострением главной темы, но ее «угрозы» постепенно растворяются в ровности секвенций и фигураций, и на пьедестал возносится побочная тема, лишенная, однако, своей второй половины (см. предыдущий пример). Цепь новых секвенций по восходящей линии — G, A, H, Cis (доминанта fis) — ведет к той воинственной теме-кличу, которая была приведена выше. В ее сопровождающих басах отражены активные интонации связующей партии. Таким образом, итоговая тема разработки объединяет все интонационно наиболее действенное в тематизме Allegro.

Кадансовое местоположение новой темы и ритмическая останков позволяют разделить сонатное allegro на две части: 1) экспозиция и разработка, 2) реприза и кода. Вторая часть в то же время связана с первой ладовым напряжением — cis равно вводному тону D-dur. Новое членение формы — следствие описанных выше тенденций к сквозному развитию, которое реализуется еще не до конца: преодолевая одну грань (экспозиция — разработка), оно оставляет ясной другую (разработка — реприза).

Кода, как обычно, отражает влияние разработки. Но для анализа общей драматургии тут важно установить, что воинственная тема из разработки поглощается, снимается главной. Обе приводятся к устойчивости. Это происходит следующим образом:

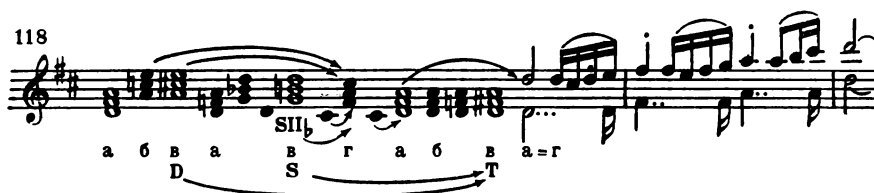






В широкой тональной системе экспозиции и разработки развертывается призывная главная тема, порождающая две новые самостоятельные, в свою очередь дающие жизнь маршевой тематике; по мере сведения тем в главную тональность в репризе и коде все вливается в фигурированное тоническое трезвучие, — таков ход развития Allegro. Героическое обобщается в простейших фанфарных звучаниях, доведенных до необходимого тембра медных.

Общую композицию Allegro представляем в схеме (а, б, в — главная, связующая и побочная темы, г — тема из разработки):



Здесь вырисовывается и единство развития, и самостоятельная жизнь каждой темы (второй план формы). Они воплощают созревание нового качества бетховенской сонатной формы, отличающейся от ранних образцов. Вспомним, что Моцарт часто вводил в разработки новые темы, этому же следовал Бетховен в ряде ранних сочинений. Связанные с экспозиционными темами, они как бы заменяли одну из них. В Allegro II симфонии речь должна идти не о замене, но о вырастании новой темы из предыдущих, о выполнении ею с синтезирующей роли и водораздела между частями сонатной формы. Как видим, все это своеобразно, хотя в то же время отчасти напоминает и старые приемы («островок успокоения», D—S—T проведения побочной темы и т. д.).

Все накопленное Бетховеном в симфонических и других сочинениях послужило основой для нововведений в сонатной фор-

ме Allegro con brio Героической симфонии. Сложность формы вытекает из сложности содержания, ибо героическое трактуется не только как побеждающее в борьбе, но и как исполненное драматизма при достижении победы. Разнообразные стороны содержания потребовали разнообразия в тематизме, что таило опасность мозаичности, но Бетховен избежал ее, добившись связи тем друг с другом и сделав органичным все их развитие. На пути к достижению этой цели лежала вариантность и вариационность. Каждая тема с ее вариантами получила свое место в драматургической системе сонатной формы, каждая тема самостоятельно развивалась, вступая в сложные отношения с другими на основе единой художественной идеи произведения.

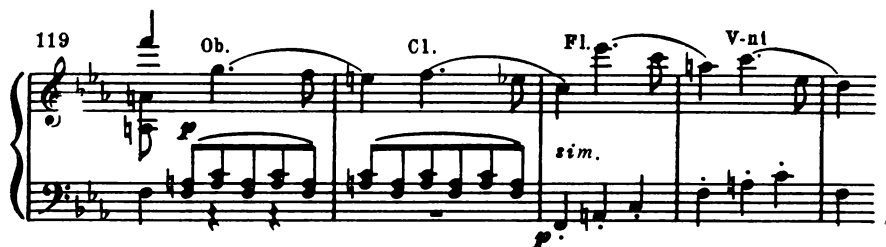
Бетховенская сонатная форма обогатилась развzтой многотемной вариационной формой. Зарождение этого явления мы многократно наблюдали в ряде произведений, в том числе и в ранних, но в Allegro III симфонии вариационность приобретает совершенно особое значение из-за обилия тем. Протекающий процесс синтезирования форм отличался большой разветвленностью, естественностью и, можно сказать, скрытностью. Она таится столь глубоко, что существующие обстоятельные анализы великого бетховенского творения проходят мимо, не отмечают влияния вариационности на его сонатную форму. Понятие формы второго плана помогает нам открыть ее.

Мы выставляем данное положение предварительно, доказательства же будут приводиться по мере разбора произведения.

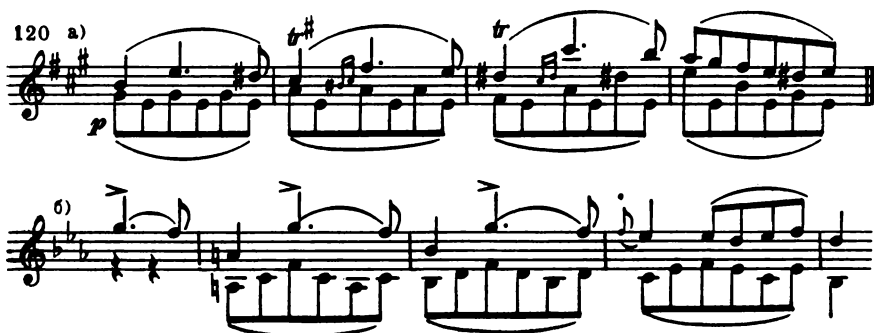
Выше уже был дан краткий анализ первого проведения главной темы. Развитие ее в пределах экспозиции принимает трехчастную форму (12+8, 4+10, 8), в которой заложены многие элементы последующих форм и средств выразительности. В ритмическом отношении здесь важны перебои акцентов, гармонически — совмещения DD с D и, наконец, расширение мелодических ходов темы. В серединной части главной партии впервые в Allegro возникает вариационное прорастание: при тематически одинаковых началах двух построений второе разворачивается шире и ведет к репризе. Этот тип развития мы особо отмечаем здесь потому, что на нем построена вся вторая половина экспозиции и другие части сонатной формы. Принцип прорастания в главной партии относится не к самой теме, а к ее развивающей части. Реприза непосредственно вводит в побочную, модулируя в B-dur — тональность доминанты. Обычное предыктовое построение перед побочной партией опускается, точнее — объединяется с первой побочной темой <sup>129</sup>:

---

<sup>129</sup> В некоторых теоретических трудах эту тему относят к связующей партии. Ошибочность такого толкования явствует из того, что в пределах данной темы не происходит никакого модулирования, являющегося основной функцией связующей партии. В бетховенских разработках новая тема из связующей партии никогда не бывает начальной, как это случилось бы, если бы считать данную тему Allegro III симфонии связующей.



Такое объединение — замечательный новаторский прием, вытекающий из задач сквозного драматургического развития. Столь же важно и начало темы с диссонанса: гармония консонирующая (трезвучие), а мелодия начинается с неприготовленного задержания; на подобное обострение в побочной сонатной теме Бетховен решается впервые. Похожие интонации встречаются в побочных темах скрипичной сонаты № 6 и секстета ор. 71, но звучат они значительно проще:



Побочная партия в Allegro симфонии — это группа из трех тем. Первая, приведенная выше — легкая, танцевальная, — не содержит контрастов и потому очень удобна для тождественного варьирования. Бетховен, конечно, предусмотрел это и использовал в дальнейшем.

В характере темы нет ничего героического, но в общей драматургии Allegro она тем и важна, что оттеняет напряженность всего движения сонатной формы. Гармонически тема устремлена ко второй побочной, так как последование  $DT_4$  D только в ней обретает разрешение в T B-dur.

Вторая побочная тема носит как будто заключающий характер, что обусловило введение ее в код. Но впечатление заключительности второй темы возникает лишь в силу гармонической неустойчивости первой. Оно преодолевается новым развитием — длительным прорастанием (4+22), а главное — вторжением активных мотивов с острой ритмикой (восьмая и две шестнадцатых). Энергичность, динамика, сильный напор — их основное вы-

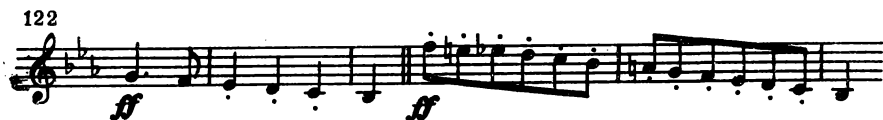
разительное качество. Внезапное появление этого материала посреди изложения темы, вне зависимости от наличия каданса, — необыкновенно смелое нововведение в сонатном *allegro*, тоже одно из проявлений сквозного развития формы, — обычно новые темы вступали после или в момент завершения каданса.

Мелодическая линия и ритмическая формула активного мотива второй побочной партии подготовлена в вариационных формах ранних сочинений Бетховена. Мы имеем в виду его Вариации ор. 44, *Es-dur*, для фортепиано, скрипки и виолончели, относящиеся к 1793 году (изданы в 1804 году). В первой же вариации из этого цикла (пример 121б) находим фигуру, в общих чертах сходную с активным мотивом *Allegro* III симфонии (пример 121а):



Но сколь велико и различие: спокойное движение по тоническому трезвучию в вариации, и тревожное движение по уменьшенному трезвучию (септаккорду) с разрешением его в минорное трезвучие в симфонии. Вполне очевидно, что разные драматургические задачи этих произведений обусловили и разное выразительное значение сходных мелодико-ритмических фигур. По мере развития симфонии активный мотив второй побочной партии изменит свое значение, «распрямится» его линия (см. нотный пример 137) и приблизится к мелодической линии первой вариации ор. 44. Из этого сопоставления напрашивается вывод, что музыкальные образы, тематизм III симфонии подготовлялись предшествующим творчеством Бетховена, но в ней они обрели новое качество, будучи объединены большой художественной концепцией, которая пришла к Бетховену с годами зрелости, глубины и высокого совершенства в воплощении идейного содержания.

Вторая побочная тема, как и первая, завершается кадансом в B-dur — это уже второй каданс в данной тональности на сравнительно коротком протяжении. Переход D в T совершается через вариант оборота, уже знакомого по первому кадансу, — *ff*, *unisono tutti* (ср. такты 55—57 и 81—83):



Именно этот кадансовый ход часто вплетается в мелодическую ткань *Allegro*, в том числе и в тему эпизода.

Активизация, которой подверглась вторая побочная тема, — это классический прием динамических сонатных форм (так называемый «сдвиг»), и весьма странно бывает читать в иных аналитических работах, что весь этот раздел относится, как и первая побочная тема, к связующей партии. Известно, что «сдвиг» иногда сопровождается прорывом элементов главной темы. В данном случае их трудно усмотреть, если не считать использования уменьшенного септаккорда, единожды прозвучавшего в главной партии (такты 25—26), с тем же звуком *es*<sup>3</sup> в верхнем голосе. Но ритмика тут совсем другая, и тяготение аккорда, вследствие энгармонизма, другое, словом, эту общность нелегко заметить<sup>130</sup>. Но если даже она и вообще эфемерна, то все равно подобной активизации в связующих партиях не бывает. Новизна ее потребовала повторения того же гармонического оборота VII<sub>7</sub>—I и на другой ступени B-dur, а далее широкого каданса с отклонением в S, кадансовым квартсекстаккордом и D B-dur. Обстоятельность кадансирования может даже создать впечатление, что побочная партия завершилась, — подобные кадансы Бетховен применял для окончания именно побочных партий. Но далее идет новая певчая тема, отнести которую к заключительной партии значило бы так же ошибиться, как и отнести первую побочную к связующей. Это — третья побочная тема<sup>131</sup>.

Она спокойно-аккордового склада. Обильные задержания здесь приготовленные, что сообщает теме мягкость. Гармоническое строение TS<sub>II</sub>—S<sub>II</sub>D охватывает в малом все тональные функции и по-своему обобщает давние приемы бетховенского тематизма.

Спокойное движение аккордов четвертями с хроматическими переходами в отдельных голосах воплощает ту необходимость в

<sup>130</sup> Сходная форма «сдвига» применена Чайковским в побочной партии *Allegro I* концерта (октавы фортепиано на уменьшенном септаккорде), она ведет к сильному кадансу в тональности III ступени от As (с), вслед за которым звучит заключительная партия.

<sup>131</sup> Ее умиротворенное начало после активного каданса несколько напоминает минорное изложение побочной темы в I симфонии. Но там трансформировалась прежняя тема, а тут вступает новая.

плавности, которая обусловлена предыдущим бурным движением. Гармония первого предложения как бы выросла из каденции предыдущего, а хроматические ходы разных голосов (*f — fis — g, b — h — c*) — из голосоведения в этой каденции:

123

[*f*]  
col 8 va

Cl. Ob. Fl.

*p cresc. sf*

Fg.

Каденция второй темы послужила скрытым источником начала третьей — это блестящее проявление сквозного развития, глубоко спрятанного от поверхностного взгляда. По существу тут протекает процесс, который обычен для перехода от главной партии к побочной. Но первая побочная тема вступила контрастно после главной, без подготовки, возможно поэтому Бетховен создал плавный переход к «настоящей» (третьей) побочной теме — лирически мягкой.

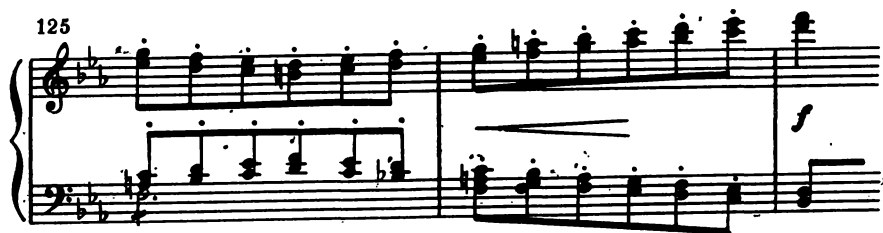
Второе предложение периода третьей темы — в одноименном миноре и с модуляцией в его параллель, тональная краска еще не использованная. Возвращение в *B-dur* осуществляется через цепь отклонений, из которых отметим первое:

124

*p*

Des — c

Скорбный характер сопряжения *Des — c* в полной мере раскроется в разработке *Allegro* и похоронном марше. Здесь же он — мимолетная тень, набегавшая на светлый лик музыки, подчеркиваемый сильной доминантой и новым кадансовым завершением в *B-dur* с вариантом знакомого мелодического оборота:



Начинается заключительная партия. Она блестяще выполняет задачу объединения всего предыдущего материала: возвращает к интонациям главной темы, но не дословно, берет ритм первой побочной, но относит его к мотивам той же главной:



Тут впервые для главной темы возникли новые гармонические соотношения: T (2 т.) и D (2 т.), — они в дальнейшем охватят четверхтакты как новое проявление развития темы.

Можно обнаружить еще более тонкие детали в композиции и интонациях заключительной партии: вслед за приведенным quasi периодом разворачивается прорастание с усиленным ритмическим движением и вводнотонностью, что напоминает вторжение активных мотивов во вторую побочную тему; цепь доминантаккордов сессо с септимами наверху (V-ni I)<sup>132</sup> сжато воспроизводит гармонии тех же активных мотивов с аналогичным мелодическим положением; синкопы, ломающие трехдольность, подхватывают такой же прием из главной партии. Словом, достигается высокий синтез тематического материала и приемов всей экспозиции. Тут уже очень явственно ощущается боевой, героический характер музыки, лирическое переработано и органично вошло в него.

Большое значение для размаха героического образа имеет стирание или, вернее, расширение кадансовых рамок: в такте 132 как будто достигнут кадансовый квартсекстаккорд и можно бы ждать доминанту и тонику B-dur. Но вместо этого — новая широкая волна развития, и только через 10 тактов, после возвращения, квартсекстаккорда, наступают D и T и ритмическое замедление. Аккорды сессо TSTDТ и интонации главной темы подтверждают полное завершение экспозиции.

<sup>132</sup> В репризе это место инструментовано так, что септимы аккордов отданы Fl. (такт 526 и следующие), — по-видимому, такое расположение было удобнее для главной тональности.

Драматургия экспозиции складывается в наращивании разнообразного тематического материала. Тождественное варьирование не использовано ни разу, тогда как вариационное прораствание — пятикратно. Это обусловило высокую степень развития экспозиции, возможность создать узлы напряжений. Но высшая их степень — в разработке.

Разработка обладает всеми теми признаками, которые отмечены выше как характерные для сонатной формы среднего периода творчества Бетховена. Явственны полифоничность (фугато, контрапунктирование тем, канонические имитации) и вариационность в обоих ее видах — тождественном и в прораствании. Главное индивидуальное качество сонатной формы в Allegro Героической симфонии — в новых драматургических соотношениях, образующихся в разработке и меняющих общую композицию. Они же рождаются благодаря сильному драматическому нарастанию, доводящему трагедийные элементы симфонии до кульминации, и переходу в новую тему e-moll, выполняющую роль катарсиса после трагедийной кульминации.

Свое оформление этот процесс получает через рассекающую разработку, крупными мазками выписанную каденцию, которая имеет все ладовые функции тональной сферы e-moll. Эта каденция по силе и мощи превосходит все бывшие в Allegro до сих пор. Отсюда новое деление сонатной формы на две большие части с цезурой, проходящей перед тоникой этой тональности:

первая — экспозиция и начальная часть разработки до T e-moll — 283 такта,

вторая — остальная часть разработки, реприза и кода — 408 тактов.

Их соотношение (0,41:0,59) близко к обращенной пропорции золотого сечения, если же учесть предписанное Бетховеном повторение экспозиции, то первая часть оказывается несколько большей, чем вторая (434 и 408 тактов).

Возникает то противоречие, когда функциональные признаки деления формы не совпадают с ладо-гармоническими, значительность которых неоспорима. В этом противоречии — диалектика бетховенской формы, чрезвычайно действенная для слушательского восприятия, позволяющая яснее представить многообразие героического в трактовке Бетховена.

Если в Allegro II симфонии новое деление сонатной формы основывалось на старом признаке тематической повторности (реприза), то в Героической симфонии он отодвинут сочетанием фактора гармонии (каденция) и контраста (новая тема). Контраст этот до известной степени смягчен, — драматическое снимается лирически-грустным, печальным, уже лишенным напряженности.

Описанную особенность бетховенская сонатная форма приобрела впервые, и источник ее, конечно, в новизне содержания, в размахе художественной идеи, незнакомых не только Гайдну и



Моцарту, но и предшествующим бетховенским сочинениям. В то же время Бетховен опирался на опыт своих прежних композиций, переосмысливая его. Так, во многих разработках, как мы знаем, выделялся определенный «центр устремлений», — тема *e-moll* стала тоже центром устремления, но глубина и широта ее подготовки, возложенная на нее функция катарсиса, конечно, дают качественно новую трактовку этому знакомому бетховенскому приему. Возможно, что известным образом повлияли и те формы из финалов, в которых вслед за разработкой, завершавшейся кадансом, вводилась новая тема (образцы см. выше). Но это только предпосылки. Главное же, решающее — за принципом сквозного развития, о котором уже говорилось.

Рассмотрим, как достигается драматическое напряжение в первой половине разработки.

План Бетховена заключается в том, чтобы драматические образы появлялись не извне, но как оборотная сторона светлых и радостных. Первой подвергается переделке главная тема, следующий этап — аналогичное изменение легкой танцевальной первой побочной темы. Ее переосмысление становится особенно действенным, контраст состояний при одном и том же интонационном материале весьма значителен, напряжение доходит до высшей точки (острый квинтсектаккорд II неаполитанской ступени) и ведет к печальной теме *e-moll*.

Драматизация двух тем экспозиции осуществляется при помощи приема многих классических разработок — переноса в минор. Для большей действенности им оба раза предпосылается мажорное изложение первой побочной темы в тождественно-вариантованном виде.

Первая вариация слагается посредством введения легкого контрапункта, имитируемого разными голосами все более и более настойчиво — в первом предложении V. I — Fg., во втором — V. I — Fg., — Ob. — Fg. — Fl.:

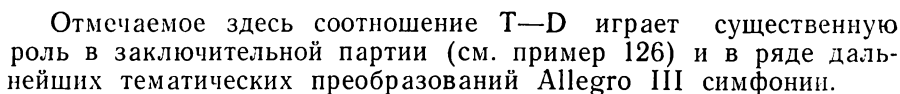


Оживление подготовило главную тему в новом, минорном виде. Начинается ее последовательная драматизация. Секвенция по восходящей линии *c — cis — d* достигает первой кульминации, обостряемой контрапунктическим соединением главной темы и активного мотива из второй побочной темы. Главная тема приобретает новый вид не только из-за перемены лада и присоединения контрапункта, но и благодаря новой композиции из двух предложений на T и D:

128

Такая гармоническая форма крайне типична для бетховенских лирических тем песенного склада, во всяком случае — для начальных построений. Она сложилась уже в его ранних сочинениях. Напомним побочную тему первой части Патетической сонаты (№ 129а) и ее прообраз в *Allegro con spirito* из раннего фортепианного квартета *Es-dur* (1785):

129 а)



Повторение того же периода в g-moll (от такта 198) приводит к более широкому прорастанию: 4+18. Драматизм нагнетается в основных построениях и растворяется в прорастаниях, впервые привлекаемых для развития самой главной темы. В результате происходит переход ко второй вариации первой побочной темы в As-dur.

кварта  
с—сiс— d—g  
полутоны

Новая вариация побочной темы отличается от предыдущей не только тональностью, но и некоторыми деталями в контрапункте и инструментовке.

180 *Vc.* *sf* *sf*

Фугато проходит по тональностям  $f$ ,  $c$ ,  $g$ ,  $d$  и широко показывает  $a$ -moll, становящийся отправной точкой не только кульминационного напряжения, но и  $S$  в гигантской каденции, ведущей к  $e$ -moll. Каждая функция ее представлена пространно:

208.

Каденция течет широко, на момент отвлекаясь от прямого пути (проходящая DD) и тем сильнее действуя; «зигзаг» в каденции становится у Бетховена важным выразительным средством на разных этапах музыкальной формы. Изумительным по глубине и тонкости штрихом каданса являются завершающие аккорды доминанты:



Движение четвертями, с одной стороны, необходимо для выравнивания ритма после синкоп, с другой — в нем есть отголосок этих синкоп (начало на второй доле такта и переход ноты в октаву тоже на второй доле), наконец, особенно важно, что в их ритме слабым светом отражается лирически спокойная третья побочная тема. Образование нонаккорда как приготовленного задержания (общие тоны с неаполитанской субдоминантой — *a* и *c*) и переход ноты на полутон в *h*, несомненно, тоже служат отголоском этой темы: нисходящий полутоновый ход «закрывает» ее экспозиционные восходящие полутоны.

Какое великолепное завершение процесса в этих доминантаккордах и в драматургическом, и в тематическом смысле: подведен первый итог развитию образов симфонии, подготовлен их переход в инобытие, достигнуто своего рода торможение перед новой темой, новой тоникой, новой частью формы.

Второй раздел разработки и всей сонатной формы начинается знаменитой темой *e-moll*, тут же получающей свою тожественную вариацию; перемена тональности, голосоведения и инструментовки — основные вариационные приемы (выписываем первые предложения периодов) <sup>133</sup>:

<sup>133</sup> Мелодия этой печальной темы содержит ядро и его квинтовую имитацию, а в сопровождении (Vc.) типичный спускающийся хроматический ход: *dis — d — cis — h*. Нет ли здесь скрытого влияния фугированной формы? В одном из ранних вариантов побочной темы (см. пример 133) у Бетховена был набросок, содержащий в самой мелодии «ядро» и его квартовую имитацию. Отсюда можно сделать заключение, что Бетховен на очень раннем этапе создания симфонии уже мыслил такую проекцию фугированного двухголосия в одноголосной мелодии.

132 Ob.

тема

Vni I

Vc.

Cb. pizz.

Fl.

вариация

Fg.

a. m.

Иногда утверждают, что эта печальная тема введена в разработку вместо мажорной спокойной третьей побочной темы. Л. А. Мазель в «Строении музыкальных произведений» указывает, что она «как бы заменена новой темой» (стр. 355). Возможно, автор находит здесь аналогию с встречающимися в ранних сонатных формах Бетховена примерами подобной замены (см. первую часть фортепианной сонаты № 5). Но эта аналогия к теме e-moll не применима в силу совершенно иного ее драматургического положения и того катарсического характера, которым наделяет ее Бетховен.

Как мы видели, важнейшим средством нагнетания напряженности в разработке была перемена лада сравнительно с экспозицией: мажорные темы предстали в минорном облике. Эта форма развития в третьей побочной теме уже была использована в экспозиции и для разработки не годилась: повторять экспозиционную форму значило бы топтаться на месте. Отсюда ясно, что третья побочная тема сознательно исключена Бетховеном из разработки. Для снятия драматического напряжения она была непригодна, и Бетховен ввел новую тему<sup>134</sup>.

<sup>134</sup> Вопрос о значении темы e-moll, о разнообразных ее объяснениях обстоятельно рассмотрен в глубоком исследовании Н. Л. Фишмана о книге эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. Оно содержит не только замечательные материалы, но и основополагающие суждения о творческом процессе у Бетховена, опирающиеся на первоисточники. История создания Героической симфонии занимает львиную долю работы. Фишман открыл, что первоначально Бетховен предполагал в экспозиции Allegro III симфонии построить побочную партию из интонационного материала, который напоминает впоследствии созданную тему e-moll. Лишь после дальнейшей кропотливой работы у Бетховена появилась тема, выше рассмотренная как третья побочная.

Заимствуем из работы Н. Фишмана ранний вариант побочной темы в экспозиции (стр. 114):

The second system of the musical score continues the melody in the treble clef. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The next measure contains a half note D5, and the final measure contains a half note E5. The key signature remains one flat (Bb).

Н. Л. Фишман считает, что «побочная тема экспозиции и «новая» тема разработки совершенно неотделимы друг от друга и что «лирический эпизод» разработки представляет собой, по сути дела, музыкальное развитие широко понимаемой побочной партии первой части» (стр. 115). С таким выводом согласиться трудно. Во-первых, первоначальные наброски очень далеки от темы e-moll своим ладом и мелодическим рисунком, не говоря уже о характере, во-вторых, драматургическое положение обеих окончательных тем в симфонии резко различно: тема e-moll появилась в результате большого драматического напряжения, которого нет и не могло быть в экспозиции. То обстоятельство, что обе темы относятся к разряду лирических, не может служить указанием на их взаимозаменяемость. Бетховен-драматург гениально воплощал образно-тематические процессы, и трудно представить, чтобы он не понимал, сколь велико различие и назначение каждой из этих тем в гигантской эпопее Героической.

Мы оставляем в стороне интереснейшие детали интонационного и композиционного порядка в теме e-moll. Проследим за ее судьбой.

Два сопряженных проведения (е, а) в разработке отделены от двух последующих (es и Ges) неожиданно светлым C-dur с главной темой, быстро перекрашиваемой в минор и проходящей по следам уже знакомых тонов  $c — des — d$  (было  $c — cis — d$ ) и доводимой до es-moll.

Четыре проведения темы (последнее растворяется в имитациях) — основа второго рассредоточенного вариационного цикла внутри сонатной формы. Если бы Бетховен ограничился этими проведениями, то печальная тема оказалась бы эпизодической, что противоречило бы тому характеру катарсиса, который она приняла на себя.

Введение темы в русло главной тоники (es) — сильное проявление того же катарсисального характера. Главная тоника вполне снимает тональное напряжение, но остается еще ладовое. Уход в Ges-dur заставляет ожидать возвращения печальной темы.

Но и ее повторное проведение в миноре не могло бы еще быть завершающим, если бы она не слилась с прочими темами в утверждении радостного, торжествующего настроения победы. Такое слияние впереди — в коде.

Предыкт перед репризой разрастается в своеобразную драматическую сцену с активным разработочным движением<sup>135</sup> и траурными звучаниями, но прежней мощи и силы уже нет, главный напряженный момент позади.

Реприза начинается так же скромно, как и экспозиция, но влияние разработки сказывается быстро. В главную партию вводятся две вариации тожественного порядка, различные по тональностям: Es — F — Des, а после них происходит переход к доминанте главного строя. Здесь на иной высоте копируется отношение тональностей трех проведенных первой побочной темы (B — C — As). Отставленные друг от друга на широкие расстояния, разделяющие экспозицию и разработку, они теперь, в репризе, собраны в горсть, освежая тональный колорит главной темы. Вариационность тожественного порядка начинает завладевать ею.

В дальнейшем происходит мало перемен, и реприза выливается в репризу-вариацию, сохраняя тот светлый дух, который был свойствен экспозиции. Однако реприза не только реализует сонатный принцип уравнищенности частей Allegro — она необходима драматургически. Тут находит завершение тожественный вариационный цикл на первую побочную тему, получают отражение и прочие разделы экспозиции.

С точки зрения общей драматургии, направленной к утверждению светлого героического образа, после репризы-вариации остались еще незавершенными: а) линия главной темы, в ее втором варианте (см. пример 128) подвергшаяся сильной драматизации, б) линия активного мотива из второй побочной темы, выполнявшего пока только драматизирующую функцию (напомним, что обе эти темы выступали в разработке в контрапунктическом соединении), наконец, в) линия печальной темы из разработки. Завершение всех этих линий — в коде, которая открывается вступительными аккордами с главной темой: Es — Des — C.

Первый раздел коды — это тожественная вариация второго варианта главной темы, соединенной с легкой танцевальной мелодией и идущей в мажоре. В мелодии есть отзвуки активного мотива из второй побочной темы и контрапункта, сопровождавшего в разработке первую побочную тему (см. пример 127). Новая мелодия великолепно гармонирует со светлым C-dur главной темы

---

<sup>135</sup> Отмечаем следы знакомых секвенций с движением баса *b — c — des — d — es*. Раз от разу оно расширяется. Полное снятие этой формы произойдет в переходе к коде, когда используется обращенное движение (*es — des — c*), и в каденциях коды.

134

*pp*  
Qu.

V.I.

Но Бетховен не прямолинеен в утверждении этого жизнерадостного образа, — прежде происходит поворот к печальной теме из разработки и следуют два ее проведения — в *f-moll* и *es-moll*. Эта тема осталась бы важным, но скоропреходящим элементом драматургии, если б прозвучала только в разработке. Новыми вариациями Бетховен ее закрепляет и тут же переводит в знакомый мотив мелодии, приведенной в предыдущем примере:

135

*p*  
*sf*

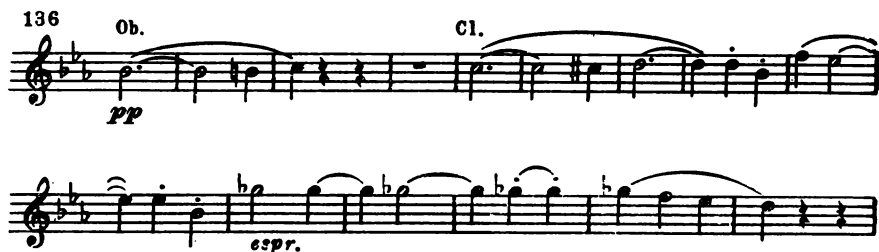
d.

d.

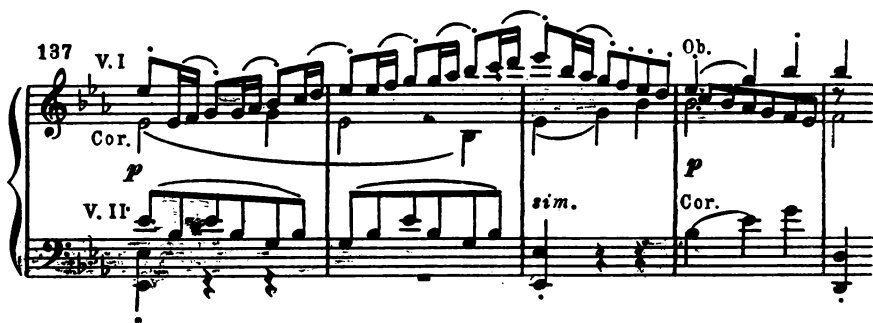
Нить печальной темы исчезает, тает, завершив круг своего развития.



Органный пункт перед заключительными проведениями главной темы как бы отвечает предрепризному органному пункту, с тем, однако, различием, что теперь все направлено к кадансированию без «зигзагов». В тематическом отношении неразделимо слились мелодические интонации и ритм главной партии (синкопы) с еле заметными отзвуками третьей побочной темы (хроматизмы):



Наступает заключительный этап развития главной темы. Бетховен строит его как цикл из четырех вариаций: три — тождественного порядка и четвертая — с проращением<sup>136</sup>. Главная тема берет второй вариант (из разработки) с его гармониями в Т—D отношениях, но отчасти возвращается к первому из экспозиции с «поправкой», которая сделана в репризе (ср. такты 3—6, 186—193, 408—411, 416—419). Образовавшийся новый вариант получает контрапункт, сотканный из ритмо-интонаций активного мотива второй побочной темы. Они соединены с мелодическим рисунком, производным от первой побочной темы (ср. пример 127), от нее же взята и аккомпанирующая фигура:



<sup>136</sup> Расположение вариаций тождественного порядка на завершающей стадии сонатной формы стало для Бетховена важным приемом обобщения. Иногда это выливалось в форму *ostinato* — один из видов тождественного варьирования (см. первые части VII и IX симфоний).

Обе новые производные темы переливаются радужными красками, играючи, меняют свои соотношения и тембровые одежды. Рисуеться изумительный образ народного празднества, увенчивающий сложнейшее развитие Allegro. Весь его тематический материал обобщен и в то же время имеет собственную образную сферу, продолжение и завершение которой — в последующих частях симфонии. Характерно, что этому праздничному образу придана форма, начинающаяся с вариаций тождественного порядка, та, которая складывается на основе двух лирических тем Allegro. Но именно в ней заложены элементы финального вариационного цикла. Тут нет распыления темы в простейших фигурах, что является у Бетховена признаком исчерпания ее развития (об этом можно судить по кодам Крейцеровой сонаты или II симфонии). Наоборот, главная тема в вариациях стала концентрированней, чем прежде. Она еще таит в себе значительную силу выразительности. Вариационный цикл не получает исчерпывающего изложения и переливается в каденцию, одинаковую с каденцией, предшествовавшей этому малому циклу.

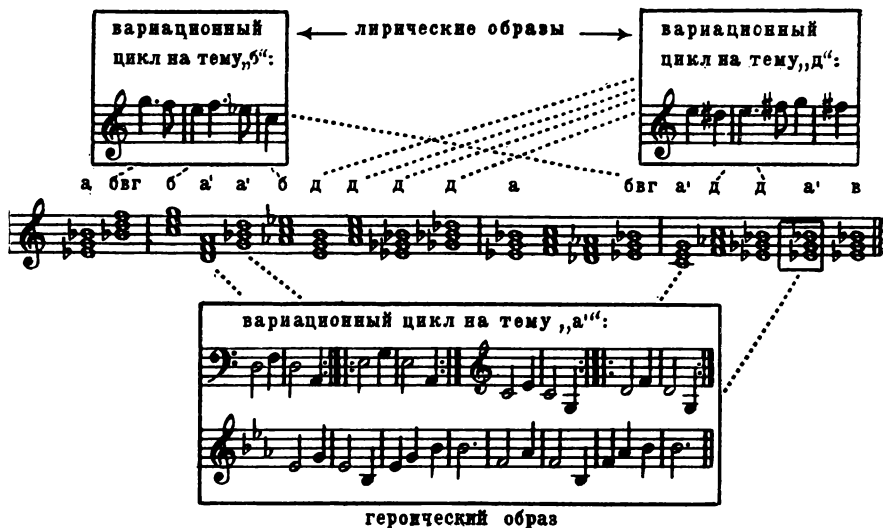
Завершает Allegro вторая побочная тема, которая, как уже отмечалось, с самого начала несла в себе заключительность. Но в ней вместо активного мотива — последние отзвуки героической темы на доминанте, получающей, наконец, свое разрешение в тонике. Повторение тоники в двух последних тактах — своеобразный ответ на два вступительных<sup>137</sup>.

Мы шаг за шагом проследили ход эволюции образов, судьбу тем и линии их развития, из скрещивания которых складывается сложнейшая форма Allegro con brio. Сонатность его пополнена внедрением рассредоточенных вариационных циклов тождественного порядка. В них самостоятельно развиваются разнородные по содержанию темы, приводимые в конечном итоге к четырем сомкнутым воедино вариациям на героическую и легкую парящую танцевальную темы. От вариаций коды драматургическая линия тянется к последней части симфонии. Вариации финала начинаются в коде первой части. Тут они замаскированы текучим изложением, непрерывными переходами от одной вариации к другой, в финале же приобретут отчетливость и завершенность. Но это относится лишь к начальной его стадии, так как в дальнейшем движении финала рамки вариаций размываются и вновь возникнет свободное течение формы. Если в первой части III симфонии мы говорим о влиянии вариаций на сонатную форму, то в финале, наоборот, вариации испытывают воздействие некоторых элементов сонатности.

Приводится тонально-гармонический план Allegro con brio (а, а<sup>1</sup> — главная тема и ее вариант; б, в, г — три темы побочной партии, д — тема из разработки):

---

<sup>137</sup> Здесь намечается принцип обрамления, который в полной мере проявляется в увертюре «Кориолан», а в первой части IX симфонии объединен с принципом тематического подытоживания.



Такая схема не может передать всего многообразия тематической структуры Allegro — главная ее задача выявить систему циклов тождественных вариаций, «вписанных» в сонатную форму. Вариационно-прорастающие построения тут не показаны, но описание было сделано столь подробно, что читатель сам уяснит их значительность. Заметим здесь лишь те главные функции, которые они несут: а) как форма первоначального развития темы (в экспозиции) и б) как форма завершающих построений. Для фиксации внимания на статuarно излагаемых темах используется тождественное варьирование.

Говорить о статичности системы вариационных циклов было бы абсолютно неправильно — внутри нее проходит определенная динамическая линия. Ее можно видеть не только в приемах фактурного изложения, но и в ладовой сфере. Лирическая первая побочная тема всегда остается в своем цикле светлой и мажорной, тема из разработки — в основном печальной и минорной; героическая же тема главной партии (второй вариант) меняет ладовый облик: два первых проведения драматичны и минорны, но после того как появилась и взяла на себя минорность тема из разработки, главная тема звучит только в мажоре, а четыре ее последние вариации — великолепное выражение праздничности. Композиционно темы переплетаются, подчиняясь, конечно, общему развитию формы первого плана.

Мы опустили массу интереснейших деталей музыкального языка и композиции Allegro. Почти не отмечались моменты полифонического порядка, весьма многочисленные в разработке и других частях сонатной формы. Вершиной полифонии контраст-

ного типа оказались все те же четыре сомкнутые воедино вариации на главную тему в коде. В них всплыли важнейшие приемы, впитанные бетховенской сонатностью, — вариационность и полифоничность, неотделимые от принципа растворения тематизма. И при этом — никакого формально-конструктивного привкуса: вариационный цикл рожден развитием художественных образов и сам представляет в малом художественный образ, вернее, начало того, который будет воплощен в финале.

Из камерных произведений среднего периода, имеющих в разработке главную и побочную темы, выделяются два — скрипичная соната с-moll и Аппассионата. Камерный жанр предоставляет, естественно, меньше возможностей для широты драматургического развертывания, чем симфонический. Но глубина содержания от этого не меркнет.

Allegro скрипичной сонаты с-moll (1802) драматургически — это схватка двух тем-образов. Отмечается всякий иной материал, в частности связующая партия заменена коротким переходом (предвосхищение приемов шубертовской сонатности), и все разделы сонатной формы основываются на последовательном развитии главной коллизии: драматическое — воинственное. Бетховен избегает прямолинейности, вводя мажорный вариант главной темы, однако победа остается за драматическим началом. Она подготавливается уже в заключительной партии репризы, проводимой в миноре, в отличие от аналогичного раздела экспозиции, идущего в мажоре.

Интересно проследить за ритмическим и фигуративным развитием Allegro: чем дальше продвигается экспозиция, тем мельче (быстрее) становятся ритмы, и фигурация гармоническая заменяется мелодической (гаммообразной). Эта форма в общих чертах сохраняется во всех последующих частях. Возникает своего рода периодичность, как периодически и последование тем в Allegro, но ладо-гармонические формы все время меняются, и таким образом обеспечивается продвижение всего целого.

**Аппассионата** — классический образец диалектики бетховенской формы: рождение второго, контрастного, музыкального образа из ритмо-интонаций первоначального, самостоятельное развитие каждого из них и, по мере исчерпания этого развития, сведение их к синтезированию.

Громадное значение в этом процессе имеет л а д о в а я д и ф ф е р е н ц и а ц и я, а в конце — и н т е г р а ц и я основных тем. Ладовые средства становятся носителями драматургии, гибко следуя за ее перипетиями. Эти приемы находятся, конечно, в тесном взаимодействии со всеми прочими, и художественная выразительность определяется их комплексом. Но мы сейчас отвлечемся от общего контекста в целях выявления именно ладо-тональных форм выразительности. В эволюции бетховенского стиля они играли большую роль.

Ладо-тональное сопоставление основных тем *Аппассионаты* в экспозиции не выходит за рамки традиционного ( $f - As$ ). Существенное своеобразие вносится связующей партией, каденцией побочной и ладовой формой заключительной: в них устанавливается одноименная тональность от параллели главной. Довольно часто у Моцарта и в ранних сочинениях Бетховена предыктовое построение к побочной партии опиралось на одноименную тональность. В *Аппассионате* это привело к полному изложению всей связующей партии в тональности *as-moll*. В сфере мажорной побочной партии нередко можно было встретить уход в одноименный минор, но в *Аппассионате* это приобрело новое качество через интонационную перестройку темы вкупе с ладовой перестройкой, подтвержденной всей заключительной партией. В итоге возникла последовательность  $f - as - As - as$ .

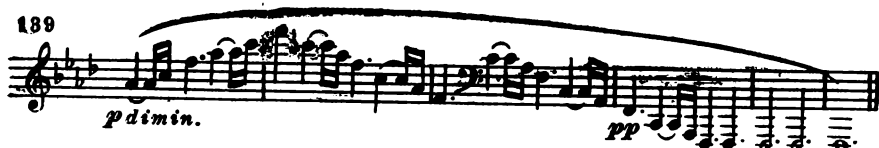
Разработка сохраняет порядок тем экспозиции, но отличается от нее по ладо-тональному строю:  $E (Fes) - Des - Des$ <sup>138</sup>. Главная тема в ее начальном цельном построении, как и связующая, меняет минор на мажор, лишь побочная сохраняет свой ладовый облик. Расположенные в экспозиционном порядке темы, однако, выступают в таких тональных отношениях, которые Бетховен в экспозициях еще не применял:  $I - VI$  маж. ( $Fes - Des$ ). К ним Бетховен придет только в поздних сонатных экспозициях (29-я соната)<sup>139</sup>. Ладовая перестройка побочной темы остается таким выразительным ресурсом, который Бетховен оставляет до момента тематического синтеза — до коды. Но и он наступает не сразу с началом коды: побочная тема прежде проходит в мажоре (*Des*) и лишь после растворения ее в фантазийном изложении<sup>140</sup> получает минорный вид с несколькими изломанными интонациями (уменьшенная терция, уменьшенная квинта). В последних тактах *Allegro* главная тема оказывается крайне похожей на побочную: интонационный синтез осуществлен:

<sup>138</sup> Соотношение тональностей двух разделов сонатной формы в III симфонии и *Аппассионате* противоположно:  $Es - e$  и  $f - Fes$ , но в обоих случаях тональности имеют общий терцовый звук. Для *Allegro* III симфонии  $e - moll$  — вершина драматической кульминации, и естественно, что тут происходит наклонение от мажора к минору. В *Allegro Аппассионаты* начало разработки с однотоцового мажора — это та точка, от которой более значительным будет падение в драматизм минора.

Заметим, что членение сонатной формы в *Аппассионате* иное, чем в III симфонии. Кадансы здесь отделяют экспозицию от разработки и репризу от коды, а между разработкой и репризой полного каданса нет. Отсюда общий тональный план формы:  $f - as$ .  $Fes (E) - f$ ,  $Des - f$ . Иначе говоря, тут обобщен главнейший тональный материал *Allegro*.

<sup>139</sup> Из этого можно сделать заключение, что путь к тональному обновлению сонатной экспозиции лежал через разработку. Исключительный пример — в первой части квинтета ор. 29 — встречается единственный раз в среднем периоде творчества Бетховена.

<sup>140</sup> Такие свободно-импровизационные эпизоды планомерно распределены Бетховеном по сонатному *allegro*: в конце главной и побочной партий экспозиции (соответственно — и репризы), перед проведением темы связующей партии в разработке, перед репризой и, наконец, в упомянутом разделе коды, открывающемся секстаккордом II неаполитанской ступени.



Приводимая схема показывает движение ладовых контрастов и их преодоление, когда обе темы Allegro сливаются в миноре (а, б, в, г — главная, связующая, побочная, заключительные темы).

140



Вне этого движения останется только заключительная партия: ее тематический материал появляется дважды, и оба раза — в миноре. Заключительная партия принимает на себя ту стабилизирующую функцию, которая обязательно содержится в сонатном allegro и не подвержена изменениям драматургического свойства. Выше говорилось, что такую функцию обычно исполняет побочная (вместе с заключительной). В Аппассионате эта роль от побочной отпала вследствие ее активной перестройки в коде и сохранилась только за заключительной, своей суровостью отвечающей общей идее произведения.

Мы рассмотрели образцы первого типа драматургии сонатной формы у Бетховена, из которых явственно видно, что такой тип пригоден для решения самых разнообразных художественных задач. Тематическая наполненность всех разделов сонатной формы не повлекла за собой никакой грузности — Бетховен разными средствами добивается динамичности, полноты. Заметим, что во всех рассмотренных произведениях музыкально-тематическое развитие приходит к утверждению исходного музыкального образа, заключенного в главной теме, — он разворачивается в сопоставлениях, производных образованиях, сам существенно меняется и в конечном итоге утверждается как основной, главный. В этом суть диалектики бетховенской формы — добиваться единства через борьбу противоположных начал.

В произведениях, относящихся по драматургии ко второму типу, диалектичность формы достигается другими средствами, сущность процессов остается той же самой.

Внешне второй тип бетховенской сонатной структуры сходен со структурой моцартовской сонатной формы, в которой, как

мы уже отмечали, побочная тема никогда не входит в разработку, оставаясь лишь в экспозиции и репризе. Но этим сходство и ограничивается. Для Бетховена основное — развернуть динамику главной темы, получающей «через голову» побочной свою линию развития, которая проходит сквозь экспозицию, разработку, репризу и коду. Остановимся на примерах.

В 16-й сонате пластичные наигрыши главной темы господствуют, превращаясь временами в бурные пассажи и оставляя для побочной место только в экспозиции и репризе. Доля побочной партии в последней увеличивается, главной же партии — уменьшается, — этим в известной мере уравнивается их значение. Но контраст остается, и побочная предстает танцевально-лирическими эпизодами среди общих форм движения главной. Для побочной Бетховен выбирает особый колорит диэзных тональностей: H-dur — h-moll (в экспозиции), E-dur — e-moll — G-dur (в репризе)<sup>141</sup>

Исключение доминанты из экспозиции побочной темы и одноименного минора из ее репризы понятно: D-dur уже вошел в главную партию, а g-moll нарушил бы светлый колорит темы. Это свидетельствует об определенном стремлении к красочности, становящейся у Бетховена одним из приемов формы второго плана. Главная тема обновляется тональными красками из бемолевой сферы: F — в экспозиции, B — c — d — в разработке.

Драматургия первой части 17-й сонаты зиждется на раскрытии лирико-трагедийной сущности распева главной темы и оставляет неприкосновенными второй — мятущийся — ее элемент и волнующуюся побочную тему с заключительной партией. Уже в экспозиции показана действенность распевого элемента — он приобретает «наступательный» характер (связующая партия). В разработке эти две стороны одной и той же темы поляризуются. Распев превращается в небольшую импровизацию, положенную на гармонию: D-dur — уменьшенный септаккорд — Fis-dur, действенный же элемент — в цепь дробящихся и замыкаемых на доминанте построений: fis — h — C — d. В фактуре доминантового предыкта заметны отголоски побочной партии (восьмые), но тема ее не появляется, наоборот, возникают новые интонации, которые будут вплетены в главную тему финала:

141

в финале:



Распев главной темы в репризе преобразуется в речитативы: без них нельзя было обойтись, они «заявлены» с самого начала сонаты и тут, наконец, обнаружены. Взамен прежней связующей

<sup>141</sup> Двухтональная форма побочной партии в репризе впоследствии станет характерной для сонатности Шуберта.

партии (она ведь уже превратилась в действительную часть разработки) — секундовые смещения (продолжение таковых из разработки) в форме импровизационных пассажей, превративших в инобытие импровизационные элементы распева главной темы. Но как все изменилось: вместо задумчивости теперь в них воплощается действительность. Побочная и заключительная партии оставлены в общем без перемен. Лишь в заключении Allegro в глухо рокочущих басах пробегает тень импровизационных пассажей.

Таковы формы перевоплощений распева главной темы, обнажившие его действительную природу. Он живет, меняется, рождает взволнованные интонации побочно-заключительной партии, открывает тайники своих истоков и, достигнув критической точки, расплывается в свободных ритмах гармонических пассажей. Стабилизирующим фактором этой формы второго плана являются два проведения побочно-заключительной партии. Трагедийность содержания Allegro раскрывается через все это сложнейшее тематическое развитие и соотношения тем.

Совсем иного характера драматургия в 18-й сонате. В основе ее — также главная тема, постепенно обнаруживающая свой игривый характер и в этом виде сохраняющаяся до конца Allegro. Отсюда большое значение в а р и а ц и о н н о с т и, а в форме второго плана — рондообразной структуры, не получающей качественных изменений, в отличие от того, что мы видели в 17-й сонате.

Две стадии главной темы — в главной партии (такты 1—16) и в дополнении к ней (такты 17—24) — получают самостоятельное развитие: вторая широко разворачивается в разработке (от такта 100), а первая в коде. В последней Бетховен реализует quasi каденционные возможности темы, начиная ее с двойной субдоминанты и шаг за шагом подводя через ряд отклонений к тонике. Представим все сказанное в схеме (а, А — б, Б — главная тема и дополнение к ней в простом и расширенном виде, в — побочная и заключительная партии; повторения, следующие за темой, не отмечаются):

$\frac{a \ b \rightarrow \text{в,}}{\text{экспозиция}}$	$\frac{a \ b \ Б,}{\text{разр.}}$	$\frac{a \ b \rightarrow \text{в,}}{\text{реприза}}$	$\frac{А}{\text{кода}}$
---	-----------------------------------	--	-------------------------

В форме второго плана действуют, как видим, те же принципы подвижной уравновешенности, которые вообще характерны для классического стиля, для бетховенской формы.

Три сонаты ор. 31 и три разных трактовки одного и того же типа формы, включающей из разработки побочную тему! В сонате G-dur второй план формы служит фоном для лирической темы, в сонате d-moll — для раскрытия противоречивой сущности главной темы, становящейся выражением трагического начала, в третьей сонате — для вариационного обновления жизнерадостного по своей природе образа.

Чем более мы углубляемся в анализ формы второго плана в сонатных allegri Бетховена, тем полнее и яснее предстает неисчерпаемость ее вариантов. И предложенное разделение на типы



оказывается крайне условным. Во втором квартете Разумовского драматургия первой части разворачивается на скорбных темах главной партии и тема побочной остается светлым бликом (экспозиция и реприза). Но один элемент побочной партии (синкопированные аккорды), однако, вплетен в разработку и наделен новым для него оттенком печали, которым полны интонации главной темы. Это слышно при сопоставлении экспозиционных и разработочных форм одного и того же тематизма. Ладовые наклонения в разработке противоположны экспозиционным: мажор II низкой ступени заменен минором той же ступени, уменьшенная гармония в миноре — мажорной, синкопированные аккорды, напротив, включены в систему минора, словом, все переменялось. Тут можно усмотреть общность с переменами наклонения тем в раннеклассических разработках у Моцарта (если не принимать во внимание, что этот прием встречается уже в сонатах Скарлатти и его современников). Но это не связывалось с той сложной драматургией тематических отношений, которая характерна для бетховенской формы: тема только переносилась в противоположный лад. Так же поступал и Бетховен в ряде своих ранних произведений. Теперь все по-иному: ладовые перемены стали одной из сторон драматургической системы разворачивания скорбного, трагедийного содержания. В темах-персонажах открываются новые оттенки, возникают новые отношения — столкновения, сближения. В свою очередь такая разработка — лишь этап общедраматургического развития. Его завершение — в коде.

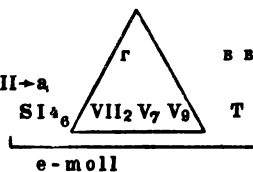
Главная тема квартета e-moll получает в коде новую расширенную и обобщающую форму: оба элемента налицо, но каждый движется, как в разработке, меняя тональности (C, c, gis, a, C, a = S e-moll). Прежде чем наступит каденция, введены синкопированные аккорды из побочной партии, тоже как в разработке, а сама каденция DT из простого однотокта развернулась в протянутую доминантовую гармонию и ее мелодическое ответвление — речитатив первой скрипки, влившийся в третий, печальный элемент главной партии. Схема (а, б, в — три элемента главной партии, г — синкопированные аккорды из побочной партии):

142

в экспозиции (такты 1-14): а б б б в в

в коде (такты 209-242): а а а а б б б б б б

тональн.: C c c-gis gis D → a C D VII → a



Сплетение элементов обеих партий (из побочной взят ее продолжающий аккордовый момент) — это результат драматургического развития скорбных образов Allegro, получивших теперь полное завершение.

Величайшее искусство Бетховена — сделать слушателя участником или свидетелем музыкально-драматургического действия, вызвать у него чувство завершенности образного развития Allegro. Накопленная Бетховеном техника линейного синтеза позволила ему найти эту новую форму обобщения, где рамки экспозиционного периода главной темы, расширившись, поглотили преобразованный элемент побочной партии (аккорды).

Любопытна «судьба» аккордового элемента побочной партии. В экспозиции и репризе он имеет подытоживающее, каденционное значение и ведет к энергичной теме заключительной партии, разработке его роль меняется — он входит в секвенцию *h-moll — h-moll*, развивающую малосекундовое сопоставление из главной партии, в коде к нему вернулось каденционное значение, но он стал вводить теперь не в жизнерадостную тему заключительной, а в печальную тему главной партии:

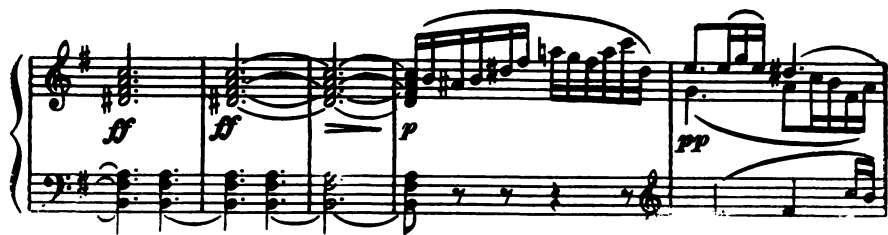
143

в репризе



в коде





Функция тематического элемента у Бетховена неотделима от драматургии произведения, его выразительности, его общей идеи. Вершиной в эволюции данного типа драматургии сонатной формы является *Allegro con brio* V симфонии.

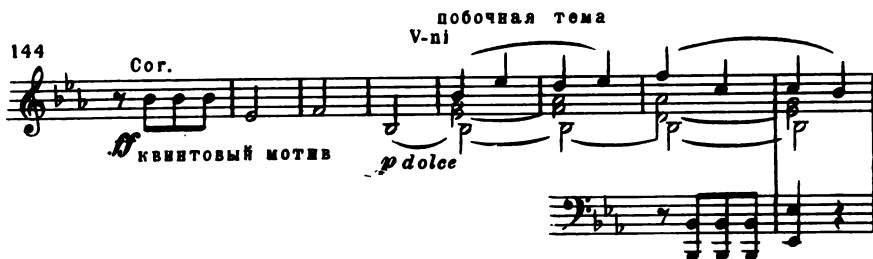
Образное развитие **первой части V симфонии** основывается в общем на материале главной темы — она господствует даже в сфере побочной партии, контрапунктируя с ее темой. В этих монотематических условиях Бетховен разворачивает такую грандиозную картину борьбы и величия человеческого духа, что с ней не может сравниться никакая другая в тот период его творчества. Полнота образа и художественное совершенство достигнуты органически, через тематическое развитие, приведшее к образованию вариантов темы, получающих свою жизнь на втором плане формы, который существует самостоятельно, но вследствие общего тематического единства глубоко скрыт, и в этом кроется специфика *Allegro con brio* V симфонии.

Выше говорилось, что главная тема *Allegro* синтезирует два типа тем, беря от каждого разнообразные приемы. Точно так же и форма целого синтезирует особенности двух планов, так как, с одной стороны, все течет непрерывно, с другой же — отдельные тематические элементы закономерно появляются, выходят временно на первый план и затем растворяются в общем движении.

Выделим: а) *initio* (такты 1—5), б) второй элемент главной темы (такты 6—21), в) квинтовый мотив, заменяющий в экспозиции предикт побочной партией (см. пример 144), г) побочную тему (см. пример 144). Все элементы имеют свою судьбу, свою линию развития в *Allegro*. Пройдя определенные циклы, они возносятся, выдвигают оба элемента главной темы (от такта 478), сжимая их затем до каденции DT, многократно повторенной. Из этого процесса, в который вплетается и ряд других важных моментов, строится драматургия *Allegro*. Попытаемся проследить ее подробнее.

Период главной темы ( $ab + a^1b^1$ ) получает на органном пункте T интенсивное дополнение, ведущее к построению кульминационного порядка. Оно складывается из последования гармоний T—D и тут же модулирует. Простая гармоническая последовательность T—D двойственна — она вырастает до значения обобщающей формулы темы, так как пропитана характерными интонациями *initio* (на такой последовательности Бетховен иногда строит активные темы — см. главную партию финала 5-й фортепианной

сонаты), и в то же время ведет вперед, потому что далее раз-  
вертывается ее проращение (4+4+11), возносящее на вершину  
квинтовый мотив. Его продолжением становится побочная тема <sup>142</sup>:



Стремительность перерастания обобщающей гармонической  
формулы в новую фазу движения и появление одной темы за дру-  
гой (в, г) вносит высокое напряжение, хотя внешне наступает от-  
носительное успокоение.

В побочной партии применен тот вариационный метод, кото-  
рый отчасти знаком нам по лирической главной теме из первого  
квартета Разумовского. Четырехтактная тема сначала повто-  
ряется имитационно в Es-dur, потом переносится в f-moll и As-  
dur с сохранением ритма, разворачивается в проращении и, нако-  
нец, вызывает обобщающее построение, и оно повторяется <sup>143</sup>:

$$\begin{array}{ccc} \text{г} + \text{г} + \text{г} + \text{г}^1 + \text{г}^2 + & \text{г}^3 & \text{д} \leftarrow \text{д} \\ \hline 4 & 4 & 8 & 8 \\ \text{тожеств. варьиров.} & \text{прор.} & \text{тожеств.} & \text{вар.} \end{array}$$

Как видно, здесь особым образом претворился и давний прин-  
цип Бетховена — вводить в побочную партию вариационность —  
она служит все той же стремительности развития. Через варьиро-  
вание «д» обнаруживается связь с энергичным дополнением из  
главной партии, преподанном теперь в ином виде:



<sup>142</sup> И. Рыжкин в работе «Менуэт» Танеева» («Советская музыка», 1934, № 4)  
считает тему побочной партии производной от квинтового мотива.

<sup>143</sup> Обычно с раздела, который у нас обозначен буквой «д», считают начало  
заключительной партии.

Мелодически активная в главной партии восходящая линия скрипок преобразована в сопровождающий бас, которому контрапунктирует нисходящая мелодия. На расстоянии она отвечает первой, как отвечают и следующие за ними автентические в своих тональностях кадансы. Последний сжимает в четырехтакте обе функции: было  $T(4) - D(4)$ , стало  $TD(4) + TD(4)$ .

Но есть и еще одна важная форма связи внутри экспозиции — возвращение аккорда с басом  $d$ : в виде сектаккорда  $d - f - b$  он предшествует квинтовому мотиву и в виде квинтсектаккорда начинает обобщающее построение «д», которое идет на каденционных чередующихся гармониях  $DT$ , как и квинтовый мотив. Поэтому вполне возможно было бы контрапунктическое сочетание (см. пример 144 — вставка мелкими нотами). Но оно не нужно Бетховену — главная роль квинтовому мотиву приурочена в разработке. В то же время через гармоническую общность вскрывается тематическое единство разного материала, а каданс  $SI_4 D$  становится проращением квинтового мотива.

Сила напряжения экспозиции, как видим, опирается на разнообразнейший круг выразительных средств, их подспудные связи и органичность переходов. Экспозиция — это, с одной стороны, последовательность тем, с другой — их сплетение.

Начиная с разработки каждая тема получает свою линию развития: выдвинувшись, исполнив свою роль, тема переходит в другую, в «инобытие». Это происходит не сразу и не в том порядке, в каком темы появлялись в экспозиции. *Initio* открывает разработку, и вслед за ним — второй элемент главной темы. Оба они подвергаются изменению такого же порядка, какой встречался в движущемся периоде (здесь, впрочем, предложение). Весь первый раздел разработки наполнен его развитием — от  $f$ -moll к  $c$ -moll и  $g$ -moll, — ведущем к первой кульминации на квинтовом мотиве:

4 16 - 8 + 26 → квинтовый мотив  
 $\frac{f}{\quad} \quad c \quad g$   
 движ.  
 предл.

Разработка приобретает большой размах. Движение идет как будто к каденции в  $g$ -moll, все атрибуты которой тут налицо:  $S$  (выражена через  $VII_4^3$ ),  $DD$ ,  $K_4$ , ...  $D$ . В каком-либо из предыдущих произведений Бетховена, например в I симфонии, здесь и наступила бы тоника  $g$ -moll с временным успокоением. Но в поэме борьбы с судьбой Бетховен не может снизить значение динамики, и в этот момент вступает в действие новый стимул движения: звучит квинтовый мотив призыва к борьбе. Главная роль отводится теперь ему: следуют его проведения в  $g$ ,  $c$  и  $f$ , дважды с одинаковым продолжением, в третий раз — с новым. Из просто-

го клича, предыкта перед мелодической темой он стал выражением борьбы. Активно выдвинувшись, квинтовый мотив с третьего проведения переходит в инобытие, растворившись в аккордовых и инструментальных (*ottoni — archi*) сменах. Спокойствие здесь тревожно, оно скрывает сильнейшее напряжение. И нет какой-либо знакомой лирической темы, за которую слух мог бы ухватиться. Секундово перемещающиеся аккорды, взятые из квинтового мотива, еще двигаясь по предыдущей цепи ( $g — c$ ) —  $f — b$ , доходят до новой, но тихой кульминационной точки — трезвучия *fis-moll*, удаленного от тоники на тритон. Такое удаление Бетховен в разработках вводил неоднократно (напомним о первой части фортепианной сонаты № 4). Это затишье напоминает о прежней форме — «островок успокоения», — но сколь сильное изменение она претерпела, преобразившись во внемелодической аккордовой фактуре. Затишье ведет за собой бурю. Она врывается внезапным *ff* и унисоном всего оркестра — звучит *initio* в *G-dur*<sup>144</sup>, отвечая на отдаленное *initio* начала разработки в *f-moll*. В широких пространствах разработки появляются обе неустойчивые функции главной тональности *S* и *D*, вызывая тяготение к *T*.

Переход *fis-moll — G-dur* осуществляется через секстаккорд *fis — a — d* — типичнейшую модуляцию у Бетховена в разработках (см. 17-ю, 23-ю сонаты). Тут она подготовлена II низкой ступенью в предшествующих *f-moll* и *b-moll*. Но *G-dur* развернулся в проведение *initio* — великолепный образец качественного преобразования простой гармонической последовательности в тему. Как квинтовый мотив выполнял в экспозиции роль предыкта, так теперь *initio*, приняв ритм квинтового мотива<sup>145</sup>, начинает предыктовую доминантовую подготовку репризы. Вторгаясь внезапно, оно не может создать тяги к репризе, и потому вводится еще уменьшенный септаккорд на VII ступени, заставляющий ожидать после повторяющейся терции *as — f* терцию *g — es* — начало репризы. Септаккорд *h — d — f — as* как бы объединил тоны предыдущего *G-dur* (*h — d*) и начального *f-moll* (*f — as*) — блестящий пример простоты и логической обусловленности гармонии у Бетховена.

Драматургически разработка очень интенсивна, но она не привела еще к логическому исчерпанию тематизма. Полно развернута динамика только квинтового мотива (остается лишь округляющее его проведение в репризе)<sup>146</sup>, прочие же темы-персонажи еще находятся на пути своего развития.

<sup>144</sup> Проведение темы в противоположном к экспозиции ладу — характерная черта классических разработок, — Бетховен не забывает о ней.

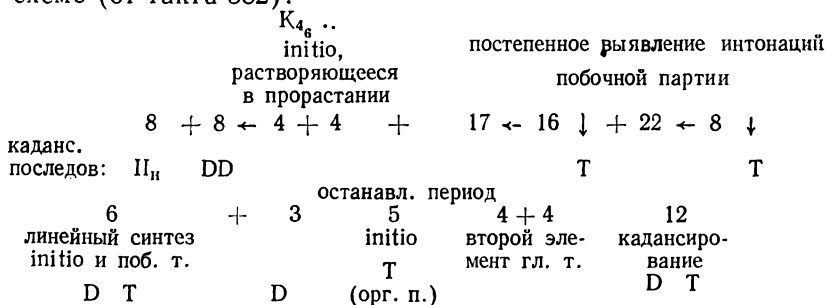
<sup>145</sup> В то же время это и ритм каденционных аккордов из первого предложения главной партии (такты 18—21).

<sup>146</sup> Напомним о форме вариационныхведений лирических тем в бетховенских разработках. Здесь циклведений квинтового мотива трактован динамически, но родство приема остается. Так, первая побочная тема в *Allegro* III симфонии один раз проходит в экспозиции, дважды — в разработке и последний раз — в репризе.

Начинающая репризу главная тема лишь в *initio* имеет существенную перемену — гармоническое уплотнение путем сохранения доминантового тона<sup>147</sup> (характерна тут именно гармоническая форма динамической репризы, в IX симфонии возникнет иная — полифоническая форма, вытекающая из общей полифонизации сонатного *allegro*). Второй элемент главной темы обогащен речитативом гобоя, движение же к побочной мало меняется, оставляя необходимость изменений для будущих разделов.

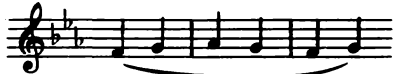
Признаки изменений впервые возникают в побочной партии. Логически изменения вытекают из приемов разработки: сопоставление *archi* — *ottoni* (от такта 307) и в связи с этим добавление четвертого звена в цепи проведенной темы, ход секвенции S — D (от такта 323), объединивших крайние точки разработки. Но общий склад побочной партии остается прежним, она еще — тождественная вариация своей экспозиции, как и реприза в целом — это реприза-вариация.

Семитактный переход C — f ведет как будто к кадансу с сильнейшими ударами на неаполитанском секстаккорде и уменьшенном септаккорде DD, но начавшийся каданс не замыкается на тонике, наоборот, служит исходной точкой к широчайшему проращению *initio*, соединившемуся, наконец, с динамически изложенным тематизмом побочной партии. Проследим это на схеме (от такта 382):



Как кадансовая последовательность в сфере доминанты (разработка) вела к квинтовому мотиву, так теперь в сфере тоники она ведет к *initio*, принявшему ритм квинтового мотива, и контрапунктирующей с ним мелодии (от такта 400), в которой постепенно и проступает мелодический рисунок из побочной партии:

146 в поб. п.

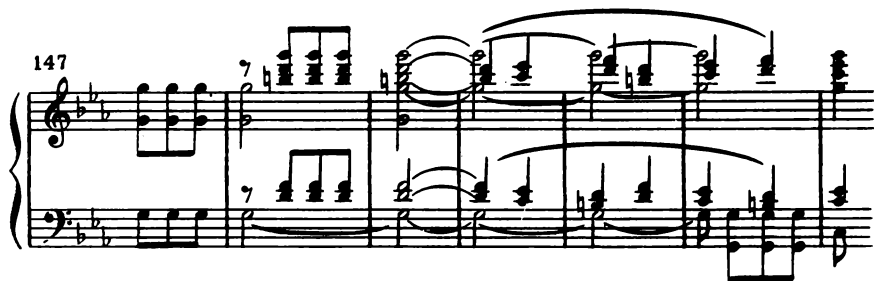


в коде



<sup>147</sup> Не было ли это своеобразным вхождением в репризу предыктового доминантового органного пункта, опущенного в *Allegro V* симфонии? В *Appassionato* 228

Сначала завуалированный фигуративными звуками, он затем освобождается от них, развертываясь в мелодическую линию широкого диапазона. Она частями настойчиво повторяется, и в этих повторениях рассеивается. Последние фразы линейно сплетаются с *initio*, становятся его вторым элементом:



Драматургическая линия побочной темы завершена. Остаются еще действовать *initio* и второй элемент главной темы, которым придана тоже завершающая форма. Они всегда находились в линейном синтезе, но тут он особенно явен: второй элемент преподан в виде своеобразного «останавливающегося предложения»<sup>148</sup>. В драматургии *Allegro V* симфонии оно служит антитезой движущемуся предложению начала разработки, уводящему из *f-moll* в *c-moll*. Останавливающееся предложение укрепляет *c-moll*. Взамен второго предложения главной темы — многократная автентическая каденция. Уже давно обозначившаяся кадансовая последовательность, перешедшая, как отмечалось, в свободные мелодические прорастания на материале главной и побочной тем, наконец, приведена к завершению-исчерпанию. С нею исчерпываются все тематические линии *Allegro*, если не считать интонаций главной темы в последующих частях симфонии.

Мы проследили драматургию *Allegro con brio*, складывающуюся из постоянного взаимодействия и переплетения формы первого и второго плана. Второй план формы чрезвычайно разнообразен, так как включает не одну-две самостоятельно разрабатываемых темы, но массу тематических линий, в том числе темы в собственном смысле слова и прочие компоненты разнообразного (фактурного и т. д.) порядка. Очень явственна, например, линия инструментальных сопоставлений *archi — ottoni*, скромно начавшаяся в побочной партии экспозиции (такты 63—66, 67—70), нарастающая в разработке через имитации (от такта 153), контрапунктическое скрещение (от такта 182) и антифон (от такта 196),

пате это так и есть; там доминанта в басу, в *V* же симфонии она в верхних голосах. В лирической музыке трио *op. 70, Es-dur*, своеобразный отголосок этого приема, но не такой простой и открытый, как в *Аппассионате*.

<sup>148</sup> Это понятие введено тут впервые. Оно противоположно понятию «движущийся период» (предложение), характерному для разработок.



перекинувшаяся в побочную партию репризы, достигшая апогея в коде (от такта 439) и, вместе с исчерпанием интонаций побочной темы, растворяющаяся в *tutti initio*.

Ничто в бетховенской форме не случайно, все подчинено стройнейшей логике, и всякое раздвоение единого в конечном счете ведет к синтезированию на высшей основе. Гений Бетховена — в этой диалектике образно-тематического развития, вытекающей из глубин идейного содержания его искусства.

После анализа ряда законченных сонатных *allegri* возвращаемся к общетеоретическим вопросам о бетховенской сонатной форме, чтобы довести до конца ее рассмотрение. Продолжаем с того пункта, на котором оно было остановлено, — с репризы.

Бетховенская **реприза** — это закономерный этап драматургии сонатной формы. Уже по некоторым анализам видно, что изменения в репризах объясняются их положением в драматургической структуре — см. разбор 17-й сонаты и других сочинений.

Долгая борьба за репризу в первой половине XVIII века привела к тому, что реприза стала непременным и обычным приемом утверждения единства сонатного произведения. Моцарт многое сделал для превращения репризы в драматургический фактор, как об этом можно судить по первым частям симфонии «Юпитер», сонаты *c-moll* и другим его лучшим творениям. Бетховен унаследовал это достижение. Так, например, в *Allegro I* симфонии ощущаются вполне моцартовские приемы: главная партия приобрела текучую форму, более устремленную к побочной, нежели это было в экспозиции. Но уже здесь настойчивое повторение в главной партии оборота DT в различных тональностях показало его тематическое значение и возвысило главную тему, а, следовательно, и главную партию в сравнении с другими — побочной и заключительной. Это явилось бетховенским завоеванием.

Изменения, вносившиеся Бетховеном в репризу (прежде всего, конечно, в главную партию и примыкающую к ней связующую) под влиянием принципа сквозного развития, далеко не исчерпываются тем понятием «динамическая реприза», которое призвано зафиксировать наличие существенной динамической переделки репризы. По-видимому, необходимо более тщательное изучение этого вопроса и выяснение приемов, вводимых Бетховеном для отражения процессуальных моментов в сонатной репризе.

Мы обобщаем эти приемы понятием «обогащение репризы». Оно трактуется очень широко: как ладо-тональное, структурное, жанровое, фактурное и тембровое, наконец, как динамическое (громкостное). Все средства выразительности могут применяться для подкрепления драматургической роли, для обогащения репризы — совокупно, группами или поодиночке. Характерно, что наименьшее значение отводится полифонии, — она займет видное место в произведениях позднего периода, полифонизируя сонатную форму. В то же время в репризах произведений среднего периода нужно отметить определенную тенденцию к

активизации голосоведения, которая в конце концов и направлена к полифонности позднего стиля.

Ладо-тональное обогащение репризы уже прослеживалось на примере Героической симфонии: в репризе главной партии появляются новые тональности сравнительно с экспозицией: F-dur и Des-dur. Это субдоминантовые ответы на C-dur и As-dur, которые использованы в разработке для проведения первой побочной темы, и таким образом устанавливается сложная связь между разными темами и разделами формы.

Для главной партии в репризе Героической симфонии характерна и тождественно-вариационная форма, ибо два указанных проведения представляют собою тождественные вариации (8+8), в остальном же структура главной партии не несет существенных перемен. Возникший в разработке вариационный путь тематического развития привел к проникновению вариационности и в репризу, а потом в коду.

Формы ладо-тонального обогащения репризы у Бетховена беспредельны. Иногда это простое введение секвенций в главную партию, дающих возрастание напряженности. Движение вверх по секундам наиболее обычно. Кроме уже упоминавшейся I симфонии, его встретим в Авроре, скрипичной сонате № 7, в Крейцеровой сонате после проведения главной темы в главном строе. В Аппассионате оно слилось с секвентным перемещением initio. Но это единичный пример совмещения функций, потому что во всех других секвентное движение появляется «на кончике» темы.

Столь же просто ладовое изменение в связующей партии Allegro II симфонии: в репризе из двух ее построений одно в мажоре, а второе — в миноре, тогда как в экспозиции оба были минорными. Точно так же в Аппассионате начало связующей партии в мажоре (F), а в экспозиции был минор.

В области побочной партии ладовые перемены Бетховен вводит редко — побочная, как уже говорилось, выполняет стабилизирующую функцию. Однако вот несколько примеров перемен и в побочной партии.

В V симфонии движение секвенций в побочной партии совсем иное, чем в экспозиции: там было f — As, то есть II—IV ступени от Es-dur (такты 75—82), в репризе F и G, то есть IV—V ступени C-dur (такты 323—330). Выше мы это связывали с тональным движением разработки, на крайних точках которой initio прозвучало в f-moll и G-dur. Не менее важной нам представляется ладо-гармоническая трансформация в продолжающей части побочной партии. В экспозиции гармонически она более ровная, дает в басах постепенное хроматическое повышение, направляющееся от S к вводному тону. Педалью является тритон от DD. В репризе басы основываются на ходах по септаккорду, вводному в T, который должен быть переведен в DD — в функциональном смысле противоположно тяготению. Эта перестройка совершается с неко-

торым усилием, так как нужно изменить ладо-тональное наклонение:



Примерно тот же процесс совершается при переходе к финалу, но от минорной тоники, тогда как здесь затронута перестройкой доминантовая функция.

Не меняя структуры побочной темы, в Авроре Бетховен меняет ладо-тональную форму: в экспозиции E-dur, в репризе A-dur, a-moll, C-dur. Того же рода тональная форма, но с переменой структуры, и в побочной партии 16-й сонаты:

в экспозиции H-dur — h-moll (не учитывая отклонений),

в репризе E-dur — e-moll — G-dur (тоже).

Первые два построения даны сверх того, что было в экспозиции. Побочная партия получила разные тоники — первоначальную и последующую (окончательную). Это стало постоянным в произведениях Шуберта — сошлемся на симфонию h-moll, где разнотональная форма проникла даже в главную партию:

в экспозиции: главная партия h-moll,

побочная партия G-dur—g-moll—G-dur,

в репризе: главная партия h-moll—e-moll—fis-moll,

побочная партия D-dur—h-moll—H-dur.

Довольно очевидно происхождение введенной Бетховеном разнотональной формы побочной партии в репризе: в первоначальной действует кварто-квинтовое отношение к экспозиции, а в последующей — другое важнейшее отношение: нетоника — тоника. Как двойственна тональная форма побочной партии в репризе, так двойственна ее функциональная природа. В этом заключается отличие от двутональной формы побочной партии в репризе 5-й сонаты, подчиненной только одному второму принципу: нетоника (F-dur) — тоника (c-moll). То же самое — в Патетической сонате.

Интересен процесс ладовых перемен в струнном квинтете ор. 29. Тональный план его экспозиции: C — A — a, иначе говоря, побочная партия начинается в A-dur, завершается же в a-moll. Минорное окончание было невозможно для мажорного произведения, и реприза должна дать новую ладовую перестройку, чтобы получить мажорное окончание: C — C — c — C.

На длительном протяжении побочной партии перемен, кроме тональных, не происходит. Но гармонически они ощутимы в кадансовом дополнении к побочной партии репризы:

было: (в a-moll)  $D_6 \rightarrow S, D_6 T, DD_6 VII_{3/4} T_8 S D T$ ,

стало: (в c-moll)  $D_6 \rightarrow T, D_6 \rightarrow VI, D_6 \rightarrow IV D (T C\text{-}dur)$ .

В первом случае взяты доминанты к разным по функциям ступеням IV, I, V, во втором — отклонения идут целенаправленно от T в сферу S, вливающуюся в завершающую каденцию. И сопоставление c-moll — C-dur выигрывает в яркости.

Но этим не ограничивается переделка репризы: простой заменой минорных пассажей на мажорные обойтись было невозможно, и тут мы вторгаемся в область анализа структурных изменений, которые, конечно, неотделимы от ладо-гармонических. Для большей основательности и убедительности коды, начинающейся с T, Бетховен в конце заключительной партии вводит на D проведения initio, подчеркивающие устремленность в T:



Заключительная партия репризы разрослась, а тот процесс растворения тематизма в общих формах мелодического движения, который свойствен заключительной партии экспозиции, переносится в коду.

Упомянем еще об одном примере ладовой перестройки в заключительной партии — в скрипичной сонате № 7. Здесь происходит нечто противоположное описанному в квинтете ор. 29: там минорная заключительная партия переводилась в мажорный лад, в скрипичной же сонате мажорная заключительная партия перестраивается на минорный лад. Никаких структурных перемен это не повлекло: в обоих случаях структура одна и та же: 10+13. Но гармония, конечно, изменилась. Наиболее сильная переменна: II ступень с проходящим ее секундаккордом заменена II неаполитанской ступенью и ее проходящей секундой — патетический характер в репризе возрастает.

Из приведенных примеров видно, что ладо-тональные формы обогащения репризы используются Бетховеном очень интенсивно. Но они лишь малая частица в общем потоке выразительных средств и рассматриваются нами главным образом по отношению к тем репризам, где нет значительных перемен в структуре.

Структурные перемены, конечно, неотделимы от ладо-гармонических и прочих, о чем мы судим по I, II, III, IV симфониям и по только что рассмотренным примерам из 16-й сонаты и квинтета. Теперь речь пойдет о более радикальных переменах тематической структуры, затрагивающих в основном главную и связующую партии. Это обстоятельство как нельзя лучше доказывает драматургическую природу таких перемен: перестраиваются разделы, непосредственно примыкающие к разработке, являющейся, как говорилось, областью больших драматургических «событий». Этим мы отнюдь не хотим отрицать наличие или значение перемен «на расстоянии», но прямое влияние разработки должно сказаться раньше всего на начальной стадии репризы.

Особенно явственный характер разработки приняла на себя главная партия репризы в первом квартете Разумовского. Напомним сказанное о ее вариационности в экспозиции и об обобщающей новой теме аккордового склада (см. примеры 98, 99, 101). Связующая партия, интонационно примыкающая к главной теме, очень легко провела модуляцию F-dur — C-dur.

Реприза начинается не с основной темы, а с обобщающей аккордовой, которая теперь попадает на самое видное место. Поднятая в высокий регистр, получившая изменения в гармонии и расширенная, она подытоживает разработку и открывает репризу. Ее функция двойственна, что не замечается теми, кто хочет видеть репризу только с начала главной темы у виолончели. Для Бетховена это было своего рода маскировкой репризы, но и в то же время удовлетворением внутренней потребности образовывать аккордово-слитное построение вслед за беглыми фигурациями, обильно уснащавшими конец разработки.

После аккордового элемента стало возможным возвращение к разработочным приемам. Именно они постепенно вытесняют из главной партии тождественное варьирование. Одновременно происходит удаление от тоники: F—f—Des. И связующая партия, начавшись мелодически одинаково со связующей партией экспозиции, перенимает разработочные приемы, чтобы подойти к предыкту перед побочной партией: с нею реприза превращается, наконец в репризу-вариацию.

Таким образом, в главной партии произошла переделка тематической структуры, вызванная соседством с разработкой. Для начала сонатного *allegro* данная аккордовая тема не подходит, как не всякая тема годится, например, для фуги или рондо. Но она возможна в качестве продолжающего тематического звена, и это качество ее проявляется в конце главной партии экспозиции и в начале репризы.

Что произошло бы, если б аккордовая тема осталась на том же месте, что и в экспозиции? Грань между разработкой и репризой была бы стерта, тогда как Бетховен хотел только замаскировать ее, слишком длительно форма находилась в состоянии раз-

работочности, это лишило бы ее четкости; вместе с тем итог главной партии в виде аккордового элемента темы нарушал бы текущесть репризы, резко отделив главную партию от связующей.

Несколько в ином духе решена реприза в третьем квартете Разумовского. Усекается одно из построений связующей партии, но основное не в этом — Бетховен часто и в других сочинениях поступает таким же образом (II симфония, виолончельная соната № 3, III концерт и т. д.): подхватывается фактурно-ритмическая форма предыкта перед репризой. Образуется осязаемая переключка однородных разделов, и реприза доводит дробление ритмических фигур до шестнадцатых. Вот соответствующие отрывки:



Сложная задача ставится перед репризой в концертах. Наличие двух экспозиций, неодинаковых по тематическому материалу и тональным соотношениям, налагает на репризу синтетические функции особого рода: нужно ответить на две экспозиции и на разработку.

В IV фортепианном концерте главная партия репризы взята от первой экспозиции (ср. такты 1—18 и 253—270), но с тем кадансом, который был во второй экспозиции (такты 93 и 270). Далее сходство со второй экспозицией усиливается, но идентичности нет, так как промежуточная тема у нее и в репризе различна (такты 105—109 и 275—280). Побочная тема во второй экспозиции (от такта 119) и в репризе (от такта 286) тождественна (в первой экспозиции она отсутствовала). Вторая тема побочной партии, одинаковая с обеими экспозициями, не повторяет ни одну из них по тональному плану.

Нечто похожее и в репризе V концерта: вступительные гармонии TSD переходят из первой экспозиции (в упрощенном виде), в дальнейшем же наблюдается больше сходства со второй, осо-

бенно в побочной партии. В оркестровой экспозиции она проходит в *es-moll* — *Es-dur*, во второй экспозиции — в *h-moll* — *H (Ces)-dur* — *B-dur*, в репризе — в *cis (des)-moll* — *Des-dur* — *Es-dur* (первоначальное соотношение *es-moll* — *Es-dur* восстанавливается в коде).

Совсем по иным причинам — динамичность, вызванная программностью, конкретностью образов, — происходит перепланировка репризы по сравнению с экспозицией в увертюре «Кориолан». Театральная зримость ее образов возникает в значительной мере под влиянием непрерывной их изменяемости. Побочная партия в экспозиции двутональна (*Es — g*), что у Бетховена в других произведениях среднего периода не встречается. Монотематическая разработка, продолжающая линию заключительной партии, неуклонно идет к динамической цели — *fortissimo*, и проведением темы вступления в субдоминанте начинается реприза (такт 152).

Переосмысление вступительной темы в главную — еще один пример совмещения функций в бетховенской сонатной форме. Это ведет к тому, что ни вступление, ни главная партия не проводятся полностью и, соединив свои тематические элементы, образовали новое построение, поднимающее динамическую напряженность музыки. Проследим за этой структурой (от такта 152):

6 тактов — точно соответствуют тактам 1—6, с перемещением в *f-moll*;

5+5 тактов — отвечают началу кульминационного построения в главной партии экспозиции (такты 40—43), но также с перенесением на кварту вверх и, главное, с интенсивным прорастванием, в результате чего прежние 2+2 и превратились в 5+5;

8 тактов — постепенный переход к побочной теме (в верхних голосах — ее начальная интонация, в средних — материал главной темы), увеличенный против экспозиции, где он занимал 4 такта (46—49), мажорная гармония заменена минорной, вместо одной функции *D→Es* две: *S* и *D→с*, что вызвало интонационное обострение;

2 такта — связка к побочной теме, идентичная с экспозиционной.

В общем итоге реприза главной партии — это своеобразный конспект, отбор сильных моментов из экспозиции, и потому она дает несомненно большее напряжение, чем прежде. Отсюда обычное отнесение ее к числу динамических реприз.

Принцип разрастания отдельных построений экспозиции, примененный в репризе «Кориолана», перешел и в код. Прежнее вступление (такты 1—14) расширено в качестве заключения до 20 тактов (276—295).

В других увертюрах Бетховена также найдем структурно-тематическую переделку, вызванную определенными программно-драматургическими задачами, описание которых мы оставляем в стороне.

Обратимся к формам жанрового обогащения.

Классическая эстетика не допускала жанровых трансформаций тематизма, — это стало возможным в позднейшем, романтическом искусстве. Единство образной сферы в классическом сонатном *allegro* не могло нарушаться. Однако речитативность, по-видимому, была исключением из общего правила, так как ее можно было приспособить к основному тематизму. Для Бетховена, с его поисками новых выразительных средств в пределах классических принципов, это было очень важно. Речитативность как новый элемент могла проявиться только в главной партии, поскольку сфера побочной была стабилизирующей для сонатной формы. Хрестоматийные примеры — 17-я соната, часто поэтому называемая «сонатой с речитативом», и V симфония. Но есть и другие, не столь известные примеры.

Отвлечемся на время от бетховенских образцов.

Интересно, что речитативы изредка встречались в квартетных *Adagii* Гайдна. Речитатив, носящий обычно характер размышления или скорбного *lamento*, ближе подходит к *Adagio*, и, видимо, потому Гайдн и вводит его. Мелодические обороты подобных инструментальных речитативов очень близки действительным вокальным речитативам из кантат, ораторий, опер XVIII века. Произведения Баха, Генделя и их современников могут дать обильные тому доказательства.

Приведем пример речитативов из *Adagio* квартета оп. 17 № 5 Гайдна, — они появляются посреди совсем иной, аккордовой фактуры, как выражение печали:

The image displays three systems of musical notation for a piano quartet. The first system is marked '151 Adagio' and features a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece with a forte (*f*) dynamic. The third system is marked 'Recitativo' and shows a change in texture with more active melodic lines in the treble and sustained chords in the bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).



Очень ясно мелодическое сходство этих речитативов с речитативом из 17-й сонаты Бетховена. Однако не следует делать никаких заключений о влияниях: подобные мелодико-речитативные обороты постоянно встречаются в музыке XVIII — начала XIX века. Важнее указать на созданные Бетховеном условия появления речитатива в сонатном *allegro*: он звучит в *Largo*, то есть в привычной для скорбного речитатива среде. Отсюда можно сделать вывод об обусловленности его с первого же такта сонаты, начинающейся *Largo*, и драматургической закономерности его возникновения в репризе.

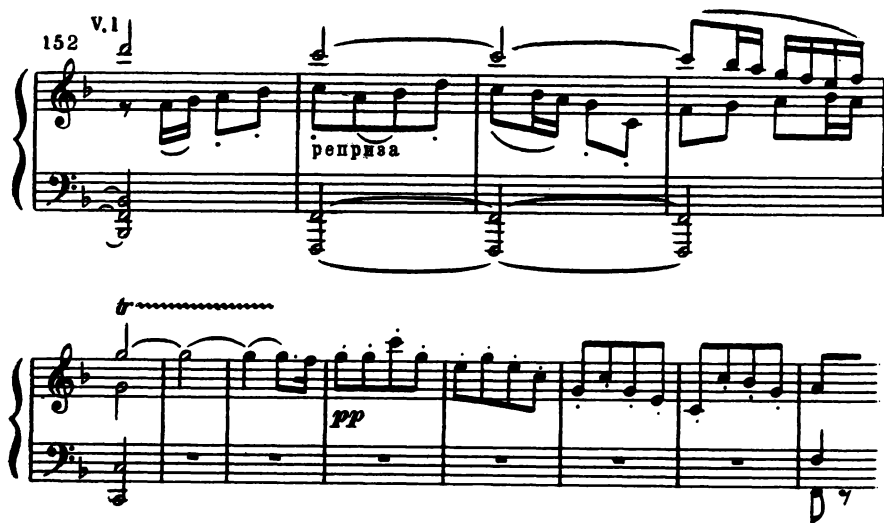
Речитативные элементы возможны были также и во вступительных *adagii* перед сонатными *allegri*. Поэтому можно предположить, что и *Largo* в главной теме 17-й сонаты было своего рода обобщением, сжатым воспроизведением таких медленных вступлений и вошло в тему на правах ее первого элемента. В репризе сделан следующий шаг к сближению главной сонатной темы, вступления и *Largo*, что надо отнести к необыкновенным новаторским качествам бетховенской сонатности.

В третьем квартете Разумовского речитатив репризы предвещало солирование первой скрипки в экспозиции. Но истоки речитатива здесь другие, чем в 17-й сонате: они скорее уводят в концертный жанр, с его свободой и импровизационностью в партии солирующего инструмента.

В V симфонии речитатив гобоя появляется в других условиях — как мелодическое распевание кадансовой доминанты. В экспозиции в соответствующем такте — фермата, в репризе же она «раскрыта» и превращена в мелодический элемент. Моцарт вводил речитативы перед новой, например побочной, темой, но они шли в ритме сонатного *allegro*. Бетховен сделал речитатив завершающим (в местных условиях) построением вне ритма и темпа *allegro*.

Надо сказать, что именно речитатив придает репризе в V симфонии значение продолжающего этапа драматургии. Отнимите речитатив, и реприза главной темы превращается в статуйное построение, отличающееся от экспозиции *tutti*'ным унисоном и гармоническим призывом доминанты, взятым из разработки (см. такты 228—232). Главное смысловое дополнение, возникающее в репризе, — речитатив, выявляющий вове скорбные чувства — они были скрыты, подразумевались, но еще не проступали так явно и открыто.

Совсем в ином духе складывается речитатив в VI симфонии, но он также «раскрывает» фермату. Трель и фигурации скрипок (на доминанте, как в V симфонии) проскальзывают, словно легкое дуновение ветерка, предвещая образы *Adagio*. Бетховен настолько завуалировал репризу в VI симфонии, что ее начала иногда не замечают, относя его к *tutti* (такт 312), в то время как реприза начинается следующим образом:



Те наиболее явные примеры речитативности в репризах, которые приведены нами, могут быть дополнены и ссылками на введение элементов речитатива в движение главной партии. Это, конечно, связывает разработку с репризой, как, например, в III концерте. Мелодические фразы в партии фортепиано в тактах 10 и следующих от начала репризы как бы отвечают на мелодическую тему, красующуюся в разработке в виде нового певучего элемента главной темы.

Можно предположить, что речитативность, бывшая в произведениях среднего периода репризным элементом, постепенно подготовила свое самостоятельное место в произведениях позднего творчества Бетховена.

Мы не станем останавливаться на формах тембровой и динамической (громкостной) перестройки репризы — эти приемы хорошо заметны с первого взгляда. В общем очевидно, что реприза была для Бетховена важнейшим приемом завершения драматургического развития сонатной формы, но в то же время начинался и процесс маскирования репризы, временами подчинявшейся более сильным драматургическим факторам (см. анализ III симфонии).

Окончательным этапом сонатной формы является **кода**. Выше уже были высказаны положения относительно роли коды в раннем творчестве Бетховена. Они в значительной мере сохраняют свое значение и для произведений среднего периода. Но возникает и ряд новых моментов.

Если реприза в своем утверждении главной тональности несет элементы торможения, то в еще большей мере это свойственно коде. Протекающие в бетховенской коде процессы ведут к постепенному истощению тематически выразительных ресурсов, к свое-

образному распылению интонаций не путем отклонения от темы, а посредством выявления в них общих форм движения. В этом смысле бетховенская кода противоположна заключению баховской фуги, по поводу которого С. И. Танеев писал: «темою очень удобно закончить фугу, как мелодию, отчетливо запечатлевающуюся в памяти слушателя» (далее даны ссылки на фуги из W. Kl. Баха)<sup>149</sup>.

Выше приводились примеры вытекающих из темы общих форм движения (№ 111), заимствованные из бетховенских код. В этом тоже заключено своеобразное утверждение темы как музыкального образа, ибо слушатель продолжает оставаться под ее влиянием.

Другая форма того же утверждения — расширение, растягивание рамок темы, какое находим, например, в 18-й сонате: последние два проведения главной темы в коде занимают 26 тактов вместо бывших в экспозиции 16. Подобный же пример при ином, скорбном, содержании — во втором квартете Разумовского.

III симфония дает пример как будто обратного — сжатия тематизма. Но в этом сжатии заключено все то же утверждение образа: героическая тема принимает простейшую TD форму, и в этой простоте заключена сила обобщения, итог процесса. V симфония, Аппассионата, 7-я скрипичная соната — дальнейшие примеры в том же роде.

Великолепна кода скрипичного концерта — освобождение лирического образа от скорбно-мужественных элементов, выраженных в вариациях побочной темы. Вместо этого теперь в коде утверждается детски радостное настроение. Лирическая тема приобрела завершающий характер:

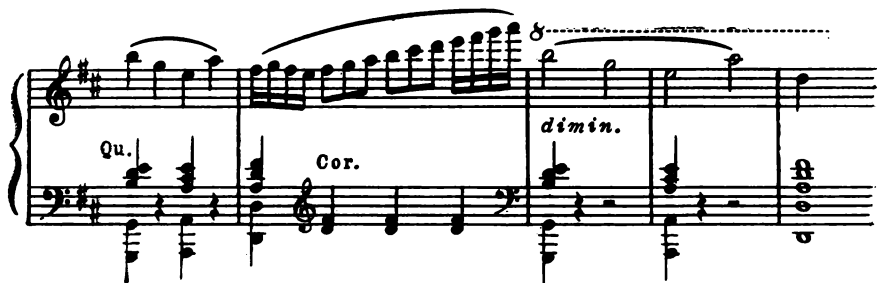
V-no  
p dolce

153

Qu. pizz.

Cor.

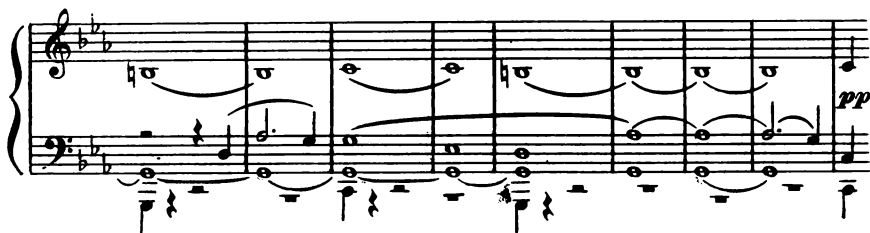
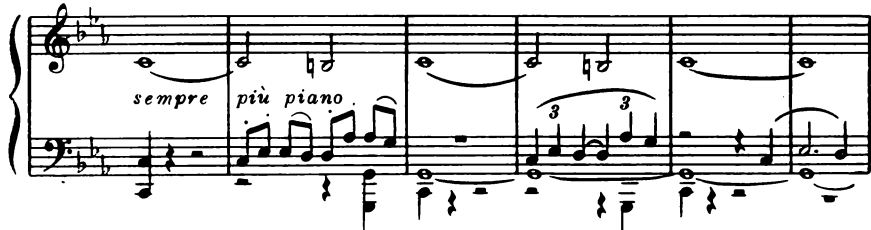
<sup>149</sup> Из письма С. И. Танеева к А. В. Станчинскому от 13 июля 1912 года. \*С. И. Танеев. Материалы и документы», т. I. М., 1952, стр. 242.



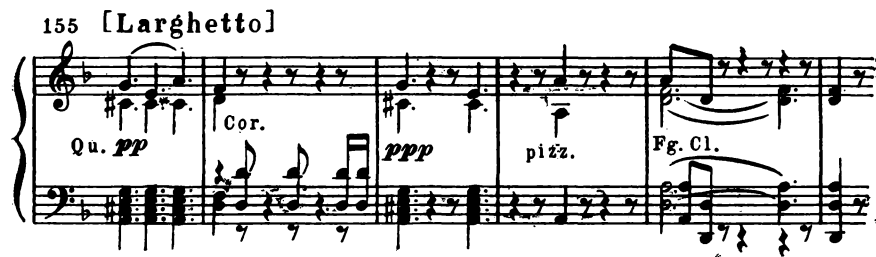
Особо надо остановиться на коде увертюры «Кориолан». Разбуртывание программного содержания, обусловившее изменения в репризе (см. выше), сказалось и на коде. Ее содержание и приемы необычны: вместо ожидаемого после заключительной партии продолжения драматического образного развития — внезапный срыв на II неаполитанской ступени, потребовавший генеральной паузы, и — проведение лирической темы из побочной партии. По-видимому, это было композиционно необходимо для подчеркивания трагедийности завершения: по контрасту с лирической мажорной темой оно воздействует особенно сильно.

Единственный раз в произведениях среднего периода Бетховен ввел в «Кориолане» форму обрамления (в поздних она получит более широкое распространение). Заключительное построение полное вступительного, к тому же дополнено также единственным в своем роде повторением интонаций главной темы в замедляющемся движении (выписанное *ritenuto*), — почти зримое изображение момента смерти человека:

154



Позднее в эпизоде «Смерть Клерхен» из музыки к «Эгмонту» Бетховен прибегнет к похожему приему: интонации заключающего оборота DT тают, разделенные паузами <sup>150</sup>:



В коде V симфонии мы отмечали форму «останавливающегося периода». Исключение или уменьшение гармонически неустойчивых моментов темы снимает ладо-функциональную устремленность, останавливает движение. Преодолевая соблазн перехода в иную функцию, тоника красуется своей устойчивостью там, где прежде были активные перемещения функций. Так, в IV симфонии начало главной темы в коде (после тират) длительно разворачивает тонику, тогда как прежде тема строилась на последовании TSDT.

Остановке движения способствуют и подхваты завершающих фраз темы — тут их роль противоположна тому, что можно видеть в разработках-прорастаниях, где тоже встречаются подхваты. В этом легко убедиться, сравнивая разработку и коду в Allegro 15-й сонаты.

В коде иногда проявляет себя и вариационный принцип, пример тому — III симфония. Вариации здесь — вариации тождественного порядка, а иногда и оstinатные. Во всяком случае оstinатное построение мотивов темы в коде — обычнейшее явление. Отсюда идут нити к basso ostinato в кодах позднейших сочинений (первые части VII, IX симфоний).

Рассмотрим с этой точки зрения коду VI симфонии.

Интонации главной темы уводят из главной тональности в субдоминантовую (такты 414—428), и возникает период на материале заключительной партии: он движется от S к T (429—439). Подобный ему период, но с еще большим расширением и длительным звучанием доминанты завершается повторяемыми интонациями из развивающей части главной партии (440—471). Образуется построение:

$$11 + 32 + 4$$

$$S \rightarrow T$$

<sup>150</sup> Вспомним описание художественной выразительности эпизода «Смерть Клерхен», данное Глинкой в его «Записках»: «№ Klärchens Tod произвел на меня глубокое впечатление, в конце пьесы я схватил себя за руку, мне показалось от перемены движения валторн, что у меня остановились пульсы» («М. И. Глинка. Литературное наследие», т. I. М.—Л., 1952, стр. 186).

Далее — новый период, на сей раз короткий, второе предложение которого — вариация первого: 4+4. Его каденция TD повторяется и останавливается на Т, протянутой на несколько тактов. Гармоническая неустойчивость постепенно изживается, и интонации главной темы на тоническом басу журчат и струятся, уходя ввысь. Бетховенская определенность потребовала дополняющей каденции, выросшей из последней фразы духовых.

100 тактов (без одного) коды VI симфонии — это своего рода широкая плагальная каденция ST — таково ее основное движение, хотя и включающее ряд автентических оборотов. Мягкость плагальной каденции как нельзя лучше соответствует духу пасторальной музыки — активность автентизма отошла на второй план.

Для завершения анализа бетховенских код остановимся на роли перемены темпа, встречающейся в некоторых произведениях. Таковы *Adagio* в кодах Крейцеровой сонаты и *Аппассионаты*. Нам представляется, что замедление темпа вводится Бетховеном для бережного показа, произнесения самых важных интонаций из тематизма сонатного *allegro*. Происходит, конечно, их переосмысление, вскрываются какие-то внутренние потенции и соотношения. В Крейцеровой сонате *Adagio* открывает лирико-философскую подоснову мятущейся темы, объединяя ее крайние интонационные точки и тем показывая — что скрывается за бурлящей энергией. Грозная тема судьбы в *Adagio* *Аппассионаты* на миг теряет свою устрашающую силу и наделяется скорбно-мужественным характером, который в *Piu allegro* вновь обретает неистовую активность. Сопоставление противоположных по смыслу мгновений музыки открывает богатство, неисчерпаемость содержания, вложенного Бетховеном в каждую, даже самую краткую тему.

*Adagio* можно встретить в бетховенских кодах и ранних произведений, — см., например, виолончельную сонату № 1. В них, однако, еще не было того резюмирующего философского назначения, которым наделены кодовые *adagio* в зрелых сочинениях. *Adagio* коды названной сонаты, возможно, также отражает вступительное *Adagio*, образующее с сонатным *allegro* контрастно-составную форму. Такую форму Бетховен почти перестал применять в первых частях зрелых циклических произведений. И смысл *Adagio* в коде изменился<sup>151</sup>.

## МЕДЛЕННЫЕ ЧАСТИ ЦИКЛОВ

Медленные части бетховенских циклов в сочинениях среднего периода, несомненно, по содержанию все более и более углубляются. Нет необходимости приводить какие-либо примеры

---

<sup>151</sup> Здесь, возможно, следовало бы обратиться к редчайшему, исключительному у Бетховена и вообще в классической музыке примеру коды на новом тематическом материале, которую находим в увертюре «Эгмонт». Но эта увертюра представляет собой образец контрастно-составной формы, которая подлежит отдельному изучению.

или подтверждения этого положения — у каждого музыканта они в памяти.

В то же время можно отметить в известной мере новое отношение Бетховена к медленной части цикла. В одних сочинениях она занимает особо значительное место («лирический центр» — по определению Т. Ливановой) и трактуется как выражение возвышенно-философских раздумий, размышлений или трагедийных чувств, как контраст к действенным частям циклов, в других — сильно уменьшена в своих формах, превращена во вступление к финалу или опущена совсем. В этом смысле показательна перемена, произведенная Бетховеном в Авроре: первоначальное *Andante*<sup>152</sup> было изъято и заменено *Introduzione—Adagio molto* — вступлением к финалу. В 3-й виолончельной сонате *Adagio capabile* выступает в той же роли. 8-я скрипичная, 18-я, 22-я, 24-я фортепианные сонаты не имеют медленных частей.

Обзор музыкальных форм в медленных частях будет сделан ниже, сейчас же обратимся к анализу уникальнейшего *Adagio sostenuto* Лунной сонаты, поскольку по многим признакам оно выходит из общего круга медленных частей: как начальная часть цикла, как произведение, не содержащее никаких тематических контрастов, но и не относящееся к форме вариаций.

А. Б. Гольденвейзер в своем анализе *Adagio sostenuto* подметил, что единство ритмического движения в нем — редкое у Бетховена, но обычное для Баха. Можно сказать больше: фактура бетховенского *Adagio* — это творческое развитие принципов фактуры в прелюдиях Баха (W. Kl., I том, C-dur и другие)<sup>153</sup>. И *Adagio* в общем — своего рода прелюдия, за которой после интермеццо (*Allegretto*) следует, однако, не fuga, а сонатное *allegro*, согласно эстетическим принципам классического цикла.

Наше определение, конечно, несколько условно, безусловным же является то, что форма *Adagio* напоминает те прелюдии Баха, которые построены по типу однотемного рондо. Значение его в произведениях Бетховена выше рассматривалось как элемент крупной формы, рассредоточенный и переведенный во второй план. Здесь, в *Adagio sostenuto*, однотемное рондо возвращается на первый план, будучи выражением единства музыкального образа.

Горесть, печаль наполняют музыку *Adagio* и не оставляют нас от первой до последней его ноты. Однако трудно согласиться с А. Б. Гольденвейзером, когда он характеризует *Adagio* как пример, хотя и редкий у Бетховена, произведения, проникнутого «чувством

<sup>152</sup> *Andante* позднее было издано в форме отдельной пьесы под названием «*Andante favori*».

<sup>153</sup> Ко времени создания Лунной сонаты относятся следующие строки в письме Бетховена к издателю Ф. А. Гофмейстеру (15 марта 1801 года): «Желание Ваше издать сочинения Себастьяна Баха доставило мне несказанную радость; высокое и великое искусство этого праотца гармонии вызывает во мне сердечное волнение...» (цит. по кн.: В. Д. Корганов. Бетховен, Биографический этюд, стр. 130).

безнадежной обреченности и безысходной скорби» («32 сонаты Бетховена», стр. 114). Обреченность, безысходность... Такие слова к музыке Бетховена не подходят. Они нелепы и при указании «редкий пример». Даже в Гейлигенштадтском завещании, написанном в минуты отчаяния в 1802 году, близко по времени к созданию Лунной сонаты, читаем: «...Меня удержало только одно — искусство. Ах, мне казалось нелепым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным»<sup>154</sup>.

Бетховен не был пессимистом, все его творчество адресовано людям, борьба за жизнь, за человека, запечатление его высоких идеалов — вот истинное содержание бетховенской музыки. Образам обреченности в ней нет места.

Но горестного чувства нельзя отнять у Adagio Лунной сонаты. Оно выражено Бетховеном с предельной силой. И тут вспоминаются прелюдии *es-moll* и *b-moll* из I тома W. Kl. Баха, его же хоральные прелюдии *f-moll*, *g-moll* и им подобные.

Говорить о тождестве содержания и тем более формы бетховенского Adagio и баховских прелюдий, конечно, нельзя, Бетховен остается верен принципам венского классицизма. Они сказываются в подчеркнутой гомофонности, противоположной баховской полифонии, во влиянии сонатности, в привычных формах предыктового и кодового изложения, которых не имели в своем распоряжении старые мастера. Adagio было и остается самобытнейшим созданием бетховенского гения, впитавшим и преобразовавшим традиции великого наследия прошлого.

Форма старинного однотемного рондо в Adagio предстает в преображенном виде. Тема в своих пяти проведениях варьируется не только тонально, как это было в старое время, но и мелодически. Вот эти пять проводений:

156 1) Adagio sostenuto



Значительные изменения, происходящие в них, свидетельствуют о свободном отношении Бетховена к традициям. Оно становится еще более явственным, если отметим новизну тонального движения в Adagio.

В начальном разделе, после четырехтактного вступления, подчиненного формуле TSDT, разворачивается сложнейшая система

<sup>154</sup> Цит. по кн.: Ромен Роллан. Жизнь Бетховена. М., 1937, стр. 91.



тональных отклонений и модуляций, которая, однако, не колеблет главной тоники, так как она укреплена в памяти названной кадансовой последовательностью. Бетховен тут вновь обращается к традициям Баха, который начинал свои прелюдии тематико-гармоническим построением в главной тональности и лишь затем раскрывал сложную периферию. И Бетховен, укрепив тонику *cis-moll*, уже не страшится потерять опору, свободно отдаваясь полету своей фантазии, но одновременно и сдерживая его привычными формами периодического порядка.

Тема *Adagio* в начальной части укладывается в форму, напоминающую сложный период, модулирующий так:

$cis - E \downarrow e - C - h \downarrow$ .

Наличие модуляции и полной совершенной каденции в параллельном строе дает возможность видеть здесь окончание простого периода, отношение же к последующему указывает на форму предложения сложного периода. Такие сложные периоды находим в похоронных маршах из сонаты № 12 и III симфонии — произведениях того же времени, когда создавалась и Лунная соната. *Adagio* с первым из них связывает единое движение в удаленную тональность через модуляцию в параллель и смену на ее одноименную <sup>155</sup>:

12-я соната:  $as - Ces \downarrow (ces) h - D \downarrow$

Лунная:  $cis - E \downarrow e - h \downarrow$

Со вторым — похоронным маршем из III симфонии — близость сказывается в отсутствии разграничения каждого из больших предложений (периодов) на сходные полупредложения.

Однако можно отметить и еще одну существенную деталь, объединяющую *Adagio* Лунной сонаты с похоронным маршем из сонаты *As-dur*. Это — мелодико-тематическое сходство: темы их начинаются с затакта интонацией на квинте тонике в пунктирном ритме, а завершаются одним и тем же мелодическим оборотом, оформляющим модуляцию в параллель. Этот мелодический оборот особенно хорошо прослушивается, когда в похоронном марше выносятся в верхний голос второго предложения-периода (для обозначения этого сходства решаемся перевести изложение в *cis-moll*):

---

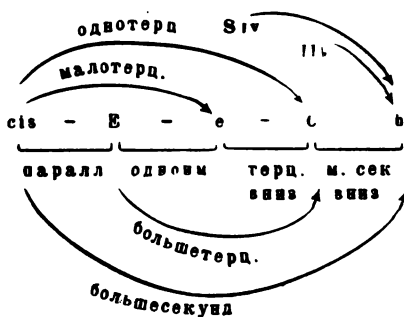
<sup>155</sup> В «Учебнике форм инструментальной музыки» Л. Бусслера есть указание на этот счет: «Следует обратить внимание на родство модуляции первой части этой (Лунной — Вл. П.) сонаты с модуляцией похоронного марша (сонаты ор. 26)» (М., 1884, стр. 183). *Adagio sostenuto*, по мнению Бусслера, «не принадлежит ни к какой определенной форме» (там же).

Н. Николаева считает *Adagio* имеющим трехчастную структуру с сонатными элементами. Ссылаясь на определение В. Ленцем траурности *Adagio*, Николаева пишет: «ритм похоронного марша «незримо» присутствует здесь, проявляясь уже в начальной интонации и с особой настойчивостью утверждаясь в коде (ср. с траурными маршами из 12-й сонаты и третьей симфонии)» («История зарубежной музыки», стр. 287).

Из этой детали, вероятно не случайной, явствует, что тема Adagio Лунной сонаты, конечно более собранная, лаконичная, такой и следует быть теме «прелюдии», таит в себе громадное обобщение. Определенным образом в нее вошли и интонации маршевого марша, освобожденные от повторности маршевого ритма получившие свободное декламационно-певучее изложение.

Тональное движение сложного периода в Adagio отличается исключительной смелостью и разнообразием отношений, которые представляем в схеме:

158



В смелости тональных последований сказался гений Бетховена, обобщающего высшие достижения гармонического языка того времени и указывающего пути к гармонии романтиков (Шуберт). Но попутно заметим, что в финале сонаты Бетховен идет дальше тональном плане, о чем ниже будет сказано подробно.

Как уже подчеркивалось, сложность отношений в начальном периоде не колеблет основной тональности, но в то же время отходит к «критической точке», и вот-вот может оборваться связывающая их нить. В момент, когда кажется, что из пяти ускользает главная тональность, начинается возвращение к ней через *fis-moll* и органнй пункт на D. В расширенном виде создается начальная формула SD и вместе с репризой вступает свои права тоника. Субдоминантовая функция представлена введением темы, на доминанте же разворачиваются общие формы движения, выросшие из темы. Опора формы — последовательность

TSDT — восстановлена, и теперь главная тональность уже не покидается.

Создается определенная зависимость между вступительной последовательностью TSDT и общей формой гармонии Adagio: Т модул. SDT, — одно из выражений его художественного единства.

Отмечая влияние однотемного рондо на форму Adagio, нельзя забывать о проявлении сонатности: оно в двукратности дополнения, помещенного после сложного периода в экспозиции и с тональной переменной в репризе. Это род побочной или, скорее, заключительной партии (темы), которая, однако, по-разному продолжается: в первый раз превращается в модулирующую связку к очередному проведению главной темы, во второй же раз служит укреплению главной тональности.

159



В единой последовательности здесь проходят основные тональности предшествующего: (Cis) — fis — E — cis.

Большое значение для завершенности формы имеет кода: интонации главной темы (в басах) сочетаются отчасти с фактурой экспозиции, отчасти же — с фактурой предрепризного построения. В этом великолепное завершение формы, которого не могло иметь старинное рондо и которое было привнесено гением Бетховена.

Выписываем общую схему Adagio sostenuto (а — главная тема и ее варианты, б — род побочной)<sup>156</sup>:

4	а    а <sup>1</sup> 5 + 5 род. слож. периода	б 8 доп. род п. п. и связка	→	а <sup>2</sup> 5 провед. темы	14 D →	а    а <sup>3</sup> 4 + 5 гл. тема	б <sup>1</sup> 9 доп. и кад.	10
вст.	экспозиция, дополн. и переход (18)	серединно-разрабо- точная часть (19)		реприза (18)	кода (10)			

Сколь бы тщательно ни были даны описания Adagio, схемы и т. п., — над всем царит вдохновенный бетховенский образ, не поддающийся адекватной передаче в словах. Самые большие музыканты-поэты не в состоянии были подняться до вершин раскрытия

<sup>156</sup> По Г. Конюсу, Adagio по структуре должно быть представлено так (детали опускаем): 18 9 14 9 18 (заключительный такт — шпиль). См.: «Г. Э. Конюс. Статьи. Материалы. Воспоминания». М., 1965, стр. 105. Там же Г. Э. Конюс приводит план Adagio в тактах, принадлежащий Г. Риману: 23 19 27 (стр. 109).

художественного содержания бетховенской музыки: ее нужно слушать в исполнении больших артистов и самостоятельно вникать в глубины великого произведения<sup>157</sup>.

Обращаясь теперь к медленным средним частям циклов, установим их соотношение с медленными частями в ранних произведениях Бетховена.

Удельный вес сонатной формы увеличивается, а формы рондо — уменьшается, таково главнейшее изменение, которое можно наблюдать. Прочие формы в общем сохраняют свое положение и соотношение. Казалось бы, во всем этом трудно обнаружить какие-либо процессы в бетховенских принципах, ибо значительное содержание может быть вложено в любую из музыкальных форм. Но попытаемся за внешними признаками найти существенное.

Увеличение числа сонатных форм свидетельствует о возрастающем внимании композитора к сложным тематическим отношениям, на которых покоится сонатность. Стремление к раскрытию глубоких душевных движений ведет и к глубоким интонационным процессам, образованию взаимосвязи тем, ладов и тональностей, логике их переходов.

Крайне важно, что параллельно с увеличением числа сонатных форм постепенно исчезает экспозиционное наклонение к сонатности в прочих — трехчастных и рондо — формах. Как уже говорилось, оно было частым явлением в ранних со-

---

<sup>157</sup> Напомним рассказ А. И. Зилоти, сравнивавшего исполнение Лунной сонаты Ф. Листом и А. Рубинштейном: «Я громадный поклонник игры А. Рубинштейна и нахожу, что все мы, живущие теперь пианисты, только жалкие пигмеи в сравнении с ним... Антон Рубинштейн давал свое историческое утро для музыкантов в Лейпцигском Гевандгаузе... Это было утро Бетховенских сонат. Рубинштейн был в особенном ударе, и все сонаты были сыграны одна лучше другой. Особенно меня поразило исполнение «Лунной сонаты». Я прямо ошалел от такого исполнения. Через два часа я уже был у Листа, как раз к началу урока. Едва поздоровавшись, я, под впечатлением этой небывалой игры, сразу же, захлебываясь, рассказал Листу, что исполнение было удивительное, что подобного исполнения «Лунной сонаты» я не слышал. Я говорил это с юношеским азартом и воодушевлением, и вдруг мне показалось, что Листа как будто передернуло. У меня мелькнула мысль, что я все же забыл, что говорю это человеку, который считался специалистом по исполнению именно этой сонаты. Лист на мое восторженное сообщение сказал мне спокойно: «это хорошо, это приятно». Я почувствовал какую-то неловкость...» Лист «начал играть [Лунную сонату]; я насторожился. Рубинштейн играл на чудном Бехштейне и в великолепном в акустическом отношении зале; Лист играл в маленькой комнате, пол которой был покрыт коврами, и в этом маленьком помещении находилось 35—40 человек; рояль был разбитый, неровный, расстроенный. Когда он сыграл одни только вступительные триоли, я почувствовал, что будто меня в этой комнате уже нет; а когда через 4 такта началось *соль-диез* в правой руке, то я совсем ничего больше не понимал. Это *соль-диез* он, собственно, не выделял, но это был какой-то неведомый мне звук, который я теперь, через 27 лет, еще ясно слышу... Он сыграл всю первую часть, потом всю вторую; третью он только начал и сказал, что он слишком стар — не хватает физических сил, чтобы сыграть эту часть... После такого исполнения я забыл, что слышал 2 часа назад А. Рубинштейна!» (А. Зилоти. Мои воспоминания о Ф. Листе. СПб., 1911, стр. 26—28).

чении Бетховена, с достижением же полной зрелости, с освобождением от влияний предшественников — отмирает. Единственным примером, где сказался принцип наклонения к сонатности, осталось *Largo* из III фортепианного концерта. Но это произведение стоит на грани двух периодов и потому в некоторых отношениях его форма как бы подводит итог прошлому.

Из сказанного не следует делать категорического заключения, что принцип наклонения к сонатности устаревает, что он был порожден несовершенством владения сонатной формой. Нет, в нем хорошо схватывалась одна из сторон сонатности: логическое развертывание контрастного тематизма, вытекающего из одного источника, что реализуется в сонатной экспозиции. С усилением роли ответных построений, то есть формы второго плана, само собой пропадает экспозиционное наклонение как особый принцип, что не мешает ему возродиться впоследствии, если для этого появятся соответствующие условия в художественных замыслах.

Одновременно с этими сложными процессами в области сонатности обнаруживается еще одна важная сторона бетховенских медленных частей: возрастание роли вариационных форм тематического развития. Ниже мы обратимся к необходимым примерам, а здесь для подтверждения сошлемся только на *Andante* из V симфонии. Современная теория определяет его форму как двойные вариации, прежние же руководства относили ее к рондо второй формы. Дело не столько в том, что прежнее неправильное определение заменено верным. Современная теория более внимательна к внутритематическим процессам, и новое определение подмечает именно эту сторону формы, хотя *Andante* отнюдь не так просто, как обычные классические вариационные циклы (заметим, что еще А. Н. Серов определял форму *Andante* V симфонии как вариации).

Наконец, последнее, на что должно быть предварительно указано, это на тенденцию к связыванию медленной части с финалом, если эта медленная часть ему непосредственно предшествует. Иначе говоря, внутри цикла образуется контрастно-составная форма<sup>158</sup>. Такой процесс явствен там, где медленная часть превращена во вступление к финалу, но он заметен и там, где медленная часть развернута широко. По-видимому, устремление к образам действительности, борьбы, активности в таких случаях заставляло сокращать медленные части с их образами размышления.

Коснувшись общей эволюции форм в медленных частях, перейдем теперь к конкретным примерам, в которых, кроме сонатной, рондо и вариационной, найдем еще сложную и простую трехчастные формы.

Медленные части имеют сонатную форму: а) с разработкой —

---

<sup>158</sup> В V симфонии эта тенденция привела к связыванию быстрой предфинальной части с финалом. Но это единственный пример, хотя и очень важный с точки зрения подготовки к переходу циклической формы в контрастно-составную.

в I, II, VI симфониях, первом и втором квартетах Разумовского, в квинтете ор. 29, б) без разработки — в 17-й сонате, трио ор. 70 № 1, сюда же можно отнести *Andante espressivo* из 26-й сонаты, в) с зеркальной репризой — в третьем квартете Разумовского. Сонатная форма в медленных частях циклов хотя конструктивно одинакова с сонатными *allegri*, драматургически совсем иного склада. Контрастность между темами становится второстепенным элементом. Созерцательность, размышление, спокойствие в равной мере свойственны им, и потому не имеет большого значения — обе ли темы участвуют в разработке или только одна (этот признак был положен выше в основу классификации сонатных *allegri*). Длющиеся, протянутые музыкальные темы и образы требовали иного подхода, чем в сонатном *allegro*, иной драматургии. Ее средства Бетховен находит в видоизмененной повторности самого различного характера. В *Andante* I симфонии это фугато, позволяющее развернуть тему в соотношениях TDT, во втором квартете Разумовского — вариация на тему-период, в квинтете ор. 29 варьируется второе предложение периода, специально для этого повторяемое, в *Adagio* первого квартета Разумовского само второе предложение — это тождественного порядка вариация на первое.

Но варьирование не ограничено экспозицией — оно распространяется на всю сонатную форму и образует рассредоточенные вариационные циклы. То, что они вписываются в сонатную форму медленных частей с самого ее начала, принципиально отлочно от сонатного *allegro*, где лишь впоследствии, преимущественно в побочной партии, открывается вариационный цикл.

Техника вариационности такая же, как в самостоятельных вариационных циклах, и основывается на фигуративном движении.

Вариации рассредоточены по самым различным разделам формы. Интересно, что если реприза перерабатывается и выпадает какое-то проведение главной темы, то оно в варьированном виде восстанавливается в коде. Эпизодический материал, появившийся в некоторых разработках, также испытывает воздействие вариационности (*Adagio* первого квартета Разумовского). Словом, вариационность проникает всюду, где возможно, но только не в побочную партию: этот раздел формы освобождается от варьирования как фактор стабилизирующего порядка.

Вариационность в медленных частях из циклов среднего периода особенно сильно предстает при сравнении с аналогичными частями из ранних сочинений. Там вариационность в рамках сонатного принципа сказывалась еще очень робко, эпизодично, без сколько-нибудь широкого размаха. Достаточно вспомнить *Adagio* из 11-й сонаты (ср. такты 4, 6, 7 из экспозиции и из репризы) и подобные моменты из других произведений, чтобы подтвердить сказанное. Но путь к вариационности, конечно, складывался (*Adagio affetuoso* из первого квартета ор. 18).

Выше отмечалась широкая вариационность в моцартовских *Andante*, и в этом смысле Бетховен как бы возвращается к моцар-

товским принципам. Но возвращается с новым опытом, другими художественными задачами, с углубленной трактовкой самих музыкальных образов. Поэтому и сходство с моцартовскими *Andante* оказывается лишь внешним, в содержании же Бетховен остается неповторимо своеобразным. Б. В. Асафьев писал о бетховенских *Adagio*, что в них «жизнь проявляется не в драматическом пафосе и напряжении, не в смятении, не в грозе и буре, а в ласкающих лучах спокойного размышления и в замедленной поступи»... И далее: «...в музыке его (Бетховена. — *Вл. П.*) не менее ценны и те стороны, где не борьба, а созерцание и размышление выступают на первый план. Они ценны, прежде всего, чистотой и кристалльностью разлитого в них чувства высшей человечности: ни тени пассивности, подчиненности, робости, ноющих жалоб и экспрессивнейших воплей»<sup>159</sup>.

Предпосылки к вариационному развитию создаются Бетховеном в форме повторяемости определенных разделов главной сонатной темы: второе предложение периода — как вариация первого, репризное повторение — как вариация экспозиции. В иных случаях, как уже отмечалось, специально вводится повторение темы для того, чтобы образовать вариацию (см. то же самое в *Adagio* Пятитической сонаты), то есть для широты развития художественного образа<sup>160</sup>. Так, в экспозиции и репризе *Larghetto* из II симфонии каждая из двух частей простой двухчастной формы в главной партии повторена. В результате в *Larghetto* образуется система из четырех проведенных периода и второй части главной темы, по два в экспозиции и репризе.

Единственный в рассматриваемом круге произведений пример, который имеет признаки рондо-сонаты — *Adagio* из IV симфонии — тоже развертывает систему вариаций главной темы. Приходится говорить о признаках рондо-сонаты, потому что главная тема после полной сонатной экспозиции сразу же переходит в разработку<sup>161</sup>. Мажор сменяется одноименным минором (*Es-dur — es-moll*), как бывает, с одной стороны, в началах разработок, с другой же — в вариационных циклах (перемена лада).

Отсюда ясно, что бетховенское *Adagio* из IV симфонии вобрало в себя приемы и сонатного, и рондо, и вариационного порядка, и

---

<sup>159</sup> Цит. по кн.: Б. Асафьев. Бетховен. Критические статьи и рецензии. М.—Л., 1967, стр. 33, 34.

<sup>160</sup> Л. Бусслер по этому поводу пишет, что вариациями (главной темы в медленных частях удовлетворяется «потребность в тематической работе» («Учебник форм инструментальной музыки», стр. 175). То есть вариационностью в медленных частях заменяется разработочность.

<sup>161</sup> Может быть, следует поставить вопрос о новой форме, примененной тут Бетховеном: «реприза-разработка», как мы выделяем форму «репризы-вариации»? И тогда это *Adagio* должно быть отнесено к сонатным формам, поскольку у Бетховена встречаются случаи начала разработки с главной темы в главной тональности (16-я и 18-я сонаты). Л. А. Мазель считает, что *Adagio* IV симфонии написано в форме сонаты без разработки («Строение музыкальных произведений», стр. 370).

в этом объединении — его высокое историческое значение. Четыре мажорных проведения главной темы (пятое в виде начального отрезка — в коде), изложенные подобно тождественным вариациям — такова рассредоточенно-вариационная форма, определившая вариационность в рамках *Adagio*. Его длящийся спокойно-созерцательный характер великолепно выразился в этой вариационности.

Среди собственно сонатных приемов в данной группе произведений отметим необычные соотношения тональностей побочной партии экспозиции и репризы в *Largo* трио op. 70 № 1: C-dur — d-moll, VII—I ступени. Аналогичное встречалось в *Adagio* Лунной сонаты, но там скорее тень сонатности, нежели ее сила и свет. В *Largo* секундное соотношение развернулось полно впервые в классической сонатной форме (до тех пор Бетховен основывался только на кварто-квинтовых и терцовых соотношениях). Оно перейдет в скерцо IX симфонии с поправкой ладового характера (C-dur — D-dur).

Совсем необычны соотношения и побочной партии в *Adagio* квинтета op. 29: в экспозиции строй доминанты, в репризе — субдоминанты и тоники. Двутональное строение в побочной партии репризы позволило в одной этой тематической сфере сонатной формы охватить ладовые функции DST. В коротком *Andante espressivo* из 26-й сонаты вся сонатная форма зиждется на функциональном отношении TD — ST.

Укажем еще на определенную тенденцию завершать сонатную форму в медленных частях проведением главной темы, помещая ее в начале коды. В этом есть некоторое наклонение к форме рондо. Иногда тут лишь краткие отрывки (квинтет, I, II, IV симфонии), в других случаях — сравнительно полное проведение (первые два квартета Разумовского). В первом случае происходит своего рода расщепление интонаций темы по разным регистрам, инструментам или растворение в пассажах. В квинтете, например, это реально выразилось в переходе в простейшую фигурацию:



В квартетах Разумовского завершающий характер достигается слиянием материала заключительной партии с главной темой. Центр тяжести в коде квартета № 7 — это главная тема, что создает



указанное наклонение к рондо. То же, в общем, и в Adagio квартета № 8, но с той особенностью, что главная тема вступает на квартсекстаккорде и становится продолжением заключительной партии, к концу тоже растворяясь в пассажах:



В этом частном приеме слияния тематизма разных партий отражается общий текучий характер музыки Adagio, и — шире — всех медленных частей сонатного типа (впрочем, как увидим далее, и других типов).

Великолепно выражена беспредельно широкая песенная стихия в гениальном Andante con moto quasi Allegretto из третьего квартета Разумовского. Широте и текучести способствует зеркальная реприза в его сонатной форме, настолько скрывшая побочную тему, что ее иногда включают в разработку, а в репризе находят измененную главную<sup>162</sup>. Andante своей непрерывностью обязано также изумительной плавности голосоведения — голоса текут, расплетаясь из унисонов в аккорды и собираясь обратно в унисоны. Тут слышатся какие-то необъяснимые связи с русской подголосочностью, как и в основном мелодическом голосе — с славянскими напевами<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> См. Formübersicht в партитуре издания Венской филармонии (Wiener Philharmonischer Verlag, № 318); «Reprise, verändert und ohne Seitensatz», T. 135–204».

<sup>163</sup> В брошюре В. Г. Вальтера «Смычковые quartеты Бетховена» читаем: «Вторую часть [квартета ор. 59 № 3], построенную на меланхолической теме, взятой из малорусского напева, можно бы назвать балладой, рассказом о прежней жизни народа» (СПб., 1912, стр. 23). Автор не подтвердил свое указание на украинское происхождение темы Andante какой-либо ссылкой. Возможно, что имелся в виду лишь общий мягкий, певучий колорит темы, действительно родст-

Вариационность проникает в Andante при повторениях главной темы, примером чего служат следующие отрывки:

162 **Andante con moto quasi Allegretto**



Такая вариационность не бросается в глаза фигуративными формами, как в других случаях. Она остается в духе подголосочных распевов, подобно самой теме, — и в этом превосходно выразился общий колорит Andante.

венный украинским напевам. По-видимому, из тех же соображений исходил и В. Ленц, когда усматривал русские интонации в трио скерцо и в подходе к репризе Allegro фортепианной сонаты № 2.

Заметим, что во всех трех случаях имеем дело с музыкальным материалом в тональности а-минор, опирающимся на доминанту и прочерчивающим ход *с — h — a* или *a — h — с*. С добавлением доминанты возникают секстовые интонации, в которых и можно подметить что-то напевно-русское или украинское.

Adagio 17-й сонаты — один из двух примеров сонатной формы без разработки в группе разбираемых произведений — уже со второго предложения главной темы предполагает возможность варьирования, и она реализуется в репризе. Реприза в целом тоже предстает как реприза-вариация. Таким образом, и форма сонаты без разработки подчиняется основному принципу варьирования.

В побочной теме Adagio, с ее опорой на квинту и опеванием III ступенью снизу и I—VI сверху, слышатся русские интонации <sup>164</sup>.

Adagio из 17-й сонаты подчиняется общему принципу бетховенских медленных частей и в смысле проведения главной темы в коде (такты 89—98). Интересно, что здесь возникает намек на линейное синтезирование: размеренный затакт к заглавной интонации первой темы взят от второй (ср. такты 72—73 и другие с тактами 89—91).

В гармоническом отношении Adagio выделяется использованием нонаккорда с малой ноной (такты 11, 12, 39—41, 47—48 и соответственно в репризе и коде). В спокойное течение созерцательного, задумчивого образа вносится оттенок печали. Незримыми путями осуществляется связь с побочной партией первой части, полной щемящей тоски и жалобности.

<sup>164</sup> Приведем примеры родственных интонаций в темах Бортнянского (Adagio из сонаты для фортепиано, 1784) и Глинки (каватина Людмилы из оперы «Руслан и Людмила»):

163 [Adagio] Бетховен. 17-я соната

T — S — T

Adagio con espressione Бортнянский. Соната

Andante capriccioso Глинка. Каватина Людмилы (трагск.)

T — S — T

Глинкинская тема восходит к народным первоисточникам, весьма многочисленным. Напомним одну из популярных песен:

164

Сне. гв бе лы. е пу. ши. сты. е

В ней есть сходство и с темой Бетховена при значительно более простой ритмике.

Единственная из медленных частей в рассматриваемых циклах, написанная в форме рондо, — это Adagio из «Арфенквартета». Форма рондо особенно благоприятна для вариационности: минимум троекратное появление главной темы позволяет ее варьировать<sup>165</sup>. И Бетховен осуществляет это как в самой мелодии, так и в сопровождающем слое фактуры. Характерна форма ритмического оживления: в первой репризе-вариации — триоли шестнадцатые и во второй — тридцатьвторые. Тот же принцип положен в основу и собственно вариационной формы Andante Appassionаты. Здесь вновь можно привести замечание Л. Бусслера — «потребность в тематической работе» удовлетворяется вариациями в главной теме.

Необыкновенно тонко используется полифония ритмов во второй репризе-вариации:

По-видимому, эти приемы оказали влияние на Брамса, — вспомним медленную часть его квинтета с кларнетом оп. 115.

Эпизоды рондо в Adagio квартета оп. 74 отличаются своеобразием соотношений друг с другом и с главной темой. Первый эпизод — в трехчастной форме с репризой в минорной субдоминанте: as — Ces — des — as. Второй эпизод — в мажорной субдоминанте.

<sup>165</sup> А. Н. Серов считал, что Adagio в квартете оп. 74 написано в форме вариаций. См.: А. Н. Серов. Бетховен и три его стиля. Избранные статьи, т. II, стр. 266.

Возникает своего рода симметрия: *as...des — Des...As*, подчеркивающая единство формы. Еще большее значение в этом смысле имеет кода, в линейном синтезе соединяющая темы из первого эпизода и главной партии. Контрастируя друг с другом ладово и фактурно, они создают разносторонний, но цельный образ: скорбь и радость в них, как и в жизни, неотделимы. Впоследствии в сонате ор. 110 Бетховен развернет эту антитезу, объединив *Arioso dolente* и фугу в контрастно-составной форме.

Сложная трехчастная форма в медленных частях представлена в обеих разновидностях — со средней частью в виде трио (похоронный марш в 12-й сонате, *Andante* в 15-й) и в виде эпизода (*Adagio* в 6-й, 7-й скрипичных и 16-й фортепианной сонатах). Миниатюрность размеров *Andante* из 25-й сонаты выделяет его среди прочих образцов, относящихся к этой же категории трехчастных форм.

Вариационность в них представлена (за исключением последнего из названных сочинений) репризами-варнациями, а также и в средних частях. Например, в эпизоде из *Adagio* 7-й скрипичной сонаты бурно разворачивается фигурация при повторении темы.

По образцу сонатных форм сложные трехчастные иногда имеют в кодах главную тему (*Adagio* 7-й скрипичной сонаты) и осуществляют линейный синтез с темой средней части (*Andante* 15-й сонаты), являя этим единые принципы медленных частей циклов.

Большим новаторским начинанием Бетховена было включение в сонатный цикл взамен *Adagio* или *Andante* — похоронного марша (12-я соната). Исследователи творчества Бетховена единодушно связывают это с бытованием жанра траурного марша в музыке эпохи Французской революции и видят также предвестие *Marcia funebre* из Героической симфонии. С этим нельзя не согласиться.

Вариационность в марше из 12-й сонаты уступает место точному воспроизведению всей первой части *da capo*, в марше из Героической симфонии — сквозному развитию, в котором вариационность — лишь один из компонентов.

О содержании гениального *Marcia funebre* из Героической симфонии писалось много. Несомненно, что в нем заключена громадная сила обобщения, скорбные образы всенародного характера определили ее. Русские музыканты уже в 30—40-х годах прошлого века с восхищением и преклонением отмечали это. И для нас вся *Eroica* и *Marcia funebre* остаются непревзойденными в своем роде.

В драматургическом отношении похоронный марш особенно важен как этап развития цикла. Здесь доводятся до полного раскрытия те интонационные зерна скорбного тематизма, которые заронило короткое фугато первой части, но перевело их в сферу тихой печали; здесь же по-своему расплетаются и интонации главной темы *Allegro* в ее минорном варианте.

Вспомним, что первое минорное проведение главной темы в *Allegro* прозвучало в *c-moll*, эта же тональность принята для всего похоронного марша. Сопоставим темы:

# Marcia funebre

166

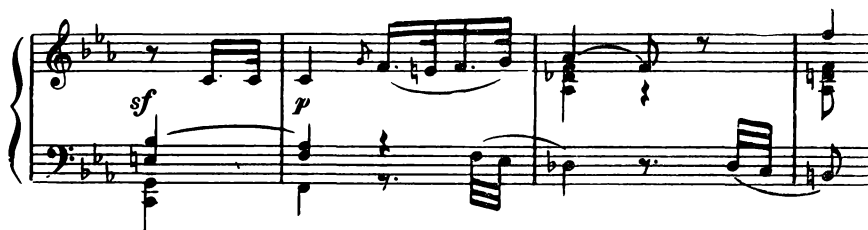
Adagio assai



Тема-мелодия Marcia возвращается в тех же пределах малой ноты от доминанты, как и тема Allegro, и, не прибегая к каким-либо натяжкам в объяснении их родства, нельзя тем не менее его не услышать.

Второй интонационный элемент, связывающий Marcia и Allegro, находим в теме фугато первой части и репризе марша; общность интонационного и звуковысотного порядка распространяется также и на гармонию:

167



Возможно, что несколько спорным покажется третий интонационный элемент: он касается фигурации, сопровождающей тему в репризе Marcia, и одной из модификаций главной темы Allegro. Это следующие эпизоды:

168



В равномерной смене DT можно услышать и общность с последованием TD, которое приняла главная тема в разработке Allegro — сначала в d-moll, потом в g-moll.

Наконец, очень важным является использование фугированной формы: данная в Allegro лишь коротким эпизодом, она в Marcia развернулась очень широко, заполнив собою большую часть репризы<sup>166</sup>.

Форма Marcia — сложная трехчастная: Minore — Maggiore — Minore, но с определенными отступлениями от принципа da capo. Казалось бы, что нового можно было дать в такой общераспространенной структуре, как сложная трехчастная? Бетховен находит это новое во введении фугированной формы в репризу (две темы этого фугато органически рождены основным тематизмом). «Динамическая» реприза, которой Бетховен постоянно пользовался, например в простых трехчастных формах менуэтов и скерцо, не прибавила бы драматизма. Бетховен строг и сдержан и развивает трагедийный образ постепенно. Именно фугированная форма тут была более всего приемлема: само планомерное прибавление голосов при каждом новом проведении темы способствует этому.

Благодаря введению большого фугированного эпизода возникли новые соотношения частей формы: несомненно, возвращение минора с главной темой и главной тональностью резко обозначило репризу, но тема сохранена только на 9 тактов, а тональность — и того меньше. Происходит модуляция в S, f-moll, с которого и начинается фугато. Эта тональность подготовлена субдоминантовой репризой в первой части (см. пример 167) и субдоминантой в репризе трио, от которого, кстати, взят ритмический рисунок верхней темы фугато:



Возникает возможность нового членения трехчастной формы на две части: первая — Minore, Maggiore и 9 тактов репризы Minore (113 тактов) и вторая — все остальное до конца Marcia (134 такта). Напомним, что и Allegro con brio имело две формы членения, созданных индивидуальной драматургией симфонии. Также и в Marcia funebre возможно новое деление. Но грань между частями в Allegro проходит ранее репризы, в

<sup>166</sup> В некоторых анализах симфонии отмечается якобы существующая общность между главной темой Allegro и темой трио Marcia. Однако далее простейшего совпадения звуков эта общность не идет и потому нами оспаривается. В самом деле, что общего между пасторальным звучанием гобоя в трио Marcia и героическими интонациями главной темы Allegro?

Marcia — после нее. Заметим, что в обоих случаях вторые части начинаются новыми темами.

Можно ли признать это случайным совпадением? Никакой случайности здесь быть не могло, и все объясняется новизной содержания, потребовавшей новых форм. Они сохраняют преемственность с прежними, но и развивают изнутри, расширяют и дают должный художественный эффект. Начало второго раздела после полной совершенной каденции выделяет фугато, становящееся центром устремления в развитии формы. Вероятно, здесь не обошлось без влияния применявшихся Бетховеном в сонатных разработках приемов выделения одной из тем. Фугированный эпизод Marcia в свою очередь войдет в большую полифоническую форму, описание которой дано нами в «Истории полифонии».

Главная тема Marcia на протяжении репризы появляется четырежды: в первых 9 тактах (с-moll — f-moll), после окончания фугато (g-moll), в собственно репризе два раза (с-moll — Es-dur, f-moll — с-moll). Возможно, тут сказались какие-то черты старинного однотемного рондо, вполне отвечающего разворачиванию единого музыкального образа.

Marcia funebre не утрачивает общей для медленных частей вариационности, — она проходит сквозь всю форму, от первой части до заключающего проведения темы и, как обычно, приобретает объединяющую функцию. Так, сложная трехчастная форма предстает в новом виде, не встречавшемся не только у предшествующих мастеров, но и у Бетховена. Но какой большой путь должна была проделать музыкальная образность, чтобы возник этот новый вариант давней формы da capo.

Медленные части циклов, написанные в простых формах (период, двухчастная и трехчастная), все имеют непосредственный переход к финалу: Adagio cantabile виолончельной сонаты № 3, Adagio molto Авроры, Andante con moto IV концерта, Adagio un poco mosso V концерта.

Особые качества приобретают медленные части фортепианных концертов. В Andante IV концерта форма очень текуча и представляется единой в своем разворачивании. По сути дела, это — простая безрепризная двухчастная, откуда и рождается ее текучесть. Вместо вариационного метода Бетховен применил здесь вариантность. Два предложения периода (13+12) — это два варианта одной и той же темы; точно также и две вторые части (12+26) — это тоже два варианта, из которых последний сильно расширен фигуративными элементами.

Интереснейшая и единственная у Бетховена форма фактуры в Andante: диалог оркестра (одни струнные) и солирующего фортепиано. Первый выступает только октавами сурового характера, фортепиано — аккордами смягчающего, умиротворяющего характера. Классический принцип сонатной темы: энергичные унисоны и женственные ответные интонации — возведен здесь в абсолют,



и ему подчиняется все *Andante*. В его свободном течении, которого не могут приостановить и кадансы, композиторская мысль не порывает с общим для многих медленных частей в бетховенских циклах характером раздумья, размышления и скорби. Попытки изобразительного толкования бессильны проникнуть в содержание этой гениальной лирической музыки. В концепции цикла IV концерта скорбно-аккордовая сторона фактуры *Andante* служит антитезой светлой лирике главной аккордовой темы, начинающей первую экспозицию и репризу *Allegro*.

Совсем в ином роде *Adagio* V концерта. Трудно даже среди самых лучших бетховенских произведений подыскать ему аналог. Это одна из вершин мирового искусства. Величавость и простота наполняют музыку *Adagio*, создавая неповторимый контраст к героике *Allegro*. Лучше сказать — это новая стадия в развитии героического образа, уводящая в мир отдохновения, но все время сохраняющая связь с главной идеей концерта. Гений Бетховена парит в высших сферах, но не отрывается от земли, и потому *Adagio* можно рассматривать как одно из совершеннейших воплощений бетховенских эстетических идеалов. Снова вспоминаются слова Б. В. Асафьева об *Adagio* Бетховена как полном выражении чистоты и кристалльности «чувства высшей человечности».

Поразительно, что все целое укладывается в рамки простой трехчастной формы, в которой середина в одно и то же время и самостоятельна, и служит вариантом первой части. Последнее обнаруживается: а) из сопоставления начальных гармоний  $TDS_{IV}II$ , D, одинаковых в обоих случаях, но разных по протяжению, и б) в использовании секвенций с идентичным гармоническим наполнением.

Второе предложение середины (D-dur) дает новый вариант темы первого предложения, и возникает своего рода цепная форма, в которой последующее построение есть вариант предыдущего. Не давая далеко зайти различию тем, Бетховен возвращает начальную в виде репризы из двух вариаций тождественного порядка:

главная тема	↓ ее ва- риант	вариант варианта	реприза главной темы ↓
H	H-Fis	D	две ва- риации
	с е р е д и н а		H

Каждый новый раздел берет что-то от предшествующего и продвигается дальше, а в итоге возникает удивительное ощущение длящейся, «бесконечной гармонии», раскрываются какие-то необозримые дали. Отсюда идут пути к позднему стилю Бетховена, к изумительному *Adagio* из квартета op. 127, к *Benedictus* из *Missa solennis*.

*Adagio* V концерта синтезирует вариантность, свойственную

Andante IV концерта, с вариационностью. Это обстоятельство должно быть отмечено в характеристике Adagio. Интересно, что, в отличие от всех прочих медленных частей в циклах, где Бетховен с самого начала реализует вариационность, в Adagio V концерта она обнаруживается только к концу, в репризе. Это один из тончайших приемов, дающий почувствовать перспективу. Вспомним слова Асафьева о своеобразной незамкнутости вариационной формы, с той, однако, поправкой, что здесь нет никакого «финала» вариаций (Асафьев находил незамкнутым любой вариационный цикл, завершённый финалом, допуская возможность еще более блестящего финала). Именно это отсутствие финала вариаций создает устремленность формы вперед, становящуюся одним из проявлений «бесконечной гармонии».

Мы подошли к последней группе медленных частей, где вариационность достигает своей высшей точки и ведет к образованию формы темы с вариациями.

Таких произведений шесть: в четырёх вариационная форма строится на одной теме (Andante из Крейцеровой сонаты, Largo из тройного концерта op. 56, Andante из Аппассионаты и Larghetto из скрипичного концерта), в остальных — из двух тем (Andante из V симфонии и из трио op. 70 № 2).

Однотемные вариации расположены в средней части трехчастных циклов и за исключением Andante Крейцеровой сонаты непосредственно переходят в финал. В противоположность им двухтемные вариации получают самостоятельное завершение (то же и в Andante Крейцеровой сонаты) и располагаются перед частью типа скерцо (в V симфонии — перед Allegro, в трио — перед Allegretto).

Лишь в Крейцеровой сонате Бетховен сделал указание на форму вариаций — Andante con Variazioni: и в самом деле, это единственный из данной группы вариационный цикл, который отвечает обычным классическим нормам вариаций тождественного порядка, имеет полную завершенность и автономность. Все прочие однотемные циклы, как уже говорилось, связаны attacca с финалом и несут на себе печать необычности.

Andante Аппассионаты близко Andante Крейцеровой сонаты по способу варьирования, по общему умиротворенному тону. Но драматургическое положение их в сонатном цикле разное. Это отразилось на самодовлеющем складе вариаций Крейцеровой сонаты. Цикл их получил не только кадансовую завершенность, но и ладовое (F—f—F) округление, свободную коду, словом, ему придана очень большая степень самостоятельности. Иное в Аппассионате. Вариационное Andante несет тут функцию развития образа спокойствия и уравновешенности, которым начинается побочная партия Allegro. Но только начинается, продолжение же ее, как известно из приведенного выше анализа, другое, и общее завершение (в коде) тоже другое. Andante как бы заново восстанавливает и очень полно развивает прежний образ. В этом его дра-

матургическое значение. Равновесие образов действительности и спокойствия достигнуто. И от того, какой из них возобладает в финале, решится общее содержание сонаты. Отсюда вытекает, что в финале не должно быть сильного контраста, иначе опять встала бы та же дилемма: какая образная сфера должна получить преобладание?

Larghetto из скрипичного концерта не имеет, конечно, этих серьезных драматургических задач. Безоблачность идиллии Larghetto — это продолжение задушевного лирического содержания Allegro. В развитии Larghetto есть интересные отступления от обычных вариаций тождественного порядка. Прежде всего, нет последовательного фигуративного развертывания, как в обоих предыдущих Andante, рисунок фигураций солирующей скрипки тонок и хрупок, часто фигурации приобретают певучий характер (сопровождение в них совсем не участвует). Мелодия темы — верхний голос компактного четырехголосия струнных — в первой вариации перемещается в партию кларнета, во второй — в партию фагота, а в третьей — возвращается к первым скрипкам. Образуется своего рода трехчастная форма: тема (без участия солиста) — I и II вариации — реприза темы (тоже без участия солиста).

Но хрупкий образ Larghetto, видимо, требовал дальнейшего раскрытия, и Бетховен вводит нечто вроде середины, где солист получает большую свободу в импровизационных фигурациях при чрезвычайно скупой гармонической поддержке. Он как бы вышивает узоры по канве гармонии и, наконец, вплетает в них мелодию темы в высоком регистре инструмента. Сопровождение струнных *sempre perdendosi e pizzicato* великолепно по тонкости колорита. С проведением темы solo музыкальный образ получил должное выявление, и за четвертой вариацией следует код. Звучность тает в эхообразных отголосках, уносится ввысь.

Таким образом, построение вариационного цикла Larghetto включает элементы простой трехчастной формы. Последние три такта — переход *attacca subito il Rondo*.

Любопытно своей краткой структурой Largo в концерте ор. 56: тема и одна вариация. Обычная форма медленной части цикла сокращена до минимума: осталось только ее начальное построение. Но вариационность в единственной вариации представлена в пышной фигуративной форме. Роль Largo в цикле — вступление к финалу.

Обычно тема с вариациями пишется в умеренном темпе — Andante, Andantino, Moderato, медленные темпы Adagio и Largo не применяются. Но в скрипичном концерте Бетховен ввел Larghetto, в концерте ор. 56 — Largo. Такое отступление связано с особым складом этих сочинений. В Larghetto, где целью было сохранение прозрачной фактуры ради создания идиллического образа, движение могло быть несколько замедленным. В Largo концерта ор. 56 всего лишь одна вариация, и медленный темп не мог иметь торжествующего значения.

Самый известный, выдающийся пример двухтемных вариаций — **Andante V симфонии** — приводится во всех руководствах по музыкальному анализу. Форма Andante отличается определенной свободой, источник которой — в принципе разработочности. Подобно тому как сонатная форма у Бетховена вобрала в себя вариационность, доказательства чему были представлены выше, так и сама вариационная форма вобрала разработочность. В финале III симфонии этот процесс представлен тем определеннее, что к нему располагала синтетичность финала. В Andante нет, не могло и не должно было быть подобных условий, и потому истоки влияния разработочности на вариации нужно искать в своеобразии художественной идеи его, хотя опыт финала III симфонии так или иначе сказался.

Положив в основу Andante V симфонии характерный для медленных частей образ философского раздумья, Бетховен в то же время стремился подчеркнуть героический подтекст. Так родилась идея двухтемности, причем вторая (героическая) тема первоначально выступает как ответвление или дополнение первой, но постепенно расправляет крылья, завладевает вниманием, с тем чтобы к концу раствориться в интонациях первой, влиться в нее.

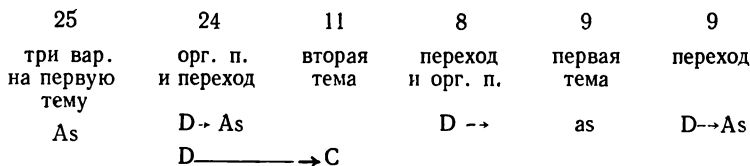
Разработочность привела к тому, что темы проходят не только в полном виде, но и частями, в результате чего достигается определенная свобода, непринужденность формы.

Общая композиция Andante V симфонии подчиняется трехчастному принципу, допускающему возможность развития и в то же время позволяющему форме быть округлой.

Первая часть — это а) полное изложение обеих тем и б) их тождественная вариация: 49+49 (или 22, 27, 22, 27). Здесь возникает сходство со многими медленными частями, в которых, как выше отмечалось, начала содержат вариационные повторения.

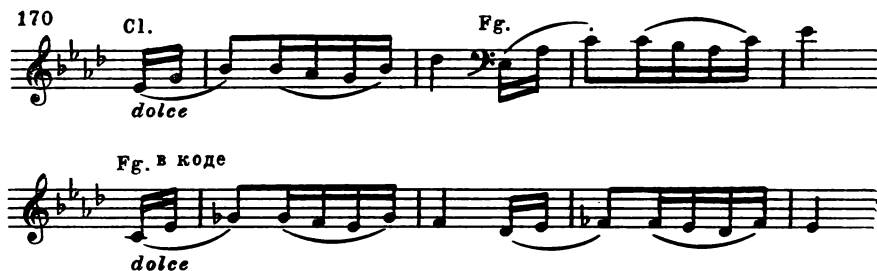
Вторая часть — разработочная. Подобно разработкам в сонатных и серединам в простых трехчастных формах, она включает тождественные вариации как элемент формы. Сначала их три (тема у Vc.+V-le, у V.I и у Vc.+Cb) на восьмитактный период первой темы. А затем звучит органнй пункт, использующий отдельные мотивы первой темы, но приводящий ко второй теме. Новый органнй пункт на D готовит возвращение первой темы, и она действительно появляется, но в одноименном миноре с отклонением в его параллель: as — Ces — as. В третий раз органнй пункт приводит уже к репризе.

Таким образом, разработочная часть — это вариации и цепь подходов и отступлений к темам и от тем:



Реприза динамически воспроизводит первую тему, опуская двутактную остановку на Т и переходя в код (Piu mosso. Тем-ро I).

В коде возвращается одна из разработочных модификаций первой темы:



Далее появляются некоторые экспозиционные фразы той же темы, а затем — замечательный синтез обеих тем: интонации главной темы (ср. предыдущий пример) перемещаются секвентно вверх, подобно второй теме <sup>167</sup>:



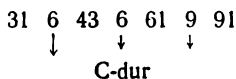
Очень необычны тональные соотношения двух тем Andante: вторая тема, как и первая, сначала звучит в главной тональности, а затем модулирует в III мажорную ступень. Эта модуляция осуществляется повторением хода *es — f — ges* и энгармонической заменой последнего звука на *fis* при увеличенном квинтсекстаккорде C-dur. Ход *es — f — ges* своей настойчивостью напоминает такой же ход в экспозиции Allegro con brio, где он вел к D Es-dur:



<sup>167</sup> Об этом см.: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 278.

Фанфарность второй темы, символизирующая героическое, доводится до своего полного выражения именно в тональности C-dur звонкими тембрами медных — труб и валторн. Три C-dur'ных проведения составляют как бы единую линию героической темы, объединяемую формой второго плана. Они постепенно отдаляются друг от друга, но в этом отдалении есть определенная закономерность: «подготавливающие» и завершающая части увеличиваются в таком порядке: на 12, 18 и 30 тактов.

Схема Andante с указанием трех C-dur'ных проведениях второй темы <sup>168</sup>:



Значение C-dur, превосходящего тональность финала, трудно переоценить. Постепенное удаление C-dur'ных эпизодов тоже остается действительным для последующих частей симфонии, пока, наконец, в финале C-dur не захватывает ключевые позиции.

Второй пример двухтемных вариаций — Allegretto из трио ор. 70 № 2 — интересен многими своими сторонами. Внешне напоминающий некоторые двухтемные вариации в медленных частях симфоний Гайдна (сопоставление мажора и минора), он тем не менее весьма своеобразен. Укажем главное: а) Allegretto начинается в мажоре и заканчивается в одноименном миноре — уникальный случай в бетховенской литературе, б) периодическое чередование тем постепенно заменяется их синтезом.

Изучая стиль Бетховена, нельзя проходить мимо мельчайших интонационных связей, — они открывают пути композиторской мысли и дают возможность вдуматься в нее, понять ее содержание. Для подтверждения приведем отрывки тем и вариаций, позволяющие судить, сколь тонкой была бетховенская вариационная техника и сколь цепкими интонационные связи внутри произведения:

<sup>168</sup> Последнее, третье, проведение темы в C-dur находится в зоне «золотого сечения» Andante. Любопытно, что в изолированно взятых трех проведениях (6+6+9) завершающее также приходится на точку «золотого сечения», — оно шире, полнее и звучнее предыдущих. Тема высвобождается из-под покрова фигураций и остается только фанфарная ее основа с героическими интонациями «Марсельезы». Сравнивая третье проведение с двумя предыдущими, легко установить его кульминационное значение. Нам представляется, что в C-dur'ных проведениях возникает своего рода отклик на тему клича (квинтовый мотив) из первой части симфонии: он в последний раз прозвучал в C-dur и теперь в той же тональности находит продолжение — ответ:



174 Allegretto

*p dolce*

*p dolce*

первая тема *tr*

*p dolce*

*f*

*ten.*

*ten.*

вторая тема *ten.*

*f sf sf sf*

в вариат.

из первой темы

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are for a vocal or instrumental melody in a soprano and alto register, featuring a key signature of two flats and a 12/8 time signature. The bottom two staves are for piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a key signature change to one flat and a 4/4 time signature. The top two staves show a melody with dynamic markings of *sf* (sforzando). The bottom two staves show a piano accompaniment with a key signature change to one flat and a 4/4 time signature. The text "из второй темы" (from the second theme) is written above the piano part.

The third system of musical notation continues the piece. It features a key signature change to two flats and a 4/4 time signature. The top two staves show a melody with a key signature change to two flats. The bottom two staves show a piano accompaniment with a key signature change to two flats and a 4/4 time signature.



Форма медленных частей в бетховенских циклах разнообразна, но едина по основным принципам — всестороннему раскрытию образа глубоких раздумий о человеческих судьбах — счастливых и горестных, но всегда волнующих. Зрелость бетховенской мысли предстала тут в полной силе.

## ФОРМА СКЕРЦО И МЕНУЭТОВ

На протяжении рассматриваемого периода творчества Бетховена произошла решительная замена менуэта на скерцо, уже начатая в предыдущие годы. Перейдя по содержанию к скерцо, Бетховен в I симфонии еще называет его менуэтом. Характерна и трансформация менуэта в скерцо, наблюдаемая в процессе создания III симфонии. Но еще более существенна трансформация самого скерцо, перестающего временами быть легким и шутивным и становящегося выражением драматизма: это произошло в третьей части V симфонии. Собственно, эту часть симфонии Бетховен не называет скерцо, такое обозначение отсутствует и в Allegretto 14-й сонаты, трио ор. 70 № 2, в Allegro vivace IV симфонии, в «Веселом собрании крестьян» из VI симфонии и в других сочинениях. Однако характер задорного скерцо или легкой подвижности в них сохраняется, в отличие от третьей части V симфонии, драматичной по содержанию. Соответственно и форма ее отличается от прочих.

Однако во многих циклах Бетховена не найдем скерцо: не говоря уже о концертах, где традиция не допускала ни скерцо, ни менуэта, многие сонатные циклы не имеют аналогичных частей. Именно сонатные, потому что все симфонии и квартеты включают скерцо, или, очень редко, менуэт (третий квартет Разумовского).

Некоторые скерцо и части, их заменяющие, позволяют говорить о возникновении новой, прежде отсутствовавшей тенденции к связыванию этих частей с финалом, когда это возможно благодаря их соседству. Любопытно, что даже менуэт из квартета ор. 59 № 3 подвергся воздействию этой тенденции, и кода его, обозначенная автором, служит по существу вступлением к финалу, останавливаясь на доминантсептаккорде, чтобы непосредственно перейти в тему фуги финала.

Нельзя не вспомнить, что и некоторые медленные части, предшествующие финалу, связаны с ним непосредственным переходом. Если сложить все циклы среднего периода, имеющие аттасса при переходе к финалу, то их окажется около половины среди всех созданных Бетховеном за это время. Такая тенденция к слитности циклической формы нами ниже еще будет рассматриваться, потому что она свидетельствует о возрастании роли контрастно-составной формы, уже властно заявившей о себе в

сонатах № 13 и № 14, но еще более сильно сказавшейся в произведениях позднего творчества.

Преобладающая форма скерцо (менуэтов), как и в ранних циклах, сложная трехчастная со средней частью в виде трио. Интересно, что в некоторых сочинениях Бетховен выписывает повторение трио и репризы. Впервые это находим в *Tempo di Menuetto* скрипичной сонаты оп. 30 № 3, а затем в скерцо IV симфонии, квартета № 10, виолончельной сонаты № 3. В *Allegretto* квартета № 8 вместо выписанного повторения выставлено указание: «Da capo il minore ma senza replica ed allora ancora una volta il trio, e dopo di nuovo da capo il minore senza replica» («От начала минора, но без повторения, сразу переход к трио и вновь повторение минора без реприз»).

В одном произведении — *Tempo di Menuetto* сонаты № 22 — из такого выписанного повторения родилась форма рондо по схеме: АВАВ<sup>1</sup>А. Это единственный пример рондо в частях цикла, имеющих такое обозначение, как уникально у Бетховена и то, что с *Tempo di Menuetto* начинается соната.

Два примера сонатной формы в скерцо — тоже своеобразное исключение. В 18-й сонате это объясняется, вероятно, нежелательностью иметь одинаковую форму в соседствующих частях (скерцо и мэнюэт), в квартете же оп. 59 № 1 — причина прямо противоположная, ибо все его части написаны в сонатной форме. Концепция цикла в этом квартете особенно широка, тематическое развитие очень связно, контрасты всюду производные, и потому, вероятно, принцип сопоставления, определяющий сложную трехчастную форму, тут не подходил.

Обратимся к анализу сложных трехчастных форм.

Многое из того, что выше было сказано о мэнюэтах и скерцо в ранних циклах, в значительной мере относится к таким частям и в циклах среднего периода. Краткость, простота начальных периодов (тем), широкий размах срединно-разработочных разделов и, в других случаях, устремление к контрастному материалу в середине, трансформация репризы, сравнительная ровность трио, да саро — все это может быть отнесено к сложным трехчастным формам в скерцо и мэнюэтах из циклов среднего периода. Примеры тому найдем в 12-й, 14-й, 15-й фортепианных сонатах, квинтете оп. 29, I, II, IV, VI симфониях и других сочинениях.

Однако отметим наряду с тем и совершенно ясно обозначившуюся тенденцию к фигуративному варьированию, в рамках сложной трехчастной формы. Такая тенденция в произведениях раннего периода едва намечалась. Сопоставив с вышесказанным о значении вариационного фактора в медленных частях циклов, видим, сколь целеустремленно выдвигал Бетховен вариационность. По-видимому, все это диктовалось принципами единства цикла, единства форм тематического развития в нем. Выбор вариационности объясняется, вероятно, простотой ее

усвоения, о чем Бетховен не мог не думать в связи с возраставшей сложностью содержания его музыки<sup>169</sup>.

Как и в медленных частях, вариационность стала проникать всюду, где только создавались для нее условия, и прежде всего — в традиционные повторения. Это — второе предложение периода повторной структуры, повторение самого начального периода, реприза простой трехчастной формы, аналогичные повторения в трио и, конечно, в репризе сложной трехчастной формы. Изредка возникают и вариации высшего порядка — варьирование в особенно обширных размерах.

Конечно, сочетание всех возможных вариационных построений в одном произведении встречается редко. Обычно используется какая-то одна, и это вполне оправдано: при быстром движении скерцозных частей обилие вариационности вносило бы пестроту.

Укажем также, что в ансамблевых произведениях варьированное повторение вытекает из самой природы жанра: солирующие инструменты наделяются по возможности одинаковой инициативой. Однако вариационность стимулировалась отнюдь не условиями жанра, но вытекала из сущности бетховенского музыкального мышления. Доказательства тому хотя бы в фортепианных произведениях.

Скерцо из 12-й и 15-й сонат и Allegretto из 14-й дают примеры варьированного повторения начального периода. Продолжением вариационной нити в двух названных скерцо служат их репризы. Особенно явственна эта нить в скерцо 12-й сонаты: повторяющиеся проведения темы в репризе окутываются фигурацией, переходящей, как и тема, из одного голоса в другой. Точно так же в менуэте из квартета ор. 59 № 3 традиционное повторение первого периода заменяется варьированным. На форму в кристаллическом виде это как будто не влияет, а на единство развертывания ее влияет очень сильно, потому что образуется сквозная линия, охватывающая первую часть скерцо (и ее репризу).

В Tempo di Menuetto 22-й сонаты, написанном в форме рондо, еще яснее варьирование главной темы, потому что она появляется трижды группами из двух проводений (а и б четырехтактны):  $a + a$ ,  $b + b \dots a + a^1$ ,  $b + b^1 \dots a^2 + a^3$ ,  $b^2 + b^3$ .

Средняя часть сложной трехчастной (трио) также подвержена вариационности. В трио скерцо из IV симфонии первый период (духовые) повторяется с незначительными изменениями, а в репризе (те же духовые) проходит на фоне фигурации (струнные).

В репризе трио из скерцо II симфонии тема проводится дву-

---

<sup>169</sup> В связи с этим приведем замечание Бетховена, сделанное им на рукописной партитуре Героической симфонии: «Так как симфония эта необычайно длинная, то ее следует ставить скорее в начале, чем в конце программы, пожалуй, после увертюры или романса, или концерта. Если исполнить ее слишком поздно, то можно опасаться, что она не произведет на слушателя, уже утомленного предшествующими номерами, того впечатления, которого автор желает достичь» (цит. по кн.: В. Д. Корганов. Бетховен, стр. 163).

кратно и оба раза — вариационно по отношению к начальному периоду, В первый раз она звучит у гобоев с фигурацией фаготов, во второй раз — тема у скрипок, фигурация pizz. у альтов, виолончелей и контрабасов.

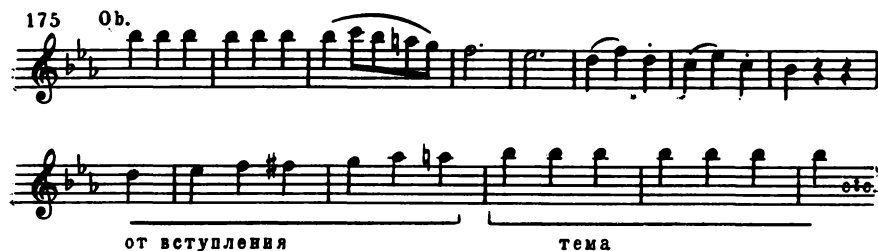
Особенно интересен Maggione в третьей части квартета ор. 59 № 2, написанный на русскую тему «Слава». Бетховен изложил ее в фугированном роде, поочередно поручая всем четырем инструментам. Образовалось одновременно и фугированное, и оstinато-вариационное построение, поскольку тема мелодически не меняется. В то же время вариации расположены группами, которые различаются движением контрапунктов: в первой группе триолями, во второй — восьмыми. Третья группа — цепь стретт, сначала с расстоянием в два такта, а потом — в один. Эти три группы образуют своего рода вариации высшего порядка, так как вся вторая группа есть вариация на первую группу в целом, а третья — на обе предыдущие.

Построение трио в вариационной форме — редчайшее явление в музыкальной форме Бетховена, но оно доводит до логической вершины тенденцию к вариационности, наблюдаемую тут и там в скерцозных частях его произведений. В еще более широком плане здесь отражается общее влияние вариационности на бетховенскую форму, что неоднократно нами констатировалось.

**Скерцо III симфонии** в обеих частях (и в da capo) содержит вариационные элементы, образующие определенную систему внутри скерцо, связанную, конечно, с общей вариационностью, которая развернута в рамках симфонии.

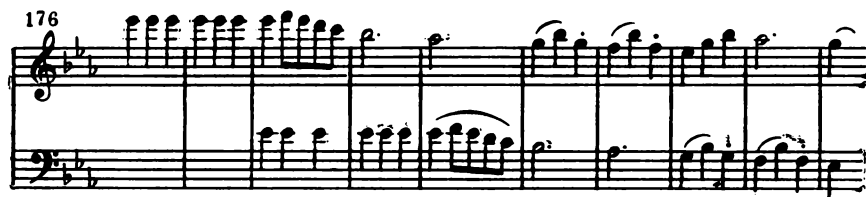
В первой части необходимо отделить от темы шеститактное вступление, превращающееся временами в связку к новым проведением основной темы, временами в предыкт, а то и опускаемое. Основная восьмитактная тема звучит в B-dur; при повторении она захватывает часть вступительного шеститакта:

Основная тема



В серединную часть скерцо входит тонально-тембровая вариация темы, перенесенной в F-dur (Fl.). В репризе тема возвращается в B-dur, обрастая гармоническими голосами. Но вариационная форма ее полнее всего раскрывается в проведении (от

такта 93) в Es-dur, которое идет канонически, сплавляя конечный и бесконечный каноны с каноническими секвенциями:



Динамика (*ff*), tutti, двухголосие с дополняющими гармоническими голосами — все свидетельствует о кульминационном значении этой вариации-прорастания.

Найденная вариационная форма вступает в свои права и в дополнении, которое имеет такую структуру (от такта 115): 8+20, 8+12 и 4 (собственно дополнение). Здесь по-новому продолжается вариационное развитие, переходя от тождественного вида к прорастанию и от рассредоточенности к непрерывности. В итоге получается следующее (а — основная тема, б, в — темы в дополнении):

	. . . а	. . . а	. . . а <sup>1</sup>	. . . а <sup>2</sup>	+ а <sup>3</sup>	б + б <sup>1</sup>	в + в <sup>1</sup>
тон.	В	В	В	В	Es	Es	Es
	рассредоточенная форма вариаций тождественного порядка			непрерывная форма вариаций типа прорастания			

Не говоря уже о единстве вариационности в скерцо и двух первых частях симфонии, отметим их интонационные связи и приемы варьирования, повышающие цельность формы симфонии.

Темы «б» и «в» — это своеобразные ответвления от тематизма первых частей: одна близка главной теме, на что указал Н. Фишман<sup>170</sup>, а другая — материалу заключительной партии:



<sup>170</sup> «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», стр. 126.

Заметим, что последняя вариация основной темы (а<sup>3</sup>) своей канонической формой не только напоминает, но просто повторяет форму предыктового построения Allegro con brio (от такта 338). Вариационное развертывание темы «в» с перемещением в нижний голос (Vc., Cb.) идентично тому, как завершаются вариации в коде первой части: в двух последних тема находится в басах и переходит в прорастающее построение, — такова же композиция и вариации на тему «в». Кажется, что здесь подхвачена, как в эстафете, конечная стадия вариационного цикла Allegro, чтобы быть переданной финалу.

Общий тип вариационной композиции скерцо чрезвычайно близок таковой же в Allegro: сначала рассредоточенная форма, к концу — непрерывная, без промежуточных построений.

Не следует упускать из виду, что трио скерцо III симфонии в свою очередь имеет некоторые черты вариационности. Так, второе предложение начального периода — это вариация первого, в репризе возникает прорастание. Таким образом, вариационная система распространяется на всю сложную трехчастную форму и, в свою очередь, вливается в рассредоточенную композицию всей симфонии.

Природа жанра скерцо не располагала, по-видимому, к тому, чтобы использовать минор в качестве основного лада. Но в трех произведениях Бетховен перешагнул эту грань, создав элегические или драматические части скерцозного типа. Элегическим можно назвать Allegretto во втором квартете Разумовского, огненно-драматический характер носит Presto в квартете op. 74 и, наконец, героико-драматична **третья часть, Allegro V симфонии**. В крайних разделах оно обладает очень интересной, в своем роде уникальной, формой, что и заставляет остановиться на ней подробно.

Г. Л. Катуар рассматривал всю первую часть Allegro (до трио) как «один сложный трехчастный период»<sup>171</sup>. С таким определением трудно согласиться, поскольку оно противоречит принципам музыкальной формы Бетховена, не находя себе никаких аналогов ни в целом, ни в частях. В то же время Катуар верно подметил, что «все каденции, встречающиеся в этом сложном периоде, — половинные, за исключением последней»<sup>172</sup>.

Этот прием придает Allegro (будем называть его «скерцо», во избежание отождествления с первой частью симфонии — Allegro con brio) текучий характер, который, конечно, затемняет понимание формы в ее кристаллическом виде. Затемняет, но не лишает определенности, если принять во внимание традиции, которым следовал и которые сложились в музыкальных формах Бетховена.

---

<sup>171</sup> Г. Л. Катуар. Музыкальная форма, ч. I. М., 1934, стр. 88.

<sup>172</sup> Там же, стр. 89.

Прежде всего укажем на наличие двух тематических материалов, в свою очередь имеющих по два элемента, самостоятельно развивающихся, иногда выходящих на первый план и создающих тем самым новые взаимоотношения внутри формы. Этот мелодический материал следующий:



Лишь элемент «а» абсолютно нов в симфонии, все прочие представляют развитие интонаций, уже входивших в тематизм предыдущих частей.

Элемент «б» заимствует жалобные интонации от речитатива гобоя в репризе первой части; очень характерна тут свобода изложения (*poco rit.* и фермата), вполне отвечающая речитативности, но в то же время вводящая ее в более размеренное русло:



Общность тематического элемента «в» с *initio* главной темы первой части не подлежит сомнению. Кстати, сквозь чередующиеся гармонии ДТ прослушивается квинтовый мотив первой части, и он мог бы быть тут вплетен как контрапункт. Однако Бетховен не вводит его, будучи далек еще от таких форм монотематизма.

Последний из тематических элементов, «г», представляет трансформацию мотива «б» — расширяет его последнюю интонацию. В своем втором предложении второй тематический материал развертывает элемент «г», — он проводится по тональностям *es — Ges — es*. И тут возникает ладовая и в определенной мере интонационная общность с минорной вариацией первой темы из *Andante*. Сопоставим эти фрагменты (варьированную тему *Andante* условно переносим в *es-moll*):





В общем итоге вырисовывается рондообразная форма, впитавшая в себя приемы старинного рондо, но обновившая их (А включило в себя элементы а, б, В — в, г с повторениями).

A	↓	B	доп.	↓	A <sup>1</sup>	→	B <sup>1</sup>	доп.	↓	A <sup>2</sup> /B <sup>2</sup>	B	(доп.)	↓
18		19	7		26		19	7		36	8		T
c		c—es			b . . c		c—f			c			

Большую роль в обновлении старинного рондо играет перекомпоновка реприз A<sup>1</sup> и A<sup>2</sup>/B<sup>2</sup> по сравнению с экспозицией А. Как уже отмечалось, А содержит два тематических элемента — «а» и «б». Но в A<sup>1</sup> элемент «б» исчезает, и «а» через ряд секвентных звеньев прямо вливается в B<sup>1</sup>. Прежнее разграничение разделов А и В преодолевается, и это служит стадией движения к слитности, которое характеризует форму скерцо V симфонии. Следующая стадия в этом смысле — контрапунктическое слияние A<sup>2</sup>/B<sup>2</sup>. Одновременно происходит и восстановление в правах элемента «б», который теперь завладевает изложением: только его мы и слышим в контрапункте с «в» и новой мелодией (восьмыми). Структура последней репризы (от такта 97) такова (контрапунктирующий материал не отмечается):

$$\begin{array}{ccccccc} a & b & + & b & + & b^1 & + & b^2 & + & b^3 & + & b^3 \\ 4 & 4 & & 4 & & 6 & & 4 & & 4 & & 10 \end{array}$$

Настойчивое подчеркивание «б» и обновление его собственных интонаций при контрапунктировании другого материала — не случайно. Во-первых, эта своего рода остинатность часто встречается в завершающих построениях у Бетховена, во-вторых, художественное равновесие тематических элементов не позволяло ограничиться краткими элементами «б», как в экспозиционном периоде, поскольку этот элемент был опущен в первой репризе.

Продолжая развивать вопрос о связи скерцо с Andante, укажем, что строение второго раздела (второго предложения — по Катуару) скерцо несколько напоминает строение разработочного раздела Andante. Ломается экспозиционная последовательность, и развитие «а» прямо ведет к c-moll, «в». Точно так же в Andante вариация первой темы, минуя первичную стадию второй темы, приводила прямо ко второй в C-dur. Совпадение тоник (c-moll, C-dur) при различии ладовой окраски тоже, конечно, не случайно и вытекает из тонально-образного строя симфонии.

Нужно отметить также и обилие половинных каденций в Andante и скерцо. Такое совпадение в области гармонических приемов объясняется процессуальными принципами музыкальной формы, характерными для V симфонии. Бетховен добивается непрерывности тематического развертывания, дает почувствовать устремленность музыкальных образов к определенным кульминационным точкам, где выделяются главнейшие темы-образы. Таково в Andante кульминационное (последнее) проведение второй темы в C-dur (♩utti, с широким охватом регистров), а в скер-

цо — тем «вг» в с-moll — f-moll! (тоже tutti, включая трубы в тематической роли). Единство героической идеи привело к сходству музыкальных приемов.

Описанной первой части скерцо контрастно противопоставлена вторая — в C-dur, стремительная в своем фугированном изложении, в неожиданных паузах.

Чрезвычайно глубока драматургия скерцо в целом. Нарастанию героического Бетховен противопоставляет во второй половине формы (в репризе) отход его в тень, чтобы сильнее взметнулось пламя героического C-dur в финале.

По всем внешним признакам скерцо V симфонии — сложная трехчастная, а по динамике — двухчастная форма, ибо с момента повторения середины трио начинается постепенное угасание звучности, которое захватывает и репризу главной темы, сильно сокращенную и идущую *sempre pianissimo*.

Сопоставим эту трактовку сложной трехчастной формы с той, которую находим в скерцо VI симфонии. И оно связано *attacca* со следующей частью цикла, хотя это еще не финал. Но самое существенное — во внутренней композиции скерцо VI симфонии.

Прежде всего — пополнение средней части новым материалом, в результате чего форма расширяется так: ABCA. Но еще более важно, что развитие внутри каждой части представлено совершенно иначе, нежели во всех других скерцо. Тут безраздельное господство вариантности. В серединных частях нет дробления темы, не вводится никакого нового материала, все основано только на вариантах, на сохранении целостности построенной с переносом их в разные тональности.

Эта форма как нельзя лучше соответствует той целостности тематических построений, которую мы наблюдали в первой части симфонии. То же мы в дальнейшем отметим в финале. И потому можно сказать, что сохранение целостности экспозиционных построений стало лейтформой тематического развития в VI симфонии.

Проследим, однако, за этой формой в скерцо:

181

	а	б	а	б	ав	в	
А	: 8	8:	8	8	4 → 14	← 8	8 (доп.)
тем:	F	D	D-C	C	F		
В	8	: 8+8:	8	2 → 8+8	← 4	12 (доп. и связ.)	
	вст. г	г <sup>1</sup>	г <sup>2</sup>	г	г <sup>3</sup>		
	F	C	F				
С	четыре проведения 4 <sup>х</sup> тактовой темы: F-B						
	два проведения той же темы: C-F						
	еще два проведения: C-C 8 → (связ. к репризе)						
А <sup>1</sup>	а	б	б	ав	в		
	8	8	2 → 8	4 → 14	← 8	8 (доп.) — <i>attacca</i>	
	F	D	F	F			

Как видно, никакому дроблению темы не подвергаются, всюду они сохраняются в неприкосновенной структуре, но непрерывно меняют тональный облик — тональная перекраска вместе с тембровой становится действенным фактором обновления.

Два скерцо и два разных подхода к одной и той же форме, два типа драматургии. Бетховен отказывается от широких разрабаточных построений, охватывающих всю первую часть и характерных для скерцо 12-й фортепианной, 7-й скрипичной, 3-й виолончельной сонат, IV симфонии и других сочинений. Сложная трехчастная форма стала служить единству героико-драматического (V симфония) и картинно-изобразительного (VI симфония) содержания.

В нескольких словах охарактеризуем значение вариантной формы, обнаруженной в скерцо VI симфонии. Эта форма несет с собой известное спокойствие и ровность развития, именно потому она оказалась пригодной для «Веселого собрания крестьян» и удобной для трио сложной трехчастной формы, где движение успокаивается. Так, в трио скерцо из 15-й сонаты вторая часть простой двухчастной формы — вариант начального периода. Интересно, что, сохранив мелодику (за исключением кандансовой сферы), Бетховен дает ей различное гармоническое освещение, а потом в новом, более текучем виде (см. линию баса) образует вариант варианта:

a h	a <sup>1</sup> h—D	a <sup>1</sup> D—h	a <sup>2</sup> h	a <sup>1</sup> D—h	a <sup>2</sup> h
период		его вариант (2-я часть формы)		вариант варианта	

В средней части скерцо из фортепианного трио ор. 70 № 2 мелодически отступление в варианте периода несколько больше, чем в предыдущем случае, но все-таки форма остается вариантной:

182 [Allegretto]

период

его вариант

Наряду с такой размеренностью периодических построений в трио отметим другую тенденцию в этой части трехчастной формы — к плавности, закругленности, слитности, что опять-таки служит выражению спокойствия в трио.

Очень ясно обозначилась эта тенденция в трио скерцо 12-й сонаты, где период построен почти что слитно, вторая же часть идет совсем без цезур (см. бетховенские лиги, охватывающие весь шестнадцатитакт). Она вдвое больше первой, и таким образом усиливается слитность формы в целом.

Сходная форма и в трио из *Allegretto* Лунной сонаты: восьмитактный период и шестнадцатитактная вторая часть, без репризы. И та же художественная задача — внести успокоение, необходимое для оттенения бурного финала.

Возникает особая разновидность двухчастной формы, где вторая часть вдвое больше первой.

В заключение остановимся на возникшей в двух бетховенских скерцо — из 12-й и 14-й фортепианных сонат — особой форме периода, основанной на секвентном последовании TD — ST. Их своеобразным продолжением были периоды с секвентными отношениями в главных сонатных темах 16-й сонаты (первая часть) и квартета ор. 59 № 1 (скерцо). Но секвенция здесь не кварто-квинтовая, а секундовая: TD — VIIS.

Хотя у Бетховена такие структуры периода не получили широкого распространения, но с точки зрения истории формы периода они очень важны, потому что через весь XIX век от них тянутся нити к формам Шумана, Грига, Скрябина.

В свою очередь предпосылки к ним найдем в произведениях Моцарта (финал симфонии *g-moll*, побочная партия первой части ее же) и Гайдна (симфония № 103, *Es-dur*). Отношения TD — ST тут зарождаются, но еще не превращены в секвенцию. Для этого в первом предложении должна была сложиться модулирующая тема TD, которая могла бы быть секвентно перемещена. Образование такой модулирующей темы в рамках простого предложения требовало большой концентрированности музыкальной мысли, в стиле Гайдна и Моцарта еще невозможной. Первые предложения в их названных темах оканчиваются на доминанте, но не имеют модуляции с полной каденцией (в новой тональности), — каденция там всего лишь половинная. Поэтому и секвентная кварто-квинтовая перестановка может привести тоже только к половинной каденции на доминанте к субдоминанте <sup>174</sup>.

<sup>174</sup> Это и демонстрирует пример, приведенный В. А. Цуккерманом в кн.: Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 515. По поводу главной темы из симфонии № 103 Гайдна В. А. Цуккерман пишет: «Интересная особенность периода этого типа в том, что второе предложение можно образовать (подчеркнуто мною. — Вл. П.) путем точной транспозиции первого на кварту вверх или квинту вниз, если S дана в виде IV ступени» (стр. 514). Далее следует пример такой транспозиции из темы

Такой неопределенности у Бетховена нет, его тема-предложение модулирует в D, что связано с новым этапом в истории темы. Как Бах достиг концентрированности в краткой полифонической теме, так Бетховен достиг того же в краткой гомофонной теме, — это мы видим на примере *initio* сонатной формы и теперь убеждаемся в том же на примере предложений периода.

Из сказанного нельзя делать вывод, что у Гайдна и Моцарта не бывает тем, которые укладываются в модулирующее предложение по формуле TD. Но такие темы не влекут за собой ответную формулу ST, ответное предложение секвентного типа, что можно объяснить только недостаточной осознанностью темы как предложения периода.

Осознание логики функциональных отношений у Бетховена поднялось на высшую ступень сравнительно с его предшественниками, и это отразилось в секвентной структуре периода: TD—ST. Пусть такие примеры единичны, но они вливаются в общее русло разворачивания логико-функциональной стороны музыкальной формы и ярко показывают достижения бетховенского стиля, бетховенских принципов музыкальной формы.

### ФОРМА ФИНАЛОВ

По форме финалы циклических произведений в среднем периоде творчества Бетховена внешне мало отличаются от того, что встречалось в раннем периоде: преобладание остается за сонатной и рондо-сонатной формами, которых насчитывается более  $\frac{3}{4}$  общего числа финалов. Но различия лежат в той роли, которую получает теперь финал в концепции сонатно-симфонического цикла. Ниже, в следующей главе, мы обратимся к этой проблеме, здесь же рассмотрим непосредственно сами формы финалов и относящиеся к ним общие вопросы.

Как и в финалах ранних произведений, тематический материал отличается обобщенностью. Если прежде это сказывалось преимущественно в первых темах, то теперь захватывает и последующие. Более того, в некоторых образцах нивелируется контраст, например, между главной и побочной темами в сонатной форме, можно говорить о снятии контрастной темы центрального эпизода в рондо-сонате и замене его разработкой, об использовании и влиянии старинной формы рондо, не имевшей тематических контрастов.

Выше речь шла об участвовавших в бетховенских циклах случаях непосредственного перехода от предфинальной части, будь

---

Гайдна, оканчивающийся, естественно, половинной каденцией на доминанте к субдоминанте, поскольку первое предложение оканчивалось половинной каденцией в главном строе. Именно это и доказывает невозможность в данном случае подобной транспозиции, поскольку тема-предложение не получила модуляции в тональность доминанты. Но к таким темам Гайдн еще не пришел.

она в медленном движении или в жанре скерцо (менуэта), к финалу. Иначе говоря, финал стал рассматриваться как заключительная часть контрастно-составной формы. Генеральный контраст, следовательно, переместился в эту форму, и тематические контрасты в самом финале стали неудобны, излишни.

В V симфонии Бетховен счел необходимым через повторение утвердить контраст скерцо и финала, вернув Темпо I скерцо и вновь перейдя от него к Allegro финала (кстати, в авторском обозначении «Темпо I» мы видим лучшее доказательство того, что Бетховен рассматривал две последние части симфонии как единое целое, то есть считал их тем, что мы теперь называем контрастно-составной формой). Связывание частей друг с другом при укрупнившемся контрасте стало необходимым, иначе циклическая форма распадалась на независимые части, повторение контраста подчеркнуло органичность их связи.

Итак, об отдельных формах в финалах.

Сонатная форма финалов характеризуется текучестью. Ее проявления сказываются: а) в новых соотношениях тематического материала, б) в стирании кадансовой границы между главной и побочной партиями и четком расположении этой границы перед заключительной. Эти приемы совместно или раздельно участвуют в сонатной композиции.

Новые соотношения тематического материала в экспозиции заметны там, где главная и побочная темы интонационно близки, или там, где в экспозиции накапливается новый материал по сквозной линии, тема за темой, как ступени единого плана развития. В первом случае возникает внешнее сходство с гайдновскими сонатными формами, которые в побочной партии используют тему главной. Но Бетховен прибегает к этому в целях создания текучести, тематической непрерывности, чего у Гайдна, конечно, нет.

Поскольку из предшествующего изложения читатель достаточно осведомлен о роли однотемного рондо в разнообразных бетховенских формах, мы можем без тени преувеличения указать и здесь на его влияние. Однако это ведет не к тождественности тем главной и побочной партий, а лишь к их сходству, потому что побочная тема выступает в новом варианте сравнительно с главной. Такое явление мы наблюдаем, например, в финалах Аппассионаты и Крейцеровой сонаты.

Стирание каданса между главной и побочной партиями в экспозиции — особый выразительный прием у Бетховена, подчеркивающий общую устремленность финала, задача которого в едином порыве, без сильных тематических дифференциаций сплотить контрастные части цикла. Этому способствует единство пульсации главной и побочной партий, безостановочное ритмическое движение (Аппассионата).

При незначительности контраста побочной партии образуется совсем иная структура экспозиции, нежели в первых сонатных

allegri: главная и побочная партии сливаются в одно большое построение, а заключительная — это дополнение к нему.

Обратимся к конкретным проявлениям описанных закономерностей.

В финале Аппассионаты главная тема основывается на каденционной формуле  $T\ II_{II}, D\ VI\ II_6\ D$ , включающей неаполитанскую гармонию и VI ступень, побочная же избегает каданса и разворачивается в длительном движении скользящих секстаккордов, чтобы потом прийти к заключительной каденции. Начальные мелодические фигуры тем одинаковы. Побочная становится ступенью в развитии главной темы, и образуется текущая форма экспозиции.

В репризе могла бы быть совсем потеряна граница между главной и побочной партиями вследствие тонального тождества, и Бетховен во избежание этого начинает побочную партию вместо f-moll в Des-dur, как бы отделяя ее. Но текущая форма все равно сохраняется в силу большой тональной близости: Des-dur — f-moll (переход в f-moll сделан через равенство: IV ступень Des-dur = II низкой f-moll).

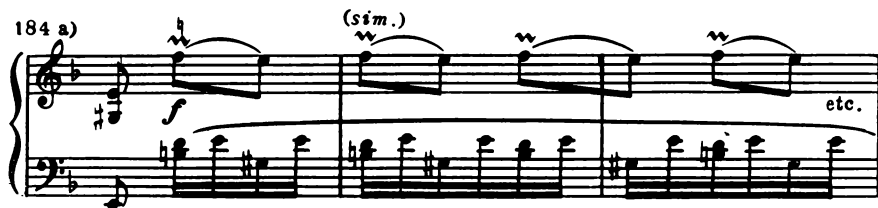
В Крейцеровой сонате точное мелодическое совпадение тем избегнуто, но ритмический рисунок и отдельные интонации у них сходны. Тональное различие кладет границу между партиями, но и в этом случае текучесть экспозиции сохраняется. Любопытно, что побочная тема финала в ее начальном четырехтакте представляет свободный мажорный вариант аналогичного построения из заключительной партии первой части сонаты:

183 а)



В финалах 17-й и 18-й сонат единству движения главных и побочных партий способствует то, что последние начинаются на доминанте от доминанты, демонстрируя свою устремленность вперед, к кадансу экспозиции:

184 а)





В первом из квартетов, посвященных Разумовскому, побочная партия строится на нейтральных мелодических оборотах, которые после характеристичности главной темы, взятой из русской песни, имеют предельно общий склад. Однако к концу побочной партии прорываются интонации главной темы, их связь восстанавливается и приводит к каденции, разделяющей части формы.

В 26-й сонате побочная партия стремительно влетает на крыльях пассажных фигур главной, минуя связующую, и, хотя ритм замедлился, все равно ощущается прежняя пульсация триолей. Это подсознательное ощущение реализуется в возобновившихся триолях следующего же вариационного построения:

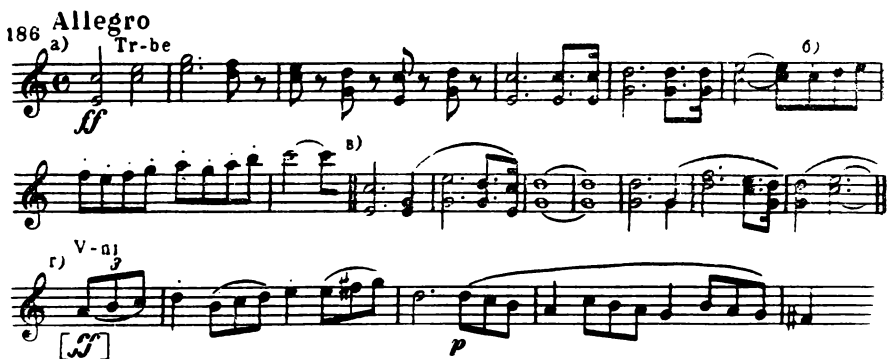


Вторая тема побочной партии тут спокойнее, — от главной в ней сохраняется ритм шестнадцатых, но они упрятаны в средний голос, в трелеобразный аккомпанемент (возникает извест-



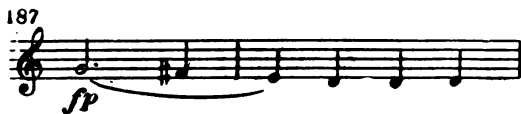
ное сходство с аналогичной фигурой из заключительной партии Allegro). Сквозной характер тематических смен создает то впечатление непрерывности, стремительности (напомним, что темп — *Vivacissimamente*), которое не оставляет нас до каданса с остановкой в конце экспозиции.

В еще большей мере это относится к экспозиции финала V симфонии. Торжествующая главная тема (а), основанная на «золотом ходе» медных, разворачивается в устремленном вверх дополнении (б) (оно почти дословно совпадает с дополнением в главной теме финала V концерта: TST, — см. такты 36 и следующие) и спускающемся мелодическом движении, чтобы ввести новую фанфарообразную тему духовых (в). Из ее модулирующей формы рождается побочная тема (г):



Все это — единый процесс тематического обновления, постепенного удаления от праздничных фанфар главной темы, но именно постепенного, оставляющего впечатление общности линии развития. Хотя в последней из приведенных тем (побочной) нет явных фанфарных интонаций, но они глубоко скрыты в многочисленных квартовых ходах, смягченных, однако, тембром струнных. Интересно и то, что побочная тема в известной мере воспроизводит мелодический рисунок главной: активное устремление вверх и его свободное обращение (см. пример 186 а, г).

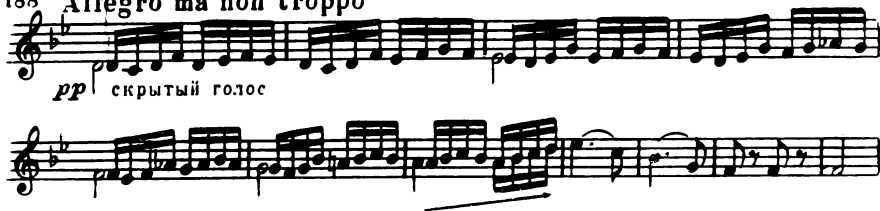
Тема заключительной партии продолжает удаляться от главной, но заимствует ритм ее второго-третьего тактов, а поступенное мелодическое движение — от побочной:



В таком виде новый материал постепенно накапливается по восходящей линии, характерной для сонатной экспозиции бетховенских финалов.

По-другому происходит тематическое развитие в финале IV симфонии. Мелодическая тема главной партии появляется не сразу, а как бы рождается из общих форм движения, ибо к ее первому звуку ведет восходящий скрытый голос пассажей:

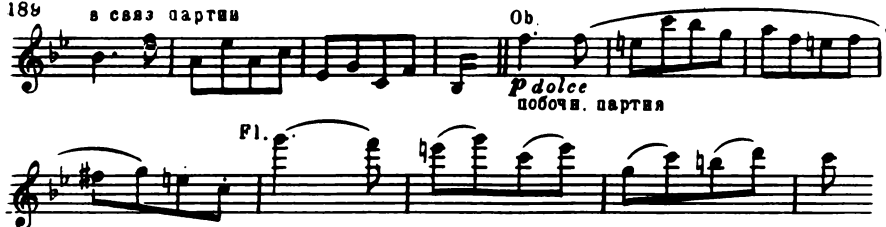
188 *Allegro ma non troppo*



Такой процесс противоположен обычному у Баха растворению мелодического ядра в общих формах движения. Но ход развития в крупном плане симфонии имеет родство с баховским принципом: в общих формах движения финала растворяется тематическая характеристичность предшествующих частей цикла.

В связующей партии финала IV симфонии — новая форма движения, арпеджированная, подготавливающая переход в побочную тему, тождественную ей ритмически и, в значительной мере, интонационно:

189 *в связ. партии*



Менее отчетливым предстает единство тематического процесса в финале трио ор. 70 № 2: темы здесь сильно контрастируют, чему способствуют красочные тональные отношения: Es-dur — G-dur. Правда, в качестве контрапункта ко второй теме появляются пассажные фигуры главной, на них основывается заключительная партия, но в этом можно усмотреть скорее особенности первых *allegri*, нежели финальных.

В общем, несмотря на ряд отступлений, в сонатных формах финалов основная линия все-таки прослеживается вполне ясно. То же самое следует сказать и о второй характеристической их особенности — стирании кадансовых границ между главной и побочной партиями. Нет таких кадансов и остановок, например, в финалах 17-й, 18-й, 23-й, 26-й сонат, минимальны предикты

перед побочными партиями в квартете ор. 59 № 2, IV и V симфониях.

Текучесть — прием, распространяемый, конечно, на весь финал. Теперь необходимо выделить очень важную структурную особенность большинства сонатных финалов — проведение главной темы в коде, как фактор завершающего, характера. Оно создает наклонение к форме рондо, уже встречавшееся в различных его проявлениях. Если наклонение к сонатности образуется в начале формы, в ее экспозиционном разделе, то наклонение к рондо в произведениях с сонатной формой замечаем к концу, после того как определилась сонатная структура: экспозиция — разработка — реприза. Заключительное проведение главной темы имеет в таком случае округляющее значение. Но в этом сказывается, по-видимому, и связь с давней традицией писать финалы в форме и даже в жанре рондо, — ей Бетховен сам нередко следовал, особенно в раннем периоде творчества. Эта традиция, очевидно, наложила отпечаток и на сонатные финалы.

Наклонение к рондо усиливается, если главная тема с сохранением структуры (полностью или частично) проводится еще и в разработке, — тогда образуется в общей сложности четыре проведения, ясно показывающие рондообразность в сонатной форме. Проведение главной темы в коде и разработке создает наклонение к рондо на первом плане, проведение же побочной темы в коде, с чем тоже иногда встречаемся, ведет к такому же наклонению на втором плане формы.

Финалы I симфонии, 17-й, 18-й, 23-й и 26-й сонат дают примеры проведения в коде главной темы. Любопытно, что в первых двух сочинениях проведения в коде полностью совпадают с экспозиционным, репризные же от них отличаются. Не будем вдаваться в анализ этих различий, важно подчеркнуть сходство крайних проводений: они окаймляют форму, напоминая этим принцип *da saro*, встречавшийся в разных старинных формах.

В финале 18-й сонаты вместо двукратного проведения главной темы в основной тональности, как было в экспозиции, разворачивается цепь секвенций из шести проводений, по два в каждой из следующих тональностей: *Es-dur*, *f-moll*, *As-dur*. Последнее служит началом свободного развертывания, опирающегося, однако, на заключительный каданс: *S — DD — D — T*.

В финале 26-й сонаты последнее проведение главной темы меняет темп (*Poco Andante*) и тоже расширяется за счет секвенции: было *Es — f — Es*, стало *Es — f — g — Es*.

Эти формы подчинены принципу прорастания, отличающему их от предшествующих, основанных на принципе тождественности (*da saro*). В прорастании — новое проявление текущести, захватывающей и коду. Текущести, но одновременно и завершенности, ибо в прорастании, соединенном с кадансовой гармонической структурой, кроется исчерпание движения.

В коде финала квартета ор. 59 № 1 проведение главной темы совмещается с замедлением темпа, которое постоянно встречается в сонатных частях циклических произведений Бетховена. При этом взята лишь первая половина темы, так как вторая послужила для имитаций в начальном разделе коды. Поместив мелодию в высочайший регистр скрипки, Бетховен придал теме новый, светлый колорит, а *Adagio* позволило явственно фиксировать каждый звук. Интересно здесь и отражение переменнорядового строя, дающего возможность сопоставить две доминанты — от *d-moll* и от *F-dur*:



Так последнее проведение главной темы обогащает содержание финала и всего произведения, вместо простого наклонения к рондо обнаруживается сквозное движение формы, — новое проявление текучести через прямо противоположный прием замедления темпа.

Финал Аппассионаты в коде имеет новый вариант главной темы, освобожденный от всего, что выходит за пределы кадансовой формулы  $TSII_nD$ , повторенной и вторгающейся в заключительное построение. Но прежде чем наступает эта формула, возникает новая тема, вытекающая из энергичного повторения  $TDTD$ :



Ритм восьмых ясно связывает эту тему с предшествующим биснием восьмых на доминанте, мелодический оборот верхнего голоса в 4-м и 6-м тактах *c—f—as* с материалом главной темы, — словом, органичность появления новой темы не вызывает сомнений. Но это именно новая тема, со своей самостоятельной простой двухчастной формой, со своим тональным планом: I—V (первая часть), III—IV—I (вторая часть). Превращение главной темы в кадансовую формулу после этого логически ожидается.

Вторжение в код сонатной формы самостоятельного двухчастного построения произошло, по-видимому, под воздействием контрастно-составной формы, которую можно наблюдать в некоторых отдельных, одночастных произведениях Бетховена (увертюра «Эгмонт» и другие). Сопоставление с одночастными произведениями призвано показать, что цикл Аппассионаты по разным признакам находится на пути к преобразованию в единую поэмную форму, которую впоследствии примет сонатная форма в произведениях Листа (соната *h-moll*), Скрябина (4-я соната) и других композиторов. Бетховенской сонатности предстоит пройти через двухчастность, готовую превратиться в контрастно-составную форму (32-я соната), через цикличность, уже превращенную в нее (квартет *cis-moll*), и поэмная форма станет реальностью. Две сонаты ор. 27 служат ее далеким предвестником.

Менее отчетлива новизна темы в коде IV симфонии, потому что она продолжает главную тему и соткана из ее интонаций. И все-таки мелодический рисунок этой темы самостоятелен (ср. с примером 188):

192 Vn I

pp

от главной темы

Cl.

pp

8va bassa

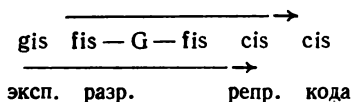
новая тема - вариант

Здесь, как и в финале Аппассионаты, сочетаются прежняя (главная) и новая темы, образуя единую форму завершения. Наклонение к рондо спорит с непрерывностью тематического процесса, финал не может преодолеть ее до самого конца.

Рондообразность на втором плане возникает и от использования побочной (или любой другой, кроме главной) темы на протяжении разработки или в коде. Речь идет не о материале темы, но о ней самой как слаженном организме.

Пример такого рода среди круга рассматриваемых произведений только один — в финале Лунной сонаты, в других же финалах встречаются только приближения к этой форме (использование интонаций побочной темы в разработке финала V симфонии и т. д.). Побочная тема в коде Лунной сонаты Бетховеном мыслилась, вероятно, как отражение процесса развития в разработке. Доказательство — в фактуре: тема помещена, как и там, в партию левой руки. Но во втором предложении возвращается фактура репризы (с октавным удвоением) и развертывается новое прорастание: 4+19, охватившее, кроме темы, крупными аккордовыми массивами вписанную каденцию  $SIV\ SII_n$ .  $DD\ I_4$ .  $D$  с ее вводным тоном (Adagio) и  $T$ .

Из проведенний побочной темы на втором плане сонатной формы возникло рондообразное построение. Два последних проведения отвечают на два первых:



Для общего завершения (Темпо I) Бетховен использовал материал заключительной партии, который подтвердил рондообразность второго плана.

В ином роде применено повторное проведение побочной темы в финале трио ор. 70 № 2: оно входит не в коду, а в репризу и следует непосредственно за первым один раз в кварто-квинтовом соотношении с экспозицией — в  $C\text{-dur}$  (в экспозиции  $G\text{-dur}$ ), второй раз — в главном строе  $Es\text{-dur}$ . Структура побочной партии сохранена оба раза без изменений, повторяется и часть заключительной партии:

36	6	18	36	8
п.п.	з.п.	переход	п.п.	з.п.
первое проведение $C$		$C-c-Es(es)$	второе проведение $Es$	

Опять можно констатировать воздействие старинного одно-темного рондо, многократно нами наблюдавшееся. Оно проникло в репризу, доведя до структурной полноты второе проведение побочной и заключительной партий, уже встречавшееся в *allegro* (5-я соната, Аврора, 16-я соната).

Принципу наклонения к рондо, ощущаемого в коде, противопоставим подведение итогов финала (и всего цикла) через вспышки разработочности и их погашение в массивных завершающих формах кадансового значения.

В сонатных финалах Бетховен применил такую коду только один раз в финале V симфонии. Это объясняется сквозной общециклической ее драматургией. В репризном возвращении жерцо (Темпо I) и главной, а затем побочной партии *Allegro* исчерпывается их образно-драматургическое значение, но возрас-

тание торжественности, апофеозности требует дальнейшего продвижения и округления. Бетховен находит эту форму в новых взлетах разработочности, трансформируемых в периодическое построение типа прорастания, в полифоническом совмещении интонаций разных тем, в оstinatном повторении коротких мотивов и растворении их в общих формах движения. Троекратные взлеты разработочности заканчиваются обобщающими кадансовыми формами, которые, корреспондируя друг с другом, все время разрастаются. Создается впечатление полной завершенности, исчерпанности как формы, так и содержания — ликование масс народа, празднующих победу.

Проследим за формой развития коды (от такта 295).

1. Полифоническое соединение мотивов побочной темы с контрапунктирующим голосом и перемена их в двойном контрапункте, растворение побочной темы в репетициях и секвенциях, переход в простой каданс:  $4+4+12\leftarrow 2+1$ .

2. Разработка темы связующей партии, также принявшая структуру прорастания:  $17+19\leftarrow 4+4$ .

3. Оstinато на двутактной теме заключительной партии и каданс, как в предыдущем разделе, но троекратно —  $16\ 4+4+4$  — выливающийся, наконец, в главную тему, изложенную канонически, и так же, как побочная тема, растворяющаяся в общих формах мелодического, а потом и гармонического движения.

Ostinато устанавливает в гармонии повторение оборота DT, то есть автентического каданса, что, конечно, готовит его повторение в заключительном разделе коды. Но нам важно отметить, что оstinато позволяет вплести сюда тему судьбы из первой части, проводимую, соответственно оstinато, восьмикратно:

193 **Presto**

тема судьбы

Тема судьбы слышится не только в басах, но и в звуках темы заключительной партии. Отсюда прямой вывод, что Бетховен уже в экспозиции и репризе предусмотрел это, хотя при появлениях там темы заключительной партии еще трудно было заметить ее связь с темой судьбы. Но «задним числом» мы осмысливаем эту связь и поражаемся мудрости Бетховена, глубине его творческого процесса.

Если оstinато имеет тонику-доминантовую гармоническую форму, то в каноне главной темы остается только одна тоническая гармония. В заключительном разделе возвращается тонику-

доминантовое чередование, но уже без тематического наполнения. Слушатель может лишь подразумевать, что за аккордами DT скрывается, как это было в первой части, тема судьбы. Теперь она укрощена и подчинена идее торжества победы:



Логика развертывания заключительной (третьей) части коды предельно ясна:

- а) тонико-доминантовое чередование при тематическом остинато,
- б) одна тоническая гармония, тоже насыщенная темой (главной),
- в) тонико-доминантовое чередование без всякой темы,
- г) одна тоническая гармония, тоже без темы.

Последними исчезают (исчерпываются) тема заключительной партии, тема судьбы и главная тема, растворяющиеся в гармонии, завершая образное развитие симфонии. От начала к концу (и финала, и цикла) перекидывается тематический мост. Исчерпание, растворение тематизма есть одновременно и окончание процесса, переход в бесконечность, в инобытие слушательской памяти.

Такого рода форма завершения финала и цикла введена Бетховеном впервые. Ее предшественниками, возможно, были оперные финалы, коды, апофеозы. Бетховен гениально обобщил их особенности и в необыкновенно концентрированном виде ввел в форму симфонии. От коды V симфонии прямой путь к коде IX симфонии и кодам многих знаменитых симфоний и опер позднейших мастеров.

Сонатные финалы иногда обогащаются у Бетховена при посредстве закономерностей структуры второго плана, делающей общую форму более детализированной и разработанной. В какой-то мере это может привести к проявлениям рондообразности.

С подобным случаем встречаемся в финале трио ор. 70 № 1, D-dur. Начальный четырехтакт главной темы:





получает функцию темы рондо, появляясь на протяжении финала 10 раз. Главная партия, написанная в простой репризной трехчастной форме с повторением середины (аналогична структура и в главной партии финала сонаты № 27), уже имеет двукратное проведение этой темы. Но, кроме того, она входит в побочную партию на правах «прорыва» элементов главной темы, появляется в заключительной партии экспозиции и репризы и, наконец, дважды в коде. Такая дополнительная детализация структуры делает более живой всю сонатную форму, отличающуюся тут строгостью репризы-вариации.

Если мы расположим все 10 проводений в единую форму второго плана, то увидим, что она дает проекцию сонатной формы (без разработки). Как обычно, для развития формы второго плана Бетховен применил вариационный метод. Наряду с фактурными вариациями некоторые проведения темы представляют интересные тональные модификации. Параллельно-терцовым соотношениям I—VI ступени противостоит терцовое отношение I—III ступени (в заключительной партии). Тональный план всех проводений отражает общий тональный колорит финала.

Финал трио D-dur с его рондообразностью на втором плане представляет пример зарождения лейтмотивных форм в рамках сонатности и ведет к поздним сочинениям Бетховена, а от них — к его наследникам.

Число финалов в форме рондо-сонаты приблизительно одинаково с числом сонатных финалов. Но в самой группе рондо-сонатных форм наблюдается дифференциация: финалы 12-й сонаты, III фортепианного и скрипичного концертов имеют форму рондо-сонаты с центральным эпизодом, все же прочие — с разработкой. Наличие разработки в рондо-сонате объясняют влиянием сонатного принципа, а отсюда находят ее большее, чем в первом варианте рондо-сонаты, приближение к сонатной форме<sup>175</sup>.

<sup>175</sup> «Влияние сонатной формы на рондо сказалось в еще большей степени, чем это дает введение повторяющейся побочной партии и связующих частей. Средний эпизод уже у Моцарта, а особенно у Бетховена и позже иногда заменяется разработкой» (И. Способин. Музыкальная форма. М., 1947, стр. 212). «... из двух разновидностей рондо-сонаты (с центральным эпизодом или с разработкой) к сонатной форме ближе, при прочих равных условиях, разновидность с разработкой» (Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 387).

Это, несомненно, справедливо, но еще не раскрывает, зачем потребовалось подобное приближение? Причина же заключается, видимо, в том, что и в рондо-сонатных финалах Бетховен стремился к созданию текучести, как в сонатных, а ее могла сообщить скорее разработка, чем введение нового, центрального, эпизода.

Однако коснемся прежде всего рондо-сонатной формы, имеющей в центре эпизод.

Два примера — из 12-й сонаты и III фортепианного концерта — близки аналогичным формам из произведений раннего периода, так как относятся к «пограничным годам». Тональности центрального эпизода по отношению к главной различны: в 12-й сонате — III ступень, в III концерте — VI ступень. В скрипичном концерте — тональность IV ступени.

В III концерте интересно влияние старинного рондо, сказавшееся в проведении главной темы в новой тональности — E-dur. Как уже выше было объяснено, тут проявился закон тонального резонанса на E-dur Adagio. Введение фугато в качестве разработки после эпизода также представляет интерес, так как в концертах очень редко встречается<sup>176</sup>.

7-я скрипичная, 15, 16-я фортепианные сонаты и II симфония имеют разработки вместо центрального эпизода. Эти сочинения относятся приблизительно к одним и тем же годам (1801—1802). С точки зрения эволюции бетховенской формы это заслуживает быть отмеченным, так как в позднейших произведениях уже наблюдаются другие разновидности рондо-сонатной структуры. Так, форма финалов IV концерта и 8-го квартета (1806) может быть названа рондо-сонатой с зеркальной репризой: после разработки наступает проведение побочной темы и лишь затем — главной. Кода этих финалов, как и в сонатных формах, включает проведение главной темы.

Богатство формы первого плана существенно дополняется формой второго плана, самостоятельной жизнью отдельных тем и их фрагментов, что накладывает отпечаток на общую композицию, ее колорит. В этом отношении очень интересна роль начального фрагмента лирической побочной темы (первые четыре такта) в финале IV концерта:



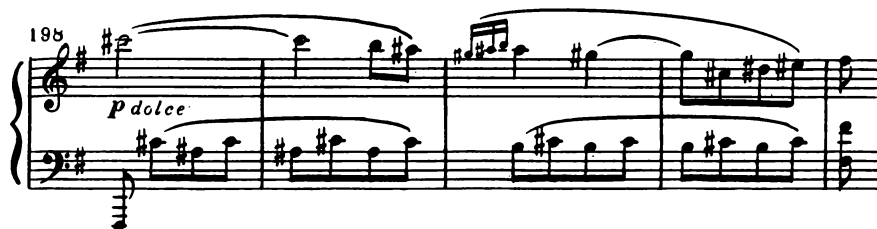
<sup>176</sup> В концерте B-dur Бетховен воспользовался формой фугато в виртуозной каденции, в концерте c-moll он вводит ее в финал, а в IV концерте фугато применено уже в первой части. Так, фугато от необязательной (импровизируемой) формы постепенно переключивается в финал, а потом в начальную часть цикла.

Элемент «а» трудно «оторвать» от продолжающей его четырехтактной фразы «б». В своих четырех появлениях в экспозиции, а затем в стольких же — репризы, он подвергается тонкому гармоническому варьированию, мелодически не меняясь, но получая в сопровождающих голосах все время что-то новое. Можно сказать, что побочная партия экспозиции и репризы — это два миниатюрных вариационных цикла.

Но вот после репризы главной темы наступает интересная энгармоническая модуляция из G в Fis, без применения доминанты новой тональности, путем простой смены трезвучий fis — Fis и повторения последнего <sup>177</sup>:



В новой тональности радужно, прозрачно звучит у фортепиано первый фрагмент побочной темы:



А затем, после четырех тактов связки, еще раз — в C-dur, после новой связки — в G-dur. Таким образом, тема сменялась связками, и сложилось миниатюрное рондообразное построение старинного типа:

a	св.	a	св.	a . . .
Fis		C		G

При появлении «а» в G-dur форма меняется, превращаясь в новый миниатюрный вариационный цикл. От экспозиции и репризы он отличается тем, что прежде продолжавшие друг друга фразы «а» и «б» теперь контрапунктируют, переходя из голоса в голос («б» взято в новом варианте):

Fl. Ob.	a б
V-ni	a б
Vc.	a б
Fg.	a б
Bassi	a

<sup>177</sup> Бетховен часто готовит новую тональность или новую гармонию для тематической роли (то есть для проведения какой-либо темы) путем предвещающего многократного повторения.

Приводим третье проведение (гармония опускается):



Сомкнутый воедино миниатюрный вариационный цикл побочной темы в экспозиции и репризе рассредоточивается, переходя в маленькое рондо, и вновь смыкается на новой, полифонической основе. Это передано одним из распространенных у Бетховена приемов остиной повторности в кодах, о чем уже говорилось в анализе коды V симфонии.

Необычайно тонкий процесс вариационного порядка обогатил рондо-сонатную форму финала IV концерта; выделилась хрупкая побочная тема, ставшая своего рода лейтмотивом, по-разному окрашиваемым в разных проведениях, и в свою очередь, окрасившая финал в лирические тона. Сколь глубоко отвечает это лиричности всего произведения, легкости, воздушности его финала!

Изумительно интересна и форма финала V концерта, подпадающая под общую рубрику рондо-сонаты. В центре ее разработки — вариационный цикл из трех проведений главной темы, окруженный собственно разработочными построениями: первое постепенно подводит к вариациям, а последнее — к общей репризе:

разраб. — вариационный цикл — разраб. (предыкт)  
С — As — E

Как видно из схемы, тональности внутри цикла меняются, сохраняя интервал — большую терцию, — в этом, как и в фактурных приемах, заключено варьирование.

Если вариационность в финале IV концерта рассредоточена и подчинена выявлению лирического образа, то в финале V концерта она собрана в центре формы, крупным планом, и отвечает энергично-танцевальному характеру главной темы<sup>178</sup>.

<sup>178</sup> В интонациях этой темы заметны обороты испанского танца Арагонская хота, разработанного впоследствии Глинкой и Листом:



Форма финала V концерта любопытна еще и тем, что к концу рондо имеется проведение главной темы в тональности субдоминанты (такты 341—356) и без перерыва сразу же затем в главной тональности (от такта 357). Такое тональное отклонение встречалось и в ранних произведениях на завершающей стадии, но в данном случае хотелось бы отметить его потому, что два сомкнутых воедино проведения (ST) несут следы влияния старинного однотемного рондо, а, кроме того, в субдоминантовом проведении отражается центральная (вторая) вариация из разработки. Это один из обычных приемов Бетховена в установлении внутренних связей в музыкальной форме.

Предшествующие краткие разборы имели целью показать, сколь творчески относился Бетховен к унаследованной им форме рондо-сонаты. Внедрение разработки, вариаций и элементов старинного рондо делало основную структуру более гибкой, эластичной, расцветчивало ее. Тут видно прямое продолжение приемов и средств развития, которые сложились у Бетховена в раннем периоде творчества. Вариационный принцип ушел в раздел разработки (V концерт) или влился в малые структуры (трио D-dur, IV концерт). В финале VI симфонии, который еще предстоит рассмотреть, он выдвинут на самое видное место, поскольку главная партия складывается из трех варьируемых проводений темы, в первой репризе — еще две вариации, в основной репризе — три новых. Рассредоточенный вариационный цикл на главную тему рондо-сонаты дополняется еще в коде. Здесь Бетховен проводит тему в новом варианте и на этот вариант строит вариацию. За нею следует еще один вариант главной темы, но он уже не варьируется, превращаясь в «останавливающийся период». Приводим все три варианта главной темы:



В них заметно постепенное упрощение, но прежде протекает длительный вариационный процесс. Сокращение в коде, а потом отказ от вариаций — это своеобразное торможение, следствие истощенности развития.

Средства варьирования в разбираемом финале заслуживают специального анализа. Укажем лишь, что они во многих точках соприкасаются с приемами варьирования в *Andante V* симфонии (превращение мелодии темы в фигурации, перенесение ее из верхних голосов в нижние, репетиционное сопровождение в *tutti* и т. д.).

На вариационность в финале VI симфонии более ста лет назад обратил внимание А. Н. Серов, считавший ее фактором общей склонности Бетховена к вариационной форме: «что такое [как не вариации. — *Вл. П.*] многие из развитий в финале Пасторальной симфонии (тему везде можно математически «наложить» на эти развития)?» ... «Это было одна из любимых Бетховеном форм...»<sup>179</sup>.

Структура финала VI симфонии, оставаясь рондо-сонатной, обладает рядом особенностей. Так, можно отметить влияние старосонатной формы. Оно — в слитности связующе-побочной части экспозиции и репризы, не позволяющей четко разделить партии. Видимо, тут сказывается общая для финалов текучесть. Но каданс в конце побочной партии сохранен. Побочная сфера не имеет заметного контраста по отношению к главной, и тут тоже сказывается влияние старосонатной формы. Подобное утверждение, конечно, условно, потому что в самой бетховенской сонатной форме в то время наблюдается текучесть экспозиции и репризы, приводившая к стиранию всех кадансов, кроме оканчивающих побочную и заключительную партии. Это было отмечено уже в 17-й сонате, еще сильнее сказалось в 24-й сонате, относящейся к одним годам с VI симфонией (1808—1809), в 26-й сонате, а впоследствии сильнее всего проявилось в первой части сонаты ор. 101, которую Вагнер называл образцом «бесконечной мелодии»<sup>180</sup>.

Можно указать и на следы старинных вариаций в финале VI симфонии: второе проведение главной темы, начинаясь в главной тональности, модулирует в субдоминантовую. Такие приемы характерны для старинных вариаций остинатного типа, если судить, например, по медленной части клавирного концерта d-moll Баха и чаконе из его кантаты № 150. В то же время это и остатки старинного однотемного рондо.

Модулирующая тема в финале ведет к эпизоду, который в свою очередь тонально подвижен — B — Des; после него — пре-

<sup>179</sup> А. Н. Серов. Бетховен и три его стиля. (1852). Цит. по изд. А. Н. Серова. Избранные статьи, т. II, стр. 266.

<sup>180</sup> «Вот пример того, что я имел в виду под бесконечной мелодией» — говорил Р. Вагнер незадолго до кончины. Цит. по кн.: R. Rosenberg. Die Klaviersonaten L. van Beethovens, B. II, S. 350.

дыт к основной репризе. Материал эпизода малоконтрастен по отношению к главной теме.

Интересен финал двухчастной 24-й сонаты. Подпадая под рубрику рондо-сонаты, он отличается и непрерывностью, и отсутствием контраста между основными темами. Форма хорошо расчленяется благодаря остановкам, но все они гармонически неустойчивы: первая — на D к Fis, вторая — на D к dis, третья — на DD к H, четвертая — на D к fis и последняя — на DD к Fis. В таком членении явственны связи со структурой главной темы, отчетливо делящейся кадансами на три предложения. Гармонически все остановки, кроме первой, подготавливают начальный аккорд темы: половинные кадансы на D к dis и D к fis ведут к T побочных партий, после двойных доминант H-dur и Fis-dur следуют проведения главной темы, начинающиеся с DD этих тональностей.

К числу особенностей данной рондо-сонаты нужно отнести то, что побочная партия наступает не в качестве первого эпизода, но после повторения главной темы. Другая особенность — реприза в субдоминантовой тональности, чем Бетховен никогда в других произведениях не пользовался. Наконец, отсутствие разработки, равно как и центрального эпизода, тоже принадлежит к необычным приемам в рондо-сонате. В итоге схема этого финала такова: A → A' B : A (S) B<sup>1</sup> A и кода.

Тут можно усмотреть и форму сонаты без разработки, если отбросить двукратность A в экспозиции. Кода включает элемент разработочности, сложившийся из повторения, секвенцирования мотивов главной темы. Заключительная фраза сплетает тонкие нити ее интонаций:



От анализа рондо-сонатных форм перейдем к формам рондо, не содержащим проявлений сонатности. Таковы финалы в 8-й скрипичной и 21-й и 25-й фортепианных сонатах. Все они различны по структуре, по принципам развития.

Наиболее просто рондо в 25-й сонате. Его структура АВАСА несколько пополнена вариационностью, отразившейся в фактуре, — сначала в партии левой руки (сопровождение), а потом и правой (мелодия).

Рондо в финале 8-й скрипичной сонаты отличается многократностью проведения главной темы и отсутствием сильного контраста ее с эпизодами. Это объясняется тем, что, во-первых, главная тема входит в трехчастную структуру главной партии, а один ее элемент — во второй эпизод, во-вторых, разработочный раздел имеет ряд проводений главной темы и, наконец, очень важны также одиночные ее проведения.

Тема очень кратка: уже четырехтакт содержит два миниатюрных предложения и имеет полную завершенность. Приняв за тему восьмитакт, и в нем найдем материал вполне тождественный с начальным двутактным предложением, не считая контрапункта. Некоторые проведения ограничиваются четырехтактом, вместе с тем контрапункт из второго четырехтакта получает самостоятельную жизнь в форме, разрабатывается, секвенцируется. Приводится начальный восьмитакт:

203 Allegro vivace

The musical score shows measures 203 to 207. The Violin part (V-n) begins with a rest in measure 203, followed by eighth-note patterns. The Piano part (Piano) also starts with a rest, then enters with eighth-note patterns. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'P leggermente' (piano, lighter). Trill markings ('tr') are present in measures 205 and 207. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Наличие разработки мы никак не связываем с сонатностью: она скорее всего была тут отражением старинного однотемного рондо, так как слагается из проводений описанного материала и интермедий.

В миниатюрности всех составных частей рондо, в тематическом материале и проникновении его в один из эпизодов можно тоже усмотреть если не стилизацию в старинном духе, то некоторое влияние клавесинизма. Вообще вся соната — произведение легкого, изящного стиля.

Рондо финала 8-й скрипичной сонаты, являющееся основной структурой, можно сопоставить с рондо второго плана, которое мы наблюдали в финалах трио ор. 70 № 1 и IV концерта. Связи этих форм первого и второго планов отчетливо видны.



Они позволяют говорить об обобщении Бетховеном не только наследия его непосредственных предшественников, но и более ранних мастеров. Изучение истории музыкальных форм позволит открыть много еще неизведанных связей.

Наиболее сложный образец из трех названных — финальное *Rondo* Авроры. Форма его обычно признается за рондо с двумя эпизодами, осложненное большими связующими частями<sup>181</sup>.

В этом рондо действительно два эпизода, но структура значительно разнообразнее, чем в обычном рондо с двумя эпизодами, примером которого может служить финал 25-й сонаты. Финальное рондо Авроры развито не только посредством связующих частей-разработок, но и за счет проведений темы с изменением тональности по образцу старинного однотемного рондо. И потому определение его — «рондо с двумя эпизодами» — должно быть расширено, дополнено.

Главную тему Бетховен строит в двойной трехчастной форме (период, две середины и две репризы) и придерживается этой формы еще только один раз — во втором проведении; все же прочие сокращены: во второй репризе остается лишь простая трехчастная форма, в других проведениях тема и того короче — период и даже одно предложение. Предпосылкой для этого служит сама тема — краткая, афористичная, позволяющая изложить основное содержание уже в первом предложении. Подобное явление мы наблюдаем и в ряде других финалов Бетховена, например в 18-й сонате и в 8-й скрипичной:

204 **Allegretto moderato**

**Presto con fuoco**

**Allegro vivace**

Различия во всех этих случаях между предложениями минимальны, и потому можно считать, что главное содержание выражено в предложении (каденции их одинаковы), а отсюда и другой вывод — не только период, но и предложение может

<sup>181</sup> См.: И. Способин. Музыкальная форма, стр. 172. Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 239—240.

представительствовать от имени темы. Краткость темы — одно из характерных свойств старинного рондо, и это служит дополнительным моментом, связывающим бетховенское рондо с ним. Но нельзя забывать и о том, что сами темы у Бетховена совсем другие — они подчас близки современным ему народным песням, что имеет место, в частности, в Rondo Авроры и в финале 18-й сонаты.

В Rondo Авроры, как и вообще в различных формах музыки Бетховена, большую роль играет вариационность, — мы ее «выносим за скобки», чтобы сосредоточиться на вопросах структуры.

Проникновение элементов старинного рондо начинается сразу после первого эпизода: 16-тактная связующая часть строится на проведениях темы в a-moll и F-dur — они образуют движущийся период, и на D C-dur — из середины главной партии.

Более сильными элементы старинного рондо становятся после второго эпизода: тут уже три проведения четырехтактной темы в тональностях As-dur, f-moll, Des-dur, последнее закрепляется дополнением. Это можно объяснить только тем, что цепь проведенний перестает быть связующей частью и превращается в тематический раздел рондо, несущий традиции старинной формы. Создается определенная линия связи с первой группой коротких проведенний темы:

- |                  |  |
|------------------|--|
| I. a — F         | (VI — IV <sub>н</sub> ступени),                                |
| II. As — f — Des | (VI <sub>н</sub> — IV <sub>м</sub> — II <sub>н</sub> ступени). |

Перемена наклонения ступеней отражает общий принцип сопоставления мажора и минора, свойственный всему циклу Авроры: вторжение с-moll в главной партии первой части и финала, смены E — e, A — a — C в побочной партии Allegro и т. д.

Лишь после проведенний темы следует разработка, состоящая из симметрично расположенных секвенций:

$$\begin{array}{ccc} \text{Des—es—f} & \text{—b} & \text{es—Des—c} \\ \hline \text{по сек. вверх.} & & \text{по сек. вниз.} \end{array}$$

и предрепризного органного пункта на D→с—C.

Prestissimo, относимое в Rondo Авроры к коде, продолжает развитие элементов старинного рондо. Тема вмещается теперь в двутакт при alla breve, а период становится четырехтактным. За периодом идет вариация и разработочные секвенции. Следующее проведение темы использует S, а затем возвращаются элементы первоначальной середины, превращенные в новую цепь секвенций, и род прерванной каденции на VI низкой ступени. Далее открывается еще одна цепь секвенций: As — f — Des — b. Эти тональности знакомы по проведениям темы после второго эпизода и представляют не что иное, как большое субдоминантовое звено каденции, после которого DD I<sub>4</sub> и D ведут

к последней разнотональной цепи проведений темы. Она обобщает на тематическом материале предыдущую цепь:

$$\begin{array}{ccccccc} 8 & \leftarrow & 4 & + & 4 & + & 4 & \leftarrow & 2 & 2 & 2 & 2 \\ \text{C} & & \text{c} & & \text{As} & & \text{f} & & & \text{S} & \text{DD} & \text{D} \div \text{C} \end{array}$$

Вытягиваясь еще в одну каденцию, эти проведения гармонически разрешаются, наконец, в Т (органный пункт на протяжении 29 тактов). Первоначально тоника тематически активна, постепенно же теряет тему, и наступает растворение в пассажах и аккордовых перемещениях: развитие образа исчерпано.

Таким образом в финал Авроры, кроме большого рондо с двумя эпизодами, входит малое рондо, состоящее из проведений малой темы (период или предложение большой темы). То построение, которое с точки зрения большого рондо является кодой (Prestissimo), становится вторым рондо, собравшим воедино рассредоточенные группы проведений малой темы. Со второго плана формы малое рондо переходит на первый план, и тут обнаруживаются его связи со старинным рондо. В то же время, выполняя функцию коды, оно разворачивает ряд широко трактуемых каденций, через разного рода субдоминантовые гармонии, кадансовый квартсекстаккорд и доминанту, ведущих к тонике. S и D сначала наделяются тематическим материалом, а потом остаются без темы, T же во всех случаях, кроме заключительного построения, сохраняет тему<sup>182</sup>.

Приводим общую схему Rondo Аворры (А — большая тема в трехчастной форме, а — малая тема, то есть период или предложение предыдущей, б — интонации из середины большой темы, Б и В — эпизоды):

205

А доп. Б а а б А В а а а разр. А доп. и предъикт →

Коп. связ. As f Des

Коде: I.  $a+a^1$  секв.  $a^2$  б секв., широкая каденция

**S D**

Vib IVm. IIb V'IIb IVm.

**S**

D VIb D K<sub>48</sub> D

## Prestissimo

II.  $a^3 + a^4$   $a^5$   $a^6$   $a^7$  каденция

C C c As f S D D

### III. а<sup>8</sup> а<sup>9</sup> заключение

органный пункт на Т

Разбор коды сделан подробно потому, что она — типичный образец большой бетховенской коды, особенно же — в финалах циклических произведений. Главнейшие приемы: а) ускорение

<sup>182</sup> Л. А. Мазель подмечает, что форма первого проведения главной темы сама рондообразна и потому как бы предвосхищает форму и динамику всего финала Автуры («Строение музыкальных произведений», стр. 240). Если принять это положение, то в Rondo можно видеть еще более сложные взаимоотношения частей и целого, нежели описаны выше: в начале предвосхищение общей структуры, в конце — обобщение пройденного пути.

темпа; ближе к концу формы — внезапное замедление (фермата, протянутые гармонии, Adagio и т. д.), а затем восстановление скорого движения; б) неоднократность широко понимаемой каденции, вариационность и, как следствие ее, растворение темы в простейших мелодических и гармонических формах движения.

Таковы коды и позднейших бетховенских финалов, включая IX симфонию. От Бетховена эти приемы перешли к Шуману, Брамсу, Листу, Глинке, Чайковскому, Рахманинову, Танееву и многим другим композиторам классического направления.

Как известно, цикл Авроры претерпел существенное изменение — Бетховен исключил первоначальное Andante, заменив его интродукцией к Rondo. Изучив последнее, мы понимаем, сколь дальновидным был Бетховен: прежнее Andante было очень протяженным, использовало форму рондо (рондо-сонаты), а потому соседство двух родственных форм, обширных по размерам, в цикле было, конечно, нежелательным — он без нужды растягивался.

Многочратно ссылаясь на проявления старинного рондо в бетховенских формах, мы воочию можем убедиться в том, какое оно имело значение: финал сонаты № 22 написан именно в форме старинного рондо, которое, следовательно, было хорошо знакомо Бетховену. Тема этого финала — период из двух сходных предложений:



Фактически тема излагается уже в первом двутакте, последующее же — ее имитация. Как и в подлинных образцах старинного рондо, между проведениями темы находятся интермедии на тематическом материале.

Интермедию, следующую после первого проведения четырехтактной темы с повторением, Бетховен завершает ясной каденцией в доминантовой тональности и укрепляет ее дополнением (8 4 ↓ 8). Возникает форма, идентичная с экспозицией старосонатного типа. Таким образом, финал 22-й сонаты соединяет два старинных принципа, но в дальнейшем сонатность в нем исчезает совсем<sup>183</sup>.

<sup>183</sup> Как ясно из предшествующего изложения, наличие разработки мы не относим к признакам сонатности, так как, во-первых, оно не обязательно для сонатной формы (соната без разработки), а во-вторых, разработка встречается в качестве середины простой трехчастной формы.

Тональный план проведенный темы (в скобках указана величина интермедий):

F (12), A (16), G — c — f (38), C (8), F — B (39) и кода (27).

Однако тональный план целого богаче приведенного, так как Бетховен все следующее после экспозиции рассматривает как большую разработку и использует присущие ей приемы, развитую систему модуляций, предькты и т. д. В итоге финал предстает большой трехчастной формой с короткой экспозицией (20), гигантской разработкой (94), широкой репризой (47) и кодой (27).

Таким образом, этот финал — не простое возвращение к старым формам, — он подчиняется выработанной Бетховеном трехчастности. В то же время по этому финалу можно судить, сколь велико влияние старинной формы на самые ясные бетховенские структуры, в частности и на разработку.

Форма рондо в финалах бетховенских циклов среднего периода творчества этими образцами исчерпывается. Перейдем к рассмотрению финалов — вариаций. Таковых форм только три: в скрипичной сонате № 6, III симфонии и квартете № 10.

Первый и последний примеры должны разбираться вместе со всеми другими, написанными в форме темы с вариациями. Вариационный же финал III симфонии в силу необычности и индивидуальности его формы проанализируем здесь.

Роль вариационной формы в финалах циклов Бетховена, приведенной к финалу III симфонии, подробно исследовал Н. Л. Фишман; он тщательно проанализировал общность и различие этого финала с вариациями Es-dur op. 35, написанными на ту же тему из балета «Прометей»<sup>184</sup>.

Прежде всего следует подчеркнуть качественное своеобразие вариационного цикла в последней части Героической симфонии. Ни один финал — вариации не имел той свободы развития, которым она обладает. И вообще вариации, входившие в цикл в качестве первой и медленной частей или бывшие самостоятельными произведениями, не получали такого размаха и отступлений от вариационности тождественного порядка, как это произошло в финале Героической симфонии.

Предшествующее изложение подводит нас к выводу, что вариационный финал обобщил рассредоточенные вариационные построения предыдущих частей симфонии, явившись вершиной и итогом развития в них вариационности.

Для вариаций Бетховен выбрал тему, многими сторонами связанную с бытовыми жанрами его времени, и не случайно ее использование в танцевальной музыке (контрданс, балет). В годы

<sup>184</sup> См.: «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы». Вместе с тем в обзоре Фишмана пропущены два вариационных цикла: вариации op. 44 на собственную тему Бетховена (1793) и финал — вариации в трио op. 11 на заимствованную тему, — оба произведения для фортепиано, скрипки (кларнета) и виолончели.

1800—1802 в ряде сочинений Бетховена встречаются темы, где исходные интонации имеют опору в мелодии на терцию тоники и септиму доминанты с разрешением последней. Это тот скелет, который мелодически представлен разнообразно, а гармонически бывает положен на TD оборот. Возникает подспудное сходство с темой вариаций III симфонии. Оно особенно заметно там, где с ней совпадает тональность или образуется гармоническая симметрия TDDT.

К таким примерам относятся начальные интонации первой темы 13-й сонаты (а), темы из коды вариаций (б) и трио скерцо (в) 12-й сонаты, темы заключительной партии финала 7-й скрипичной сонаты (г). Для сравнения с ними приводится тема финала III симфонии (д) (тема из 13-й сонаты дана по репризе, где есть характерный затакт):

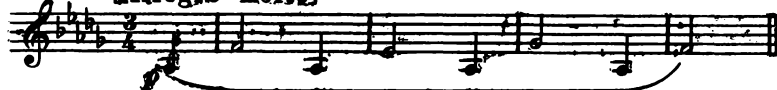
207 а) [Andante]



б) [Andante]



в) [Allegro molto]



г) [Allegro]



д) [Allegro molto]



Сходство с темой трио из скерцо 12-й сонаты не ограничивается одними начальными интонациями, но распространяется на весь период с его половинной каденцией.

Использование одного и того же остова для тем в четырех произведениях разных жанров и форм (балет, отдельный танец, фортепианные вариации и симфония) свидетельствует как о гибкости, обобщенности, о широте возможностей этого мелодического оборота, так и о направленности бетховенского творчества — его демократизме, опоре на жанры, близкие бытовым. Возникновение

новых, дочерних, тем в названных и других сочинениях способно подтвердить эти выводы, показывая, что музыкальное мышление Бетховена не было ограничено какими-либо определенными сюжетами, но свободно развивалось на единой эстетической основе.

Выше говорилось о качественном своеобразии вариаций финала III симфонии. В чем же оно? В преодолении принципа тождественности темы и вариаций по структуре, в проникновении в финал иных, невариационных принципов композиции: сложной трехчастной формы, разработанности, фугированности. Недостает только сонатности, но она здесь была совсем не нужна, так как синтез названных принципов вполне обеспечивал интенсивность изменений темы, создавал контрастность и в то же время не позволял далеко отойти от единого музыкального образа.

Композиция финала III симфонии обладает определенной симметричностью: движение от вступления, через группу вариаций тождественного порядка приводит к разработочному фугато и новой вариации тождественного вида. От центра с так называемой «венгерской темой» разделы композиции сменяются в обратном порядке: от вариации тождественного типа ко второму фугато, от него к группе вариаций и после пассажей из вступления к коде:

Вст.	Тема и группа вар. тождест. порядка	фугато	еще одна вар.	<u>новая мелод. тема</u>	одна вар.	фугато	последняя группа вар. - Вст. Кода
------	-------------------------------------	--------	---------------	--------------------------	-----------	--------	-----------------------------------

Симметричность сказывается и в отдельных элементах композиции. Первое фугато — на тему в прямом виде, второе — на тему в обращении. «Венгерской» теме предшествует вариация, начинающаяся минором и переходящая в мажор, а после «венгерской» темы идет мажорная вариация с переходом в минор.

Центральный эпизод с двух сторон ограничен яркими сильными каденциями; возникает в общем трехчастная структура со следующим соотношением тактов: 210 45 218.

Приблизительное равенство крайних частей обманчиво, потому что в третьей части есть замедление темпа — Poco Andante. Но есть и ускорение — Presto, что, может быть, компенсирует первое.

Независимо от временных соотношений общая трехчастность финала, конечно, налицо, поскольку «венгерская» тема ярко отделена кадансами, фактурой, самостоятельностью формы, дополнениями, которых не имеет основная тема, собственной тональностью g-moll (напомним, что вступление начинается на D g-moll, как бы готовя эту тональность, но потом «сворачивает» в Es-dur, то есть g-moll предсказан во вступлении).

Трехчастность структуры в вариационных циклах встречалась и в прежние время (чакона Баха), но у Бетховена она предстала совсем в другом свете, сохранив свойственную финалам текучесть и единое движение к кульминации, постепенно исчерпываемое и переходящее в заключение.

Обычное для код замедление темпа переносится на одну из последних вариаций, как это бывает и в самостоятельных вариационных циклах. Интересно тут отметить деталь в гармоническом варьировании начальной интонации темы: оборот DT заменен на SII, VI — мелодическую секвенцию Бетховен укрепил гармонией:



В этом можно узнать частый в предыдущих сочинениях Бетховена тематический оборот (о нем выше говорилось) — ему теперь отведено место в продолжающей части формы вместо прежнего, инициативного.

Передавая издателю свои вариации ор. 34 и 35, Бетховен специально указал на их новизну, на новые приемы обработки каждой темы. Это было достигнуто в пределах принципа тождественности темы и вариаций по структуре. Сколь полнее и значительнее новизна вариационности в финале Героической симфонии, впитавшая особенности невариационных принципов и сплавившая их в неповторимом единстве!

Нам осталось рассмотреть только один финал — из квинтета ор. 29, совершенно необычный, не имеющий аналогов в произведениях ни раннего, ни среднего периодов творчества Бетховена. Его форму можно определить как двойную сонатную или как «надстроенную» сонатную форму.

Простая сонатная форма пополнена введением новой темы в разработке в контрастирующей тональности; в коде эта тема повторяется в главной тональности. Над сонатной формой образовалась другая сонатная надстройка, но уже не имеющая разработки, поскольку после новой темы (побочной партии в надстроенной сонате) следует реприза. Возникает суммарное контрастирование тематического материала Presto с Andante con moto e scherzoso и его самостоятельной темой:







Завершенностью структуры Andante не обладает и широтой размаха — также, но оно вносит сильный контраст и принимает на себя функцию побочной темы в надстроенной сонате. Повторение всего Andante в коде в главном строе, конечно, было необходимо в силу контрастности с окружающим материалом. Это повторение и образовало род сонатной формы без разработки.

Величина Andante сравнительно с Presto, его развитой экспозицией и разработкой, конечно, незначительна, поэтому нельзя и помышлять о равноправии двух сонатных форм — простой и надстроенной. Но этот опыт в дальнейшем, в поздний период, пригодится Бетховену для реконструкции сонатной формы.

Сколь бы элементарен ни был образец двойной сонатной формы в финале квинтета op. 29, но от него прямой путь к новым структурам в музыке романтиков. В частности, напомним сонату h-moll Листа, обладающую такой структурой в ясной и полной мере (эпизод Fis-dur как побочная партия двойной сонатной формы и его отражение в коде).

Любопытно, что для надстроенной сонатной формы в финале квинтета Бетховен воспользовался тональным планом первой его части: соотношение С — А (экспозиция) и С — С (реприза) в них совпадает. Это продиктовано, конечно, высшим единством всей циклической формы (тональный резонанс).

Перед нашими глазами прошли разнообразные формы бетховенских финалов. Что же их объединяет?

На первое место мы ставим вопрос о текучести формы, проявляющейся и в господстве непрерывного движения в темах, и в сглаживании, а иногда и уничтожении (финал сонаты № 22) тематического контраста, и в стирании кадансовых границ между темами. В этом смысле от первых сочинений среднего периода к последующим проходит определенная эволюция, которая чувствуется и внутри жанров, и вне зависимости от них. Достаточно сравнить, например, финалы I и IV симфоний, чтобы убедиться в прогрессировании этого качества, или — финалы 17-й сонаты и трио D-dur op. 70.

Чрезвычайно важные процессы протекают и в структуре главной темы. Контрастность внутри тем постепенно исчезает, тематизм сжимается до минимальных размеров, концентрируя в себе простейшие песенные или фигуративно-подвижные интонации,

превращаясь подчас в кадансовую формулу (Аппассионата). В связи с краткостью темы и многократностью ее проведений возникает своего рода лейтмотивность, форма второго плана мыслится как сплетение рондообразного порядка. Это относится не только к названным выше трио D-dur и IV концерту, но и к значительно более широкому кругу произведений, включающему Аппассионату, скрипичные сонаты №№ 7, 8, 9, V концерт и пр.

Зародышевая лейтмотивно-рондообразная форма таит в себе возможные связи и с полифоническими структурами, в которых развитие протекает через разделенные интермедиями проведения короткой темы в разных тональностях. От нее пути идут, с одной стороны, к произведениям типа Allegro последней сонаты, ор. 111, с другой же — к монотематическим сонатным формам Листа, Танеева и других композиторов.

Наконец, нужно указать на выработанные Бетховеном новые формы коды, включающие: а) приемы сначала расширенного (и неоднократно), а потом сжимающегося кадансирования, постепенно снимающего неустойчивые функции; б) оstinatную повторность сильных в своей обобщенности мотивов; в) возрастание быстроты темпа, внезапные замедления и возобновление быстрого движения.

Из этих приемов особенно интересным и важным, по сравнению с кодами у Моцарта и Гайдна, является последний. Обратившись к сочинениям Баха, таким, как фантазии и токкаты с фугами для органа, циклам прелюдия — fuga, мы в них найдем нечто похожее на бетховенский прием. К концу развития фуги нередко возвращаются речитативные элементы из фантазии, гармоническое и ритмическое движение делается свободнее и ведет к каденции и органному пункту на тонике. Именно в таких баховских (отчасти и генделевских) формах возникают предпосылки для бетховенских заключений, когда сопоставимы широта и глубина художественных концепций великих мастеров. Это не может умалить новаторства Бетховена, потому что оно выросло органически из новизны идейного содержания его музыки.

## ЕДИНСТВО ЦИКЛА

Единство цикла в произведениях среднего периода творчества Бетховена осуществляется и теми же приемами, которые выработаны им в раннем периоде, и многими новыми. С развитием самостоятельности частей цикла развивались и средства художественного объединения его, вытекающие из идейной концепции. Вместе с тем теснейшая связь между частями цикла не должна была мешать свободному воплощению глубоких замыслов в каждой из них. Бетховен достигает удивительной гармоничности

результатов в противоречивом процессе устремления к единству цикла и достижения самостоятельности его составных частей.

Мы сейчас оставляем в стороне проявления тех приемов и форм, которые выше были установлены по отношению к циклам раннего периода. Они, конечно, продолжают свое действие и в среднем периоде. В силу естественной преемственности, без которой невозможно развитие не только стиля данного композитора, но и искусства в целом, в силу неразрывности периодов в творчестве Бетховена найденное им прежде сохраняется и в новых сочинениях. В некоторых образцах эти проявления могут быть яснее и ярче, чем в циклах раннего периода. Так, характеризуя принцип тонального резонанса, мы выше воспользовались примерами из сочинений среднего периода (Лунная соната, III фортепианный концерт), ими можно было особенно наглядно проиллюстрировать действие этого принципа. Попутно, конечно, у нас будут все время всплывать аналогичные явления и теперь, но все-таки основное внимание будет отдано тому новому, что возникло в бетховенских сочинениях среднего периода.

Разработанные Бетховеном приемы мелодической связи частей цикла, продолжавшие моцартовский принцип единства звукофферы в цикле, становятся недостаточными, и возникает гармоническая связь, непрерывно прогрессирующая и доходящая до образования лейтгармоний внутри данного произведения.

Впервые поднятый Римским-Корсаковым вопрос о лейтгармонии естественно связывался им с оперной музыкой, — лейтгармония для него мыслилась как одна из форм лейтмотива. Проследивание лейтгармонии и в недавно вышедшей теоретической работе ведется тоже от оперного лейтмотива («Вольный стрелок» Вебера), но приходит уже и к инструментальным формам<sup>185</sup>.

Нам представляется уместным поставить вопрос о лейтгармонии у Бетховена, как одном из средств объединения цикла, как выражении естественной связи его частей, поскольку они раскрывают общую для цикла художественную концепцию. Лейтгармония становится проявлением интонационно-тематических связей, так как, будучи вплетена в тему, отражает определенную сторону содержания произведения. Когда та же лейтгармония выступает уже вне темы, то мы продолжаем связывать ее по-прежнему с содержательной стороной и таким образом роль лейтгармонии в музыкальной форме усиливается, укрепляется.

Прежде чем этот принцип нашел выражение в одной гармонии (аккорде), он прошел через стадию гармонических оборотов, получивших лейтзначение в данном произведении. Мы имеем в виду I симфонию Бетховена, в которой последовательность ступеней I—II—V с вводнотонными интонациями к каждой приобрела значение лейтоборота:

---

<sup>185</sup> См.: В. Берков. Гармония и музыкальная форма.

## 210 Allegro con brio



## [Andante cantabile]



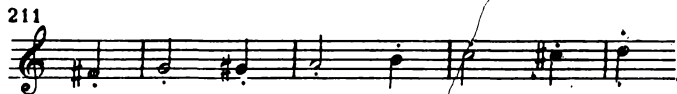
## Allegro molto e vivace



Заметим, что все эти тематические элементы тонально одинаковы, но находятся на разных местах развития своей темы. В первой части — это *initio*, перемещаемое на II ступень C-dur и далее, в *Andante* — связующе-побочная партия, в финале — продолжающий раздел главной. Тональное тождество оказывается тем значительнее, что тональности частей цикла не совпадают: *Andante* написано в F-dur, тогда как крайние части — в C-dur. Следовательно, Бетховен специально заботился о том, чтобы лейтмотив появился в тонально-тождественных условиях, и имел необходимую тональную подготовку<sup>186</sup>.

<sup>186</sup> В очерке В. Г. Корганова «Бетховен» в последнем из приводимых отрывков усматривается тождество с мотивом из связующей партии финала симфонии «Юпитер» Моцарта. Действительно, это так. Но как видим, у Бетховена эти мелодические обороты рождались в силу необходимости реализовать систему гармонических лейтмотивов.

Выше уже говорилось, сколь велика была концентрирующая сила бетховенского тематизма, которая привела к *initio* I симфонии, а в смещении его на секунду вверх отразила характерное для ряда тем раннего периода (и для Моцарта) последование ступеней I — II. Получилась тема сильная, энергичная. Вводнотонное движение в ней (*h — c, cis — d, fis — g*) подготовлено во вступлении (*Adagio*), начинающемся аккордами с вводным тоном к S, T и D. А в репризе это собрано в восходящее последование побочных доминант с вводным тоном тоже в верхнем голосе. Аналогичное находим и в теме менуэта:



Отсутствие тонального тождества с предыдущими примерами не дает возможности причислить это к лейтборотам, но какое-то отражение их здесь ощущается, система интонационных связей становится полнее. Таким же дополняющим элементом мы считаем и тональный резонанс на начало разработки в *Andante*, возникающий в середине менуэта (*c-moll — Des-dur*).

Как видим, и в лейтборотах, и в частной форме тонального резонанса Бетховен пользуется звуковысотными совпадениями. Здесь на новой основе как бы возвращается моцартовский принцип общности звукоферы, описанный нами выше. Но в то же время существенное различие с ним заключается в интонационно-тематической полноте совпадающих элементов. Интонационно сближаются, как и в ранних произведениях, основная тема *Allegro* и периферийные части тем *Andante* и финала — этот прием нам тоже знаком, и мы вновь убеждаемся в условности границ периодов творчества Бетховена.

Исходным пунктом лейтгармонии, ибо возникновение ее в I симфонии — хронологически первый образец, у Бетховена стала тема, построенная, в сущности, как гармоническая каденция: TS<sub>п</sub>DT. Образование аккорда как лейтгармонии тоже связано с каденцией, из которой он выделился и получил самостоятельную жизнь в произведении подобно тому, как на втором плане формы разворачивается какой-либо тематический элемент.

Впервые с этим явлением встречаемся в Лунной сонате. Здесь роль лейтгармонии получает II низкая ступень: (*d — fis — a*), ставшая неотъемлемым элементом выразительности этой сонаты, вносящим сосредоточенность в *Adagio sostenuto* и взрывчатость, энергию — в финал.<sup>187</sup>

<sup>187</sup> Описание появлений II низкой ступени в Лунной сонате дано в книге Беркова «Гармония и музыкальная форма». Автор трактует их и II низкую ступень в 17-й сонате как «один из путей (моногармонизм), идущих к образованию монотематизма» (стр. 239).

Процесс развертывания лейтгармонии II низкой ступени в Лунной сонате очень широк и отражает движение всего тонального плана в этом произведении. Данная сначала как своего рода тезис, в составе вступительной каденции *Adagio*, лейтгармония перемещается затем на тональную периферию (h, fis), чтобы вернуться в главный строй для утверждения образа суровости *Adagio*. В *Presto* лейтгармония сразу же возникает на тональной периферии, но в еще неиспользованном тональном облике *gis-moll* (D) и новым выразительным качеством внезапного взрыва какой-то протестующей силы. Ново и следующее появление лейтгармонии в форме самостоятельной тональности G-dur=II низкой ступени от S, тогда как в *Adagio* она входила только на правах субдоминантового аккорда каденции *fis-moll*. И, наконец, описав кривую по тональной периферии, в репризе *Presto* II низкая утверждает себя в главном строе, сама одновременно утверждая его.

Каденция коды с внешней стороны — простейшее последование S DD D T со включением лейтгармонии, на самом же деле тут ладово переосмысляются все предшествующие появления II низкой ступени и входят в сферу главной тональности. Изумительно введение *Fisis* в басах<sup>188</sup>. Оно заменило G разработки, направив его, как вводный тон, в доминанту. Вся периферия, где звучала II низкая ступень, охвачена теперь обобщающим ходом баса и приведена в систему главной тональности как опевание ее доминанты:

212

было в разр.

SIV SII<sup>b</sup> D K<sub>4</sub> D<sub>9</sub>

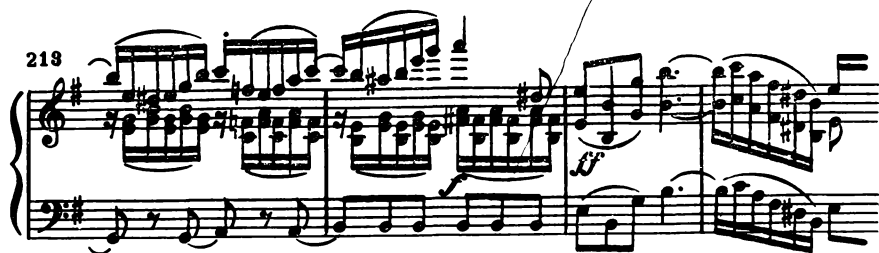
Adagio Tempo I

II<sup>b</sup>-D II<sup>b</sup> S D

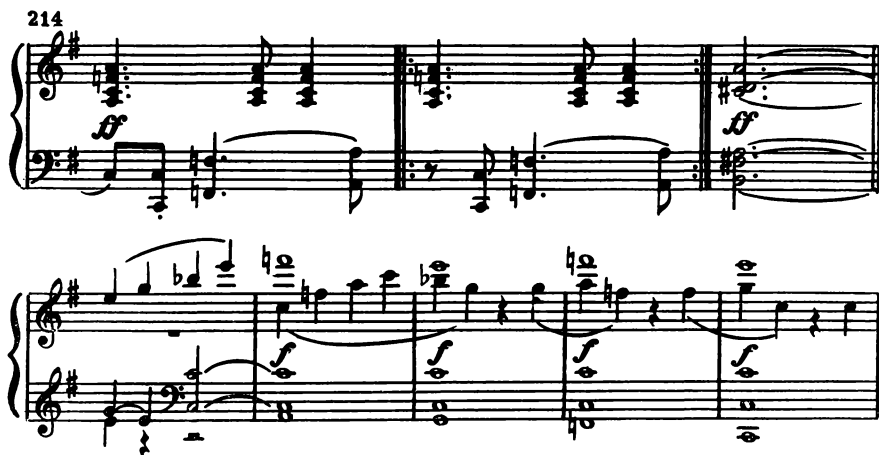
Если в Лунной сонате лейтгармония рождается, эмансипируется из вступительной каденции, то в *Аппассионате* и квартете ор. 59 № 2 наступает другая ее стадия — выделения из темы: *initio* перемещается во II низкую ступень, которая в дальнейшем и становится лейтгармонией.

<sup>188</sup> *Fisis* в басах здесь, после доминанты, — род прерванной каденции, выраженной одногласно. Прерванная каденция на вводном тоне к доминанте знакома уже Баху и была одним из выражений его патетики. Вспомним аналогичную Лунной сонате по тональности фугу из I тома W. Kl. В ней та же прерванная каденция на *fisis*. Не станет ли это совпадение свидетельством в пользу сделанного выше сравнения: прелюдия и fuga у Баха, прелюдия (*Adagio sostenuto*) и сонатная форма (*Presto agitato*) у Бетховена? Заметим, что аналогичной прерванной каденции на вводном тоне к доминанте у Бетховена не встречается.

Вкратце проследим за движением лейтгармонии в названном квартете. Прежде всего отметим, что уже в первом появлении она тянет за собой доминантовую гармонию в уменьшенном виде (см. пример. № 95 б)<sup>189</sup>. Последование I—II ступеней становится приемом разработочного свойства (в разработке: h—c, b—h, в коде: gis—a). Заключительная каденция *Allegro* вбирает в себя II низкую ступень, как и уменьшенную гармонию, ставшую частью малого нонаккорда:



Именно в этом виде, в виде каденции, она проникает и в *Adagio* (такты 70—72), находясь на тональной периферии, а в *Allegretto* и финале — уже в главном строе. II низкая развертывается в переменную тонику (это было и в разработке финала Лунной сонаты), привлекающую свою доминанту, но все равно остается элементом большой каденции на правах ее субдоминантового звена:



<sup>189</sup> Н. С. Николаева малую нону от доминанты и малый нонаккорд называет «своего рода лейтинтонацией этого квартета» («История зарубежной музыки», стр. 351).



Очень характерно настойчивое повторение этой каденции (см. такты 29 и следующие в Allegretto, 239 и следующие, 348 и следующие — в финале), сумрачность, суровость колорита, скорбность настроения усиливаются с каждым новым появлением лейтгармонии, всегда привлекающей и уменьшенную, входящую в нон-аккорд.

Такова громадная выразительная роль лейтгармонии. Ее нельзя не заметить, поскольку все эти элементы одинаковы по абсолютной высоте<sup>190</sup>.

Мы сейчас не останавливаемся на анализе лейтгармонии в Аппассионате, где она также представляет II низкую ступень. Широта использования ее беспредельна, как беспредельна и выразительная сила музыки этой гениальной сонаты.

Три произведения (к ним надо присоединить еще и 17-ю сонату) с одинаковой лейтгармонией, но все различны по характеру ее использования. Однако общность остается — драматизм, скрытый, затаенный или вырвавшийся наружу, присущ всем этим сочинениям.

II низкая ступень отнюдь не всегда выступает у Бетховена в роли лейтгармонии. В драматических местах она часта и как выразительное средство единичного порядка. Например, квинтсекст-аккорд в первой части Героической симфонии — предельно напряженный момент перед вступлением темы e-moll, или секунд-аккорд в коде похоронного марша. Значения лейтгармонии II низкая здесь не получает, оставаясь исключительным по глубине драматизма музыкально-выразительным приемом.

Для Героической симфонии лейтгармонией становится совсем другой оборот — это простейшая формула TD и симметричная ей. Она постепенно выдвигается на первый план в Allegro и завоевывает господствующее положение в вариациях финала. Тематическая обусловленность тонико-доминантовой последовательности

<sup>190</sup> В экспозиции финала II низкая появляется еще и в h-moll.



не подлежит сомнению, что давно уже установлено в научной литературе. Вот отражение его в тематическом материале крайних частей симфонии<sup>191</sup>:



Могут возразить: у Бетховена на каждом шагу встречаются обороты TD; можно ли придавать им лейтгармоническое значение?

В нашем толковании лейтгармония неотделима от тематического материала, и именно это обстоятельство является решающим в определении ее формообразующей роли. Она неотделима также и от тональности.

Не обнаружится ли лейтгармония всюду, где есть в цикле тема с вариациями, повторяющими ее гармонию? Тут требуется условие, чтобы и в других частях цикла была бы та же повторяющаяся гармония. Именно этим условиям и удовлетворяет лейтгармония в Героической симфонии, что и доказано приведенным примером из крайних частей этого цикла. Данный оборот становится не абстрактным, но полноценным выражением лейтгармонии, он создает определенную образную атмосферу, служит объединению формы.

Тонико-доминантовая последовательность получает значение лейтгармонии и в 26-й сонате: в первой части — это «золотой ход валторн», в третьей — его мелодическое изложение:



Лейтгармония отнюдь не всюду используется Бетховеном, но ее роль постепенно возрастает и в позднем стиле становится особенно заметной. Для произведений среднего стиля это одно из нарождающихся средств скрепления циклической формы, будущность его беспредельна.

<sup>191</sup> Схема заимствуется из работы: Ludwig Misch. Fugue and Fugato in Beethoven's Variation Form. «The Musical Quarterly», 1956 N 1.

Мы подошли к главнейшему вопросу теории цикла, к формулированию качественного своеобразия единства в произведениях среднего периода творчества Бетховена сравнительно с ранним. Все накопленное Бетховеном в этом смысле сохраняется и в среднем периоде — и развитие в цикле тональностей, «заданных» его первой частью, при постепенном приращении новых, и тональный резонанс, и мелодико-ритмические связи, и постепенный переход от характеристичности первых частей к более общим тематическим формам в финале. Эти принципы продолжают действовать. Но возникает в то же время нечто новое: сквозная драматургия цикла, представляющая постепенное, этап за этапом развитие его идеи.

Такая мысль сто лет тому назад высказана А. Н. Серовым прежде всего по отношению к симфониям Бетховена, начиная с Героической. Эта симфония, писал Серов, представляет *«постепенные воплощения одной и той же идеи»*. Ее можно осязательно проследить сквозь все перипетии орлиного первого аллегро, сквозь трагедию похоронного марша, сквозь олимпийски светлое скерцо (уж так не похожее на «менюэты»), сквозь финал (праздник мира, Friedenfest) *с отголосками всего предыдущего»*<sup>192</sup>.

Но Серов не сразу пришел к подробному обобщению. Его ранние высказывания о III симфонии еще полны всяких оговорок, ссылок на ее несовершенство. «В этой симфонии виден *крутой* поворот, приданный Бетховеном его гению; видно совершенно *новое* направление мысли и формы (после двух первых гайдно-моцартовских). Но именно по случаю этой «новизны» заметна некоторая незрелость, заметно неустановившееся брожение «переходного» момента. Это особенно заметно в финале симфонии, через край «переполненным» мыслями и оттого не столь стройным, как формы предыдущих и последующих симфоний»<sup>193</sup>.

Через 15—16 лет в цитированной статье «Девятая симфония Бетховена. Ее склад и смысл» Серов назовет финал Героической симфонии «великолепным», в разрез с другими критиками, считающими его за слабейшую часть симфонии<sup>194</sup>. Несколько ранее о роли финала в Героической симфонии Серов писал: «финал, резюмируя в себе и первое аллегро, и скерцо, и марш, в виде колоссальных вариаций на тему наивную чуть не до пошлости, сделался главнейшею частью симфонии»<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена. Ее склад и смысл (1868). Цит. по изд. А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 427.

<sup>193</sup> А. Н. Серов. Письмо к А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене (1852). Цит. по изд.: А. Н. Серов. Избранные статьи, т. II, М.—Л., 1957, стр. 125.

<sup>194</sup> А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена. Цит. издание, стр. 427.

<sup>195</sup> А. Н. Серов. Заметка современного знаменитого мыслителя (из нем-музыкантов). Журнал «Эпоха», 1864, № 7, стр. 11. То же отмечал Серов и характеризуя исполнение Вагнером Героической симфонии (Избранные статьи, т. I, стр. 557).

Мысль о единстве симфонических циклов Бетховена Серов распространял и на последующие симфонии, в частности писал о «торжестве органичности в складе и единстве творческой мысли» IX симфонии<sup>196</sup>.

Для нас это положение продолжает сохраняться основополагающим, при несколько иной формулировке о драматургическом единстве, развиваемом в соответствии с исследованиями Т. Н. Ливановой («Музыкальная драматургия Баха»).

Драматургическое единство — это высшая ступень единства цикла сравнительно с произведениями раннего периода творчества Бетховена. Как в сонатной форме проходит сквозная линия драматургического развития, постепенно движущаяся к раскрытию и «исчерпанию» музыкального образа, так в сонатно-симфоническом цикле протекает родственный процесс, но в новой форме. Он должен объединить сильно контрастирующие части цикла, преподнести идею произведения на высшем уровне сравнительно с сонатным *allegro*.

Каковы же средства объединения?

Лейтгармония — это один из элементов системы художественного связывания частей цикла. Неизмеримо более широкое значение имеет система вариационности.

Наше предшествующее изложение дает обильный материал для обнаружения этой системы в бетховенских циклах. Мы видели, как Бетховен сознательно вводит, например, повторения тем, чтобы развить их вариационно. Это именно те повторения, которые, как принято считать, «не влияют на форму». Не влияют на кристаллическую форму, но сильнейшим образом влияют на процесс образования формы, на связывание частей цикла.

Великолепнейший пример в этом смысле — та же Героическая симфония. От одной части к другой проходит ясно выраженная линия вариационности, то скрываясь в рассредоточенных вариациях, то выходя на первое место в собранных воедино. И так до финала, который сам протекает волнообразно: его вариации то сомкнуты, то растворяются в разработке (фугато), потом следуют поодиночке (вариация *h-moll* — *D-dur*, центральная «венгерская» вариация и еще одна — в *C-dur*), чтобы через разработочность (второе фугато) получить новый размах и в последовательном движении обобщить все — и контрастное, и неконтрастное.

Впрочем, о проблеме единства Героической симфонии в наше время существует и противоположное мнение, которое как бы возвращается к тому, что первоначально писал Серов, но позднее отверг. Мы имеем в виду характеристику, данную И. Я. Рыжким Героической симфонии в статье «Сюжетная симфония»:

«Все существо идейного содержания [Героической] симфонии требует единства действия, проведения единой мысли музыкаль-

---

<sup>196</sup> «Эпоха», 1864, № 7, стр. 9.

но-драматургического развития от первых до последних тактов, но музыкально-драматургическое развитие ограничивается каждой частью, взятой в отдельности... Вместо четырехактной пьесы нашему вниманию предлагают четыре одноактных пьесы, составляющие цикл философско-героического характера, требующие объединения на основе поступательного развития, но не получающие такого объединения. Еще не установилась логика развития, неукоснительно ведущая нас от одной части к другой. Такая логика впоследствии была дана Бетховеном в пятой симфонии. В третьей симфонии ее еще нет»<sup>197</sup>.

Не будем умалять значение V симфонии, но не станем ради ее возвышения умалять значение Egoica. Именно в ней и была впервые достигнута Бетховеном логика развития цикла как единой концепции, покоящейся на сквозном драматургическом развитии а) интонационно-тематического порядка (это хорошо показано Н. Л. Фишманом), б) полифонических форм (этот вопрос освещен нами в книге «История полифонии») и в) вариационности, чему посвящено немало строк в настоящей работе.

Все три элемента в совокупности составляют форму выражения героической идеи симфонии, каждый включает в себе частицу и контрастности, и единства, однообразности.

V симфония дает свой вариант большой художественной концепции. Тут Бетховен впервые в истории сонатно-циклической литературы ввел систему монотематизма. Драматизм и его преодоление, перерождение в радостное состояние, борьба и достижение победы привели к тому, что тема и образ судьбы, пройдя многие этапы, постепенно преобразуются в звонкую тему, и победный образ финала и растворяются в ударах DT заключительной темы в коде.

Все это читатель сам может вывести из предшествующего анализа, проведенного в этой книге (драматургическое единство V симфонии, ее монотематизм, кажется, уже никем не оспариваются).

IV и VI симфонии, Аппассионата, соната № 17, квартеты, посвященные Разумовскому, скрипичные сонаты №№ 7, 8, 9, концерты, трио, виолончельные сонаты — словом, все лучшие произведения Бетховена подтверждают существование сквозной драматургии цикла. Цикл не распадается на «одноактные пьесы», но складывается из развития единой мысли в «многоактной пьесе» (если пользоваться сравнением И. Я. Рыжкина).

Единству цикла способствует образование внутри него контрастно-составной формы, смыкающей последние части. Около половины всех сонатно-симфонических циклов среднего периода имеют в

---

<sup>197</sup> И. Рыжкин. Сюжетная симфония. «Советская музыка», 1947, № 2, стр. 54.

своем составе контрастно-составную форму. По сравнению с ранними произведениями это очень заметно. Поэтому нас не должно удивлять, что одно из произведений — 13-я соната — написано полностью в контрастно-составной форме.

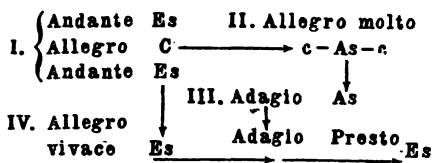
Наличие сильных контрастов требовало (чтобы форма не распалась) их постепенного сжатия, снятия, включения в неконтрастную последовательность. Видно, как Бетховен планомерно вводит контраст в определенное русло, а потом совсем его снимает.

Первая часть: Andante — Allegro — Andante представляет сложную трехчастную форму, где средняя часть резко контрастна с крайними (новый темп, новая тональность, новая тема и фактура), размеренность и спокойствие сменяются бурным движением токкатного характера. Реприза объединяет форму, готовую разлететься на части.

**Allegro molto** (вторая часть) — это тоже сложная трехчастная форма, но она уже вся выдержана в одном темпе, хотя имеет еще тематический и тональный контраст. По типу эта часть — скерцо. Контраст остался, но уменьшился сравнительно с предыдущим.

**Adagio** совсем без тематического контраста (простая трехчастная форма), он теперь перенесен на финал — **Allegro vivace**. Это рондо-соната, где нет заметного тематического контраста внутри экспозиции и репризы, а место второго эпизода отдано разработке с использованием приемов двухголосного фугато. Выше нам приходилось говорить о роли финальной разработки для создания текучести — это подтверждается и здесь. Поместить новый эпизод тут, в рондо-сонате, значило бы разомкнуть форму, уже совсем готовую замкнуться, — нужна только реприза. Таким образом рондо-соната с разработкой снимает контрастность.

Для скрепления целого в коде возвращается тема **Adagio**, введенная в главную тональность, а **Presto** с финальной темой заканчивает сонату *quasi una fantasia*. Контрасты и их преодоление — таков принцип этой контрастно-составной формы. Логiku движения тональностей покажем в схеме:



Здесь очень ясно действие принципа тонального резонанса: c-moll второй части гасит C-dur из первой, As-dur Adagio гасится через As-dur середины скерцо, Es-dur финала отвечает на Es-dur Andante. Все приведено к единству.

Мы остановились подробно на анализе 13-й сонаты потому, что она отражает тенденцию к объединению цикла, заметную в разных

сочинениях среднего периода, доводит ее до высшей стадии. Чаще всего Бетховен соединяет медленную часть с финалом, иногда делая ее простой интродукцией (Аврора, виолончельная соната № 3), совсем так, как и здесь, в 13-й сонате. Медленной части предшествует скерцозная, что тоже встречается (виолончельная соната № 3, квартет № 7). Но, как видим, все части 13-й сонаты скреплены контрастно-составной формой, которую Бетховен, однако, покидает вплоть до 14-го квартета, где контрастно-составная форма подымается на новую ступень в связи с особенностями позднего стиля Бетховена.

Контрастно-составная форма, объединившая последние части V симфонии, вместе с монотематизмом, стала выражением сквозной драматургии в этой симфонии. В III симфонии нет контрастно-составной формы, но ее сквозная драматургия не менее сильна, чем в V. Мы возвращаемся к этому вопросу для того, чтобы поставить новую проблему — проблему связи форм внутри цикла. Навряд ли можно дать ей какое-то однозначное решение: разнообразие комбинаций форм внутри циклов Бетховена столь велико, что нет возможности их унифицировать.

Не должно быть сомнений, что вариационная форма финала III симфонии логически необходима, и Бетховен не мог не обратиться к ней после тех сильнейших вариационных приемов, которыми полны первые три части, — они создали тягу к вариационному финалу<sup>198</sup>.

Относительно ранних циклов было выдвинуто положение о постепенном накоплении в них элементов рондообразности, ведущем к сильному влиянию рондо в финале. Оно их как бы обобщает. Это положение действует и в произведениях среднего периода. В то же время нужно указать на своеобразное слияние рондообразности и вариационности. Оно сложилось при посредстве старинного однотемного рондо, позволяющего включить в большую форму разнообразные малые формы второго плана. Общая структура становится тоньше, детальнее, не утрачивая широты, размаха, наоборот — приобретая его.

Крайне важно, что в вариационном процессе участвует не только фактура, но и тональность (точнее — перемена тональности). Тема часто получает новую тональную окраску при варьировании. С одной стороны, это было наследием однотемного рондо, с другой же — связано с возрастанием роли красочности в трактовке тональности. Напомним об исключительном для бетховенского вариационного метода примере изменения тональностей в вариациях. Речь идет об ор. 34, где каждая из вариаций имеет свою тональность и только последняя возвращается к первоначальной. Это явилось концентрацией нового отношения Бетховена к тональным процессам в вариационной форме.

---

<sup>198</sup> Аналогичную мысль высказал автор и в отношении IX симфонии («Завет Бетховена», «Советская музыка», 1963, № 7).

В произведениях большой формы, где разнотональные вариации помещаются на втором плане, такой метод дает как бы ее освещение изнутри, большая форма начинает сверкать многими тональными красками, на разных этапах представляя в несходных ракурсах. В то же время нужно иметь в виду строжайшую цельность бетховенской формы, ее логичность и стройность, чуждую какой-либо случайности. Цельность формы для Бетховена — это и цельность содержания, он всегда знает, к чему он идет и куда ведет своего слушателя<sup>199</sup>.

Значение одностеппенного рондо для форм Бетховена очень велико. Ведь это старинное рондо у него предстает не в виде каких-то остаточных явлений, но в ясном и четком изложении, однако помещается на втором плане в качестве элемента большой формы<sup>200</sup>. От-

<sup>199</sup> Как известно, бетховенские импровизации были не только исключительно вдохновенны, но и необычайно строги по форме, хотя, казалось бы, Бетховен мог отдаваться полету фантазии без контроля разума. На самом деле форма его импровизаций была всегда хорошо продумана и запоминалась им так же, как и записанные произведения. С этой точки зрения интересно привести отрывок из воспоминаний друга Бетховена, Аменды: «Как-то вечером, когда Бетховен, сидя за роялем, чудесно импровизировал, Аменда сказал ему под конец:

— Как жаль, что столь прекрасная музыка, рожденная мгновением, в следующий миг будет потеряна безвозвратно.

На это Бетховен возразил:

— Ты ошибаешься, каждую исполненную фантазию я могу повторить, — сел за рояль и без отклонений сыграл свою фантазию снова» (цит. по кн.: «Если бы Бетховен вел дневник...». Издательство Корвина, б. г., стр. 82).

<sup>200</sup> Единственный пример расположения его на первом плане — финал сонаты ор. 54.

Столь же уникально сочетание двух рондо старинного вида, имеющееся в *Presto alla tedesca* сонатины ор. 79. Первое рондо, где рефреном служит главная тема сонатной формы, рассредоточено:

в экспозиции проведение в G-dur,  
в разработке — в E-dur,  
в репризе — в G-dur,  
в коде вариант темы — дважды в G-dur.

Второе рондо завладевает первым планом формы в разработке. Тема его — новая, из элементов заключения экспозиции. Она проходит пять раз, составляя все содержание разработки. Связью между двумя рондо служит проведение главной темы в E-dur (а — тема первого рондо, б — тема второго рондо).

а	б	б <sup>1</sup>	связ.	б <sup>2</sup>	б <sup>3</sup>	связ.	б <sup>4</sup>	переход к репризе
7	8	8	8	8	8	12	8	4
E	E(e)	C		c	Es		D	
одностеппенное рондо								

В коде тема второго рондо, показанного в схеме, появляется еще один раз вслед за темой первого рондо (точнее — за ее вариантом), тоже трансформи-

сюда проблема синтеза музыкальных форм в стиле Бетховена, обобщение исторического пути их развития.

Бетховенские принципы музыкальной формы сильны тем, что они вобрали, впитали в себя принципы не только непосредственных предшественников, но и значительно более раннего времени, от эпохи Баха и Скарлатти. Музыкальное произведение создается Бетховеном не только на основе столкновения и диалектического развития противоборствующих начал — в этом Бетховен, конечно, велик как никто в его эпоху, — но и в каждом из борющихся элементов Бетховен открывает его внутреннюю сущность, глубокие подспудные процессы. Если первая из этих сторон привела к громадному значению сонатной формы и разработки в бетховенской музыке, то вторая заставила использовать вариационные процессы. По сути дела, эти две стороны неотделимы друг от друга, и этим объясняется то внимание, которое уделено им в настоящей работе.

Сонатная форма вообще, а бетховенская в частности, по справедливости признана высшей формой инструментальной музыки. Когда хотят дать особенно высокую оценку какому-либо произведению инструментальной или, например, оперной музыки, то обычно стараются найти в нем элементы сонатности, даже если оно далеко от сонатной формы. Но никто не уделил должного внимания элементам вариационности в сонатной форме. А между тем, как показывает анализ сонатной формы Бетховена, вариационность вошла в нее органически, без всякого насильственного давления, как одна из форм развития темы, и обусловила параллельные с сонатными процессы вариационного типа. Это и было отражением многообразного исторического пути сонатной формы.

Бетховенская сонатность впитала вариационные элементы из сонатности предклассического периода, тесно связанные с вариационным повторением основных тем, входящих в нее (Ф. Э. Бах, итальянские и чешские мастера XVIII века), и новые контрастно-тематические формы из сонатности Гайдна и Моцарта. Простое синтезирование этих элементов не могло быть исторически обобщающим, если бы не гений Бетховена. Одухотворенная идея его великого искусства подняла музыкальные формы на новую ступень, на новую высоту, с которой хорошо видны пути, ведущие к ней, но которая возвышается над всем окружающим.

Мы пространно говорим о сонатной форме Бетховена, но ведь те же процессы исторического обобщения видны и в других его музыкальных формах. Так, рондо и рондо-соната тоже включают в качестве составного элемента и вариационность (это, собственно, уже было у Моцарта), и старинное однотемное рондо. Такой классический образец бетховенского рондо, как финал Авроры, богат силь-

руясь в виде «останавливающегося периода». Его структура вместо прежней TDDT приняла теперь другой вид: TDTDT. Эта структура носит тем более заключительный характер, что вариант темы первого рондо уже включал полную каденционную формулу: TS SDT.



нейшими влияниями старинного рондо, при всем том истинно бетховенском, чем оно от него отличается. Но истинно бетховенское — это и есть высочайший синтез исторического развития рондо, вызванный к жизни новыми художественными задачами и подчиненный им. Бетховенская вариационная форма, сохранив в основном прежний принцип тождественности, вобрала разработочность, иначе говоря, синтезировала явления, возникшие на разных исторических этапах. Финал Героической симфонии, Andante V симфонии — великолепные тому образцы.

Таким образом, весь комплекс музыкальных форм Бетховена был плодом исторического обобщения, определившим пути дальнейшего их развития. Оно протекало как в продолжавшемся творчестве самого Бетховена, в позднейших произведениях, так и у его преемников.

Анализ творений позднего Бетховена с обобщающей их характеристикой — задача самостоятельной работы, которую автор надеется осуществить в дальнейшем.

УКАЗАТЕЛЬ  
РАЗБИРАЕМЫХ И УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕТХОВЕНА

*Andante favori* — 244, 305

Багатель F-dur, op. 33 № 3 — 64

Вариации F-dur, op. 34 — 309, 324

Вариации и fuga Es-dur, op. 35 — 306, 309

Вариации Es-dur, op. 44 — 201, 306

Квартеты:

а) для фортепиано и струнных инструментов

Es-dur (1785 г.) — 150, 207, 208,

C-dur (1785 г.) — 153, 154,

б) для струнных инструментов

№ 1 — F-dur, op. 18 № 1 — 14, 16, 52, 65, 67, 68, 74, 82, 96, 99, 104, 105, 107, 120, 126, 251,

№ 2 — G-dur, op. 18 № 2 — 26, 27, 29, 33, 35, 36, 52, 58, 67, 68, 71, 92, 95, 121, 122, 130, 166,

№ 3 — D-dur, op. 18 № 3 — 14, 16, 31, 36, 45, 52, 57, 58, 61, 62, 67, 76, 90, 91, 96, 98, 105, 107, 129, 156,

№ 4 — c-moll, op. 18 № 4 — 12, 26, 51, 58, 60, 62, 63, 67, 75, 98 — 100, 104, 107, 108, 118, 147, 156, 158, 159, 167, 180,

№ 5 — A-dur, op. 18 № 5 — 30, 71, 102, 106, 107, 129, 137,

№ 6 — B-dur, op. 18 № 6 — 31, 35, 67, 68, 71, 99, 107,

Квартеты, посвященные графу Разумовскому —

№ 7 — F-dur, op. 59 № 1 («первый квартет Разумовского») — 12, 175 — 178, 184, 185, 187, 193, 225, 234, 251, 253, 271, 281, 285, 289, 321, 323,

№ 8 — e-moll, op. 59 № 2 («второй квартет Разумовского») — 162, 164, 170 — 172, 178, 184, 185, 187, 193, 222, 223, 251, 253, 254, 271, 273, 275, 288, 295, 321,

№ 9 — C-dur, op. 59 № 3 («третий квартет Разумовского») — 166, 178, 184, 185, 187, 193, 235, 238, 251, 254, 255, 270, 272, 321,

№ 10 — Es-dur, op. 74 («Арфен-квартет») — 187, 257, 271, 275, 306,

№ 12 — Es-dur, op. 127 — 262,

№ 14 — cis-moll, op. 131 — 323,

Квинтеты:

а) для фортепиано и духовых инструментов

Es-dur, op. 16 — 16, 61, 63, 66, 67, 71, 96, 141, 156,

б) для струнных инструментов

Es-dur, op. 4 (см. октет op. 103) — 45, 84, 96, 98, 108, 114—116, 118, 138, 141,

C-dur, op. 29 — 164, 166, 187, 188, 189, 232, 233, 251, 253, 271, 309, 310,

Концерты:

а) для фортепиано с оркестром

I — C-dur, op. 15 — 91, 92, 119, 132, 136,

II — B-dur, op. 19 — 86, 87, 118, 120, 126, 157, 295,

III — c-moll, op. 37 — 4, 147, 168, 169, 179, 180, 182, 235, 239, 250, 294, 295, 312, 321,

IV — G-dur, op. 58 — 187, 189, 235, 261—263, 295—298, 301, 311, 321,

V — Es-dur, op. 73 — 192, 235, 261—263, 286, 297, 298, 311, 321,

б) для скрипки с оркестром

D-dur, op. 61 — 162, 172, 174, 240, 264, 294, 321,

в) для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром

C-dur, op. 56 — 166, 263, 264,

«Кориолан» — увертюра — 168, 186, 215, 236, 241,

«Леонора» № 2, увертюра — 187,

«Леонора» № 3, увертюра — 142,

Месса № 2, D-dur (Missa solennis) — 5, 262,

Октет для духовых инструментов, op. 103 (см. квинтет op. 4) — 67,

«Победа Велингтона, или Битва при Виттории» — 4,

«Прометей» — балет, увертюра — 14, 166, 173, 306,

Рондо C-dur, op. 51 № 1 — 112, 118, 131,

Рондо-каприччиозо, G-dur, op. 129—127

Секстеты:

Es-dur, op. 71—111, 200,

Es-dur, op. 81-6 — 156,

Септет Es-dur, op. 20 — 16, 26, 33, 35, 36, 52, 54, 55, 58, 60, 71, 84, 85, 98—100, 104, 107, 129, 130,

Серенада, D-dur, op. 8 (см. трио № 2 для струнных инструментов)

Серенада, D-dur, op. 25—98,

Симфонии:

I — C-dur, op. 21 — 4, 14, 16, 162, 166, 170, 172, 173, 183, 186, 187, 230, 231, 251, 253, 270, 271, 288, 310, 312—314,

II — D-dur, op. 36 — 167, 168, 170—172, 174, 187, 195—198, 205, 215, 231, 235, 251—253, 271, 272, 295,

III — Es-dur, op. 55 («Ероика», «Героическая») — 5, 52, 65, 68, 141, 166, 167, 170, 172, 174, 175, 183, 186, 187, 189, 193, 195, 198—218, 231, 239, 240, 242, 246, 258—261, 270, 272—275, 306—309, 317—321, 323, 326,

IV — B-dur, op. 60 — 173, 183, 187, 191, 192, 242, 252, 253, 270—272, 280, 287, 288, 310, 321,

V — c-moll, op. 67 — 5, 6, 12, 40, 155, 161, 173, 179—184, 187, 193, 224—231, 237, 238, 240, 242, 250, 263, 265—267, 270, 275—280, 283, 286, 288, 291—293, 297, 299, 321, 323, 326,

VI — F-dur, op. 68 («Пасторальная») — 64, 183, 190—192, 238, 242, 243, 251, 270, 271, 279, 280, 298, 299, 321,

VII — A-dur, op. 92 — 4, 5, 64, 214,

VIII — F-dur, op. 83 — 4, 5,

IX — d-moll, op. 125 — 3, 5, 12, 73, 161, 195, 196, 214, 215, 228, 253, 305, 319, 320, 323,

Сонаты:

а) для фортепиано

№ 1 — f-moll, op. 2 № 1 — 8, 15, 22, 26, 36, 50—52, 56, 57, 60, 67, 71, 94—96, 100, 103—105, 107, 144, 145, 153—155, 181,

№ 2 — A-dur, op. 2, № 2 — 16, 22, 24—26, 30, 36, 52, 58—61, 65, 67, 71, 93, 97, 102, 103, 108, 110, 113, 114, 117, 123, 132, 135, 138, 146, 159, 255,

№ 3 — C-dur, op. 2 № 3 — 6, 8, 10—13, 20, 22, 26, 36, 39, 45, 52, 53, 62, 75, 93, 94, 97, 99, 108, 110, 118, 119, 132, 138, 142, 148, 163, 166,

№ 4 — Es-dur, op. 7 — 10, 12, 17, 19, 26, 34—36, 39, 40, 42, 48, 49, 52, 58, 59, 61, 67, 76, 77, 96—99, 104, 107, 108, 114, 118, 132, 138, 142, 146, 148, 166, 227,

№ 5 — c-moll, op. 10 № 1 — 12, 13, 16, 25, 29, 35, 36, 45, 48, 50—52, 57, 60, 62, 67, 68, 70, 71, 82, 87, 88, 90, 95, 96, 102, 122, 127, 132, 135, 146, 147, 151, 158, 159, 163, 166, 169, 179—181, 210, 225, 291,

№ 6 — F-dur, op. 10, № 2 — 10, 12, 16, 17, 26, 29, 30, 50, 52, 57, 58, 64, 65, 67, 71, 115, 116, 146, 147, 166, 169,

№ 7 — D-dur, op. 10 № 3 — 14, 32, 39, 52, 57, 82, 83, 92, 93, 96, 99, 118, 138,

№ 8 — c-moll, op. 13 («Патетическая») — 14, 20, 26, 30, 45, 49—52, 57, 60, 68, 70, 82, 84, 90, 94, 132, 138, 147, 150, 151, 155, 158, 159, 174, 207, 231, 251, 277,

№ 9 — E-dur, op. 14 № 1 — 11—13, 16, 26, 28, 35, 36, 45, 50, 52, 57, 58, 67, 71, 95, 113, 119, 132, 138, 146, 147,

№ 10 — G-dur, op. 14 № 2 — 8, 16, 18, 21, 26, 29, 36, 49, 50, 52, 58, 60, 61, 65, 67, 71, 75, 119, 132,

- № 11 — B-dur, op. 22 — 35, 36, 39, 52, 57, 65, 71, 82, 83, 99, 103, 118, 130, 131, 138, 251.
- № 12 — As-dur, op. 26 — 4, 56, 167, 246, 258, 271, 272, 277, 280, 281, 294, 295, 307.
- № 13 — Es-dur, op. 27 № 1 — 271, 290, 307, 322, 323.
- № 14 — cis-moll, op. 27 № 2 («Лунная») — 4, 137, 144, 172, 182, 244—249, 253, 270—272, 277, 281, 290, 291, 312, 314, 315.
- № 15 — D-dur, op. 28 («Пасторальная») — 52, 162, 173, 183, 242, 258, 271, 272, 280, 295.
- № 16 — G-dur, op. 31 № 1 — 4, 5, 168, 183, 186, 220, 232, 252, 281, 291, 295.
- № 17 — d-moll, op. 31 № 2 — 4, 5, 93, 173, 183, 184, 187, 193, 208, 220—222, 227, 230, 237, 238, 251, 256, 284, 287, 288, 299, 310, 317, 321.
- № 18 — Es-dur, op. 31 № 3 — 4, 5, 172, 182, 183, 221, 222, 240, 252, 271, 277, 284, 287, 288, 302, 303.
- № 19 — g-moll, op. 49 № 1 — 116, 117, 138.
- № 20 — G-dur, op. 49 № 2 — 112, 113.
- № 21 — C-dur, op. 53 («Аврора») — 31, 36, 142, 164, 168, 173, 178, 182, 183, 193, 231, 232, 244, 261, 291, 300, 302—305, 323, 326.
- № 22 — F-dur, op. 54 — 244, 271, 272, 305, 306, 324.
- № 23 — f-moll, op. 57 («Аппассионата») — 5, 12, 52, 78, 164, 167, 169, 170, 172, 173, 178, 183, 184, 186, 187, 192, 193, 217—219, 227, 228, 231, 240, 243, 257, 263, 283, 284, 287—290, 311, 317, 321.
- № 24 — Fis-dur, op. 78 — 183, 244, 299, 300.
- № 25 — G-dur, op. 79 — 183, 258, 300, 302, 324.
- № 26 — Es-dur, op. 81-a — 183, 251, 253, 285, 287, 288, 299, 318.
- № 27 — e-moll, op. 90 — 5, 294.
- № 28 — A-dur, op. 101 — 299.
- № 31 — As-dur, op. 110 — 161, 258.
- № 32 — c-moll, op. 111 — 5, 9, 12, 161, 311.
- б) для фортепиано в 4 руки
- D-dur, op. 5 — 52, 60.
- в) для скрипки и фортепиано
- № 1 — D-dur, op. 12 № 1 — 14, 26, 35, 36, 39, 52, 57, 67, 71, 114, 118, 132, 136, 141, 156, 166.
- № 2 — A-dur, op. 12 № 2 — 16, 35, 51, 57, 67, 71, 95, 96, 108, 118, 119, 138.
- № 3 — Es-dur, op. 12 № 3 — 11, 25, 30, 31, 35, 45, 50, 57, 67, 71, 96, 142, 152.
- № 4 — a-moll, op. 23 — 8, 45, 52, 58—61, 65, 67, 70, 74, 82, 116, 132, 134, 136, 138.
- № 5 — F-dur, op. 24 («Весенняя») — 26, 35, 36, 45, 50, 52, 57, 60, 68, 74, 75, 96, 107, 114, 118, 138, 152, 153, 159.
- № 6 — A-dur, op. 30 № 1 — 5, 164, 190, 200, 258, 306.
- № 7 — c-moll, op. 30 № 2 — 5, 12, 162, 166 — 169, 172, 182, 193, 217, 231, 233, 240, 258, 280, 295, 307, 311, 321.
- № 8 — G-dur, op. 30 № 3 — 5, 167, 168, 172, 183, 244, 271, 300—302, 311, 315—317, 321.
- № 9 — a-moll, op. 47 («Крейцерава») — 78, 173, 174, 182, 187, 189, 193, 215, 231, 243, 263, 283, 284, 311, 321.
- г) для виолончели и фортепиано
- № 1 — F-dur, op. 5 № 1 — 51, 58, 62, 67—69, 78, 118, 243.
- № 2 — g-moll, op. 5 № 2 — 45, 58, 65, 74, 117.
- № 3 — A-dur, op. 69 — 162, 164, 172, 173, 187, 190, 192, 235, 244, 261, 271, 280, 321, 323.
- д) для валторны и фортепиано
- F-dur, op. 17 — 52.
- Трио:
- а) фортепианные
- № 1 — Es-dur, op. 1 № 1 — 8, 17, 21, 22, 25, 26, 35, 36, 45, 52, 57, 67, 74, 76, 90, 96, 99, 107, 108, 110, 122, 128, 132, 142.
- № 2 — G-dur, op. 1 № 2 — 16, 17, 20, 22, 36, 45, 52, 58, 61, 67, 69, 85, 86, 96, 100, 107, 108, 110, 121, 142, 146.

№ 3 — c-moll, op. 1 № 3 — 12, 16—18, 22, 26, 35, 36, 43, 44, 51, 52, 58, 59, 61, 67, 68, 70, 76, 78, 99, 100, 106, 111, 122, 132, 145, 147,

№ 4 — B-dur, op. 11 — 4, 26, 27, 29, 42, 43, 52, 58, 62, 67, 71, 83, 97, 306,

№ 5 — D-dur, op. 70 № 1—188, 251, 253, 293, 294, 298, 301, 310, 311,

№ 6 — Es-dur, op. 70 № 2 — 228, 263, 267—270, 280, 287, 291,

б) для струнных инструментов

№ 1 — Es-dur, op. 3 — 16, 29, 35, 45, 52, 56, 60, 62, 67, 82, 86, 96, 98, 100, 107, 110, 119, 134—136

№ 2 — D-dur, op. 8 (Серенада) — 83, 96, 110,

№ 3 — G-dur, op. 9, № 1 — 20, 30, 36, 45, 52, 57, 58, 67, 74, 90, 96, 100, 107—109, 114, 129, 132, 142,

№ 4 — D-dur, op. 9 № 2—14, 26, 30, 35, 36, 52, 53, 54, 56, 58—62, 71, 92, 93, 96, 101, 102, 106, 107, 132,

№ 5 — c-moll, op. 9 № 3 — 12, 36, 46—48, 51, 52, 57, 67, 68, 70, 74, 76, 90, 91, 96, 97, 99, 107, 110, 129, 147, 166,

в) для духовых инструментов

C-dur, op. 87 — 14, 60, 96, 116, 138, 166,

«Эгмонт» — увертюра, «Смерть Клерхен» — 242

11086

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-------------	---

### СОНАТНЫЙ ЦИКЛ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕТХОВЕНА (ДО 1 СИМФОНИИ)

Сонатное allegro . . . .	. 7
Медленные части циклов .	. 78
Форма менуэтов и скерцо	. 98
Форма финалов . . . .	. 111
Единство цикла . . . .	. 139

### СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СРЕДНЕГО ПЕРИОДА

Сонатное allegro . . . .	. 161
Медленные части циклов	. 243
Форма скерцо и менуэтов	. 270
Форма финалов . . . .	. 282
Единство цикла . . . .	. 311

Указатель разбираемых и упоминаемых произведений Бетховена . . . . .	327
---	-----

Индекс 9—2

Протопопов Владимир Васильевич

*Принципы музыкальной формы Бетховена*

Редактор А. Трейстер

Художник Н. Фролов

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор С. Белоглазова

Корректор Л. Апасова

Подписано к печати 5/X 1970 г. А-10510.  
Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 20,88. (Усл. п. л. 20,75).  
Уч.-изд. л. 22,77 (включая фронтиспис). Тираж 5000 экз.  
Изд. № 6631 Т. п. 70 г., № 748 Зак. 746. Цена 1 р. 81 к.,  
на бумаге № 1.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров СССР  
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.