



*Библиотека  
музыканта-педагога*

**Д. АРУТЮНОВ**

**СОЧИНЕНИЯ  
П.И.ЧАЙКОВСКОГО  
В КУРСЕ АНАЛИЗА  
МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

В книге исследуются  
вопросы теории  
музыкальной формы Чайковского  
и систематизируются примеры  
из его сочинений.

Приводятся высказывания композитора  
о форме, жанрах,  
выразительных средствах музыки.



Д. АРУТЮНОВ

СОЧИНЕНИЯ  
П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
В КУРСЕ АНАЛИЗА  
МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

МОСКВА  
«МУЗЫКА»  
1989

ББК 85.31  
А 86

Рецензент  
кандидат искусствоведения  
Ф. Г. АРЗАМАНОВ

Арутюнов Д. А.  
А 86 Сочинения П. И. Чайковского в курсе  
анализа музыкальных произведений.—  
М.: Музыка, 1989.— 112 с.

ISBN 5—7140—0109—5

В книге исследуются вопросы теории музыкальной формы Чайковского, выясняются особенности структуры его сочинений, систематизируются примеры из его произведений. Автор приводит высказывания композитора о формах, жанрах, выразительных средствах музыки.

Предназначается в первую очередь преподавателям и студентам, изучающим курс анализа музыкальных произведений, а также широкому кругу музыкантов.

Издается впервые.

4905000000—261  
А ————— 69—89  
026(01)—89

ББК 85.31

ISBN 5—7140—0109—5

© Издательство «Музыка», 1989 г.

## ОТ АВТОРА

В многогранной творческой деятельности П. И. Чайковского важное место занимала педагогическая работа. Как известно, в 1866 году, сразу же после окончания Петербургской консерватории он был приглашен Н. Г. Рубинштейном на должность профессора во вновь открывшуюся Московскую консерваторию, в которой проработал 12 лет.

Первые четыре года П. И. Чайковский вел класс свободного сочинения (так называемый курс «специальной теории»), а также элементарную теорию и гармонию у композиторов и исполнителей. С 1869 года он преподает музыкальную форму, а с 1870 — и инструментовку (вместо элементарной теории). Об интенсивности педагогической работы композитора свидетельствует учебная нагрузка, колеблющаяся от 20 до 27 часов в неделю. Ежегодно у Чайковского обучались по музыкально-теоретическим дисциплинам от 60 до 90 студентов. Таким образом, за годы преподавания в Московской консерватории через руки Чайковского прошло свыше 400 учеников разных специальностей.

Нужды педагогического процесса обусловили обращение композитора к созданию учебно-методической литературы. В 1871 году он пишет первый русский учебник гармонии — «Руководство к практическому изучению гармонии» (изданный П. И. Юргенсоном в 1872 году). Три года спустя, переработав его, Чайковский издает «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России».

Еще в 1865 году, занимаясь в классе А. Г. Рубинштейна по композиции и инструментовке, Чайковский по совету своего учителя перевел изданное двумя годами ранее в Париже «Руководство к инструментовке Ф. О. Геварта», добавив к примерам, принадлежащим автору, ряд образцов из музыки Глинки. А в 1868 и 1869 годах он осуществил переводы «Жизненных правил и советов молодым музыкантам» Р. Шумана и «Музыкального катехизиса» И. Лобе. В письме к М. И. Чайковскому от 12 октября 1869 года он сообщает: «Приготавливаю лекции моего нового курса *форм*» (34, 179), из письма же 1880 года к Н. Ф. фон Мекк узнаем о неосуществленном намерении Чайковского написать учебник истории русской музыки (38, 262).

Все это дает полное основание утверждать, что своими трудами,

плодотворной педагогической деятельностью П. И. Чайковский заложил фундамент музыкально-теоретического образования в Московской консерватории и создал композиторскую школу. Судя по многочисленным высказываниям, у него была вполне сложившаяся система взглядов на теоретическое образование музыкантов различных специальностей. Большое значение, которое придавал Чайковский музыкально-теоретическим дисциплинам в формировании музыканта, а также выдающиеся художественные достоинства самой музыки великого мастера с ее редкостным жанровым и композиционным разнообразием подсказали идею создания учебно-методического пособия, которое бы существенно дополняло и систематизировало связанные с музыкальной формой композитора материалы, содержащиеся в различных трудах. И хотя из-за ограниченного объема издания охвачены здесь не все темы курса (например, нет специальных глав о роли гармонии и фактуры, об оперных формах, о соотношении слова и музыки в вокальных сочинениях композитора) и большинство из них изложено сжато, все же книга может дать представление о применении, специфических особенностях и трактовке Чайковским тех или иных музыкальных форм и отдельных средств выразительности.

В контексте проблематики работы представлялось целесообразным использовать из обширного музыкально-критического наследия, писем великого русского композитора некоторые из его высказываний о музыкальных формах и жанрах, выразительных средствах, психологии слушательского восприятия, творческом процессе.

Материалы предлагаемого учебного пособия могут быть рекомендованы для занятий по курсу анализа музыкальных произведений на теоретико-композиторском и исполнительском факультетах консерваторий и училищ.

Автор считает своим приятным долгом выразить благодарность членам кафедры теории музыки Московской консерватории имени П. И. Чайковского докторам искусствоведения, профессорам В. В. Протопопову, Е. В. Назайкинскому, Г. В. Григорьевой, М. С. Скребковой-Филатовой и кандидату искусствоведения, доценту А. Н. Мясоедову за участие в обсуждении текста книги при подготовке ее к изданию.

## О МЕЛОДИКЕ

По словам Чайковского, «мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе. Вообще оба эти элемента музыки вместе с ритмом никогда не могут отделяться друг от друга, то есть всякая мелодическая мысль носит в себе подразумеваемую к ней гармонию и непременно снабжена ритмическим делением» (36, 317).

Отношение Чайковского к музыкальной интонации как нерасторжимому единству составляющих ее основных сторон высотного и временного плана напоминает о необходимости комплексного подхода к рассмотрению выразительных средств, учета по мере необходимости сопутствующих условий.

Эмоциональная открытость, проникновенность, задушевность лирической мелодики Чайковского справедливо связывается исследователями преимущественно с глубинным претворением стиля городской песни и романса, шире — духа русской и украинской народной песенности<sup>1</sup>.

Мелодику Чайковского характеризуют песенная широта и лирическая экспрессия, интенсивное симфоническое развитие — напряженное, динамически устремленное.

Простота начальных мотивов сочетается с эмоциональной насыщенностью. При относительно узком диапазоне, исходные мотивы, как правило, включают небольшое количество звуков и имеют гаммообразно поступательный (романсы «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней», «Растворил я окно») или волнообразный характер; реже тематическое ядро достаточно развернуто в широком диапазоне и имеет извилистый рисунок (побочные темы увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», I части 6-й симфонии, романс «Нет, только тот», Баркарола).

Многообразно проявляясь, принцип волны играет в мелодике (и не только в ней) Чайковского исключительно важную роль. Примеры бесчисленны. Назовем лишь один случай, где волнообразный принцип мелодического развития находит свое яркое

---

<sup>1</sup> В этом разделе использована характеристика мелодического стиля Чайковского, данная в книге Л. Мазеля «О мелодии» (10), а также в учебнике Л. Мазеля и В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» (9).

проявление,— средняя часть симфонической фантазии «Франческа да Римини».

Большое значение приемов опевания в мелодике Чайковского обусловлено преимущественно центростремительной тенденцией ее интонационного потока. Вариантов множество. Особенно типичны исполненные лирической экспрессии опевания с задержаниями, даже «цепочкой задержаний», примерами чего могут служить начало II картины «Евгения Онегина», IV картины «Пиковой дамы», темы Вальса из «Детского альбома» и «Рассказа Франчески», в которых звуки нисходящей кварты опевают интонацию задержания терцового тона.

Хотя для лирической, лирико-драматической мелодики Чайковского очень характерны задержания, тем не менее не так уж редко встречаются у него лирические мелодии без задержаний (Баркарола из цикла «Времена года», Вальс из «Детского альбома»).

Одним из характернейших принципов тематической индивидуализации и создания эмоциональных нагнетаний в мелодике Чайковского предстает принцип «движения с противодействием» (В. Цуккерман), проявляющийся в виде противопоставления восходящих и нисходящих интонаций или, как в теме любви из «Пиковой дамы», восходящих секвенций, состоящих из нисходящих звеньев. Примерами могут служить вторая побочная тема из I части 5-й симфонии и вторая тема из финала 6-й симфонии. При этом важную роль для динамизации мелодии играет интонационно-метрическое сопротивление. Мелодическая секвентность у Чайковского используется прежде всего для достижения широты и интенсивности развития эмоционального напряжения.

К числу типичных для Чайковского приемов мелодического становления относится прием «сбережения» кульминации для заключительного раздела произведения или части, как это имеет место в романсе «День ли царит» и в Элегии из Струнной серенады.

Типичны и другие случаи местоположения кульминации. Так, в побочной теме I части 6-й симфонии, в теме любви из «Пиковой дамы» (см. в Интродукции, то же во II картине на словах Германа «Дай умереть, тебя благословляя») кульминация развития совпадает с «вершиной-источником» (Л. Мазель), начинающим вторую половину построения.

Наращение внутренней динамики, экспрессии, свойственное мелодике композитора, часто связано с превышением кульминации (средняя часть «Франчески», «Сентиментальный вальс», Трио из III части 5-й симфонии, Экспромт для фортепиано op. 72), а также с устремленностью линии местных кульминаций (вторая тема побочной партии I части 5-й симфонии). По словам Л. Мазеля, для мелодики Чайковского характерна главная кульминация, достигаемая не одним прямым подъемом волны, а восходящей зигзагообразной, уступчатой линией с рядом частных вершин, образующих свою восходящую линию, устремленную к генераль-

ной кульминации. В качестве примера названа тема любви из «Пиковой дамы».

Впечатляющий эффект кульминации достигается не только в тех случаях, когда плавное интонационное движение преодолевает препятствия, но и тогда, когда развитие вовсе не встречает их. Показательны романсы «День ли царит», «Ночи безумные», Вальс из Струнной серенады.

В мелодике Чайковского трудно переоценить выразительную и конструктивную роль гаммообразности как основы кантиленности, певучести, источника энергии интонационных нарастаний. Отмечая широту мелодического дыхания как стилевую черту мелодики композитора, В. Цуккерман дифференцирует в ней «первичную» («первого порядка») и «вторичную» широту и справедливо утверждает, что первичная широта — большая протяженность исходных мелодических зерен — не слишком типична для композитора, хотя можно назвать целый ряд таких мелодий-тем: интродукции 1-го фортепианного концерта и 2-й симфонии, побочная тема в Элегии из 3-й сюиты, медленная вариация «Рококо» (27, 225—229).

Несравненно более характерно для Чайковского умение из небольших интонационных ячеек-эмбрионов выращивать мелодии значительной протяженности, от «„намеков на мелодию“ к „собственно мелодии“». Происходит как бы „рождение мелодии“, и процесс такого характера может поэтому получить название *мелогенез*» (27, 217). Показательны в этом плане вторая тема побочной партии I части 5-й симфонии, побочная тема финала 6-й симфонии, побочная тема I части 1-го фортепианного концерта, вторая тема фортепианной пьесы ор. 5 f-moll «Романс».

Принципом, способствующим созданию преемственности в интонационном становлении мелодии и тем самым ее широты, следует назвать принцип «продвижения», основанный на «цепляемости» соседних мотивных образований, ячеек — *ab bc cd* и т. д.<sup>2</sup> Таковы лирическая тема симфонической фантазии «Буря», репризное проведение побочной темы во II части 5-й симфонии, побочная тема финала 2-й симфонии, тема Трио из Скерцо 2-го квартета.

Гаммообразные линии различной протяженности используются Чайковским в различных построениях и частях формы. Они составляют основу тематического ядра, целой темы и встречаются не только в предкульминационной и посткульминационной зонах основных частей, но и в заключительных разделах формы (коды II части 6-й симфонии и «Франчески»).

Наряду с основной закономерностью, нередко случаи противоположной выразительной трактовки восходящего и нисходящего гаммообразного движения. Так, в конце пьесы для скрипки и фортепиано «Мелодия», на генеральной кульминации в I части 1-го фортепианного концерта, в конце первого предложения главной темы в репризе финала 6-й симфонии нисходящее мелодиче-

<sup>2</sup> См. об этом 27, 225.



ское движение сопровождается нарастанием напряжения в низком регистре, а в конце связующей партии I части 6-й симфонии восходящее мелодическое движение приводит к затуханию звучности.

Нисходящее гаммообразное движение, начинающееся с «вершины-источника», чаще всего встречается в лирических мелодиях композитора «как выражение мелодического пафоса» (В. Цуккерман), причем направлено оно преимущественно от терцового звука — индикатора лада — к опеваемому квинтовому тону. Таковы начала арии Ленского «Куда, куда» (на словах «Что день грядущий»), последнего раздела сцены письма Татьяны («Кто ты: мой ангел»).

Для Чайковского характерны и такие мелодии, в которых нисходящее движение опирается на звуки трезвучия (V—III—II—I) или устремлено к вводному тону, причем независимо от того, делается остановка на нем или осуществляется дальнейшее движение вниз на терцию к квинтовому звуку лада, как это характерно для украинской народной мелодики. Примеры подобного рода встречаются не только в заимствованных темах (главная тема I части 1-го фортепианного концерта), но и в оригинальных мелодиях (главная тема медленной части 4-й симфонии, тема побочной партии 1-го фортепианного концерта, романс «Ни отзвука, ни слова», Канцонетта из скрипичного концерта).

Хотя в творчестве Чайковского мелодика, построенная на аккордовых тонах, встречается гораздо реже, чем, например, у венских классиков, тем не менее их образцы принадлежат к числу наиболее популярных. Нисходящий консонирующий трезвучный каркас четко очерчивается в первом же мотиве романсов «День ли царит», «Ни отзвука, ни слова», интродукции 1-го фортепианного концерта, побочной партии I части 3-й симфонии.

В письме к Н. Ф. фон Мекк Чайковский, касаясь рассматриваемого вопроса, писал: «Вы спрашиваете о мелодиях, построенных на гармонических нотах? Я могу самым утвердительным образом сказать Вам и примерами доказать, что, посредством ритма и перестановки этих нот, можно построить из них целые миллионы новых и красивых мелодических комбинаций. Впрочем, это относится к гомофонной музыке. В полифонии — строение этих мелодий вредит самостоятельности голосов» (36, 318).

Отмечая характерные для мелодики Чайковского случаи плавного, гаммообразного движения, следует упомянуть и о таком ее типе, в котором поступенное движение приводит к охвату его широким интервалом, либо, наоборот, ход на относительно широкий интервал заполняется поступенным, плавным движением. Иногда оба случая сочетаются: в фортепианной пьесе «Сладкая греза» из «Детского альбома» мелодия первого предложения строится в виде симметричного соотношения обоих мелодических вариантов.

Определенный круг образности связан с мелодиями, звуковысотный уровень которых характеризуется пребыванием на месте, то есть многократным повторением одного и того же звука, как

в медленной части 3-го квартета (траурный колорит, оцепенение в главной теме, в дополнении к ней — псалмодирование, воспроизведение ритуала отпевания), в теме призрака Графини («образ неживого существа»), в фанфарах интродукции 4-й симфонии и в начале V картины «Евгения Онегина» (ощущение фатальности, неотвратимости судьбы).

Соприкасаются с упомянутым случаем интонационной остротности мелодии с относительно частым возвращением к звукам тоники, что создает эффект эмоциональной сосредоточенности, статичности. Таковы мелодии в начале романсов «Мы сидели с тобой», «Снова, как прежде, один», Элегии из 3-й сюиты.

Наряду с мелодиями, построенными на многократной повторности звука, встречаются у Чайковского и такие, в которых при высотном обновлении сохраняется неизменным ритм звуковысотного потока. Подобного типа мелодии имеют место в первой теме медленной части 4-й симфонии, в теме Трио из Дивертисмента 2-й сюиты, во второй побочной теме I части 5-й симфонии, в Трио Вальса для фортепиано ор. 40 *fis-moll*, во второй теме побочной партии I части 1-го концерта.

Наконец, следует отметить, что для лирической мелодики Чайковского характерно в целом сохранение ритмического рисунка мотива при его повторении, как, например, в главных темах финала 1-го фортепианного концерта, медленной части 2-го квартета, в начале романсов «Средь мрачных дней», «В эту лунную ночь», Вступления к «Евгению Онегину».

Случаи ритмического обновления мотива чаще направлены не на «детализацию рисунка» (Л. Мазель), а преследуют цель обострения, углубления его выразительности. В качестве примера можно назвать романс «День ли царит», главную тему финала 6-й симфонии, «На тройке» из «Времен года». Показателен также репризный вариант побочной темы I части 6-й симфонии, где введение пунктированного ритма (совместно с хроматически восходящим контрапунктом) придает звучанию более скорбный, чем в экспозиции, характер.

## О РИТМЕ

Касаясь поэтического ритма, Чайковский писал: «Изобретать новые размеры, выдумывать небывалые ритмические комбинации — ведь это должно быть очень интересно!» (43, 453).

В данной главе преимущественное внимание уделено тем сторонам метроритма музыки Чайковского, в которых наиболее ярко проявились народно-национальные истоки его стиля.

Сначала рассмотрим примеры использования Чайковским трех основных видов внутритактовых стоп: хорея, ямба и амфибрахия.

Приверженность к хореической стопе особенно наглядна в интонациях (мотивах) вздоха, стога. Нередки случаи сплошного нанизывания хореических интонаций в виде цепочки, как, напри-

мер, в начале IV картины «Пиковой дамы», на кульминации в средней части фортепианной пьесы ор. 72 № 5 «Размышление».

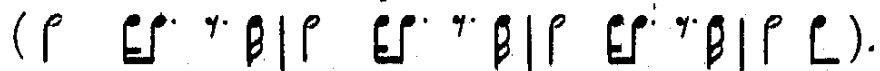
Типичные для таких мотивов ритмически краткие, часто ладово неустойчивые звуки, которыми оканчивается хореическая стопа, создают ощущение тяготения к сильной доле следующего мотива и тем самым — эффект проникновения в хорей ямбического начала, как, например, в Трио II части 6-й симфонии, в центральном эпизоде финала Большой сонаты, а также в вышеупомянутых примерах.


Наряду с «просвечиванием» ямбического начала в последовании хореических стоп, встречаются случаи с действительным переходом метрического развития от хореических мотивов к ямбическим или амфибрахическим, примерами чего могут служить начала побочных тем в финале Большой сонаты (вторая фраза:

 ) и I части

3-й симфонии (  ),

тема медленной части 3-го квартета

(  ).

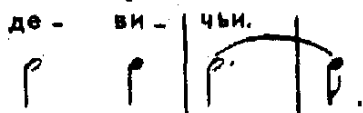
Дактиль, как трехдольная разновидность хорея, используется Чайковским в целях подчеркивания слабого окончания в связи с удлинением метрического ниспадения, например, в побочной теме III части 3-й симфонии и главной теме I части 3-го квартета (  ).

Исследователи правомерно считают, что дактилический ритм составляет важную стилевую черту вокальной музыки Чайковского (24, 211—212). Двухакцентное интонирование словесного конечного дактиля — характерное явление для Чайковского. Примерами могут служить Романс Полины и тема любви из «Пиковой дамы». В приводимых в названной книге примерах — первой песне Леля «Земляничка-ягодка» из музыки к весенней сказке Островского «Снегурочка», в хоре «Не гроза небеса кроет тучею» из оперы «Мазепа», в фразе Беса «Ну так чарочка, для подарочка» из «Черевичек», а также в народной песне «На море утушка купалася» — автор обращает внимание, с одной стороны, на отличие от одноакцентного «кучкистского прочтения» дактиля, а с другой — на некоторую близость с трактовкой дактиля Глинкой, Даргомыжским и западноевропейскими композиторами-классиками.

Вместе с тем приводятся и случаи тонических, одноакцентных дактилей, вызванных к жизни метрикой русской поэзии, — это романсы «Зачем же ты приснилася» (на слова Л. Мея), «Ночи безумные» (на слова А. Апухтина), хор «Девицы, красавицы» (на слова А. Пушкина) из «Евгения Онегина».

Что же касается музыкального прочтения заключительного дактилического слова, совпадающего с кадансом, то последний

безударный слог смещается на сильную долю следующего такта, то есть в кадансах дактиль у Чайковского всегда имеет мелодический акцент. В вопросе необходимого соответствия ритма и формы, с одной стороны, и ритма и словесного (поэтического) текста — с другой, композитор отдает предпочтение первому, идя на нарушение правил просодии. Таково, в частности, музыкальное интонирование заключительного слова упомянутого выше хора:



В ямбических мотивах у Чайковского чаще реализуется та или иная степень активно устремленной выразительности, независимо от их местоположения и структурной функции в форме: начальный импульс (главная тема увертюры-фантазии «Гамлет», начало репризы романса «Забыть так скоро»), фаза развития (Баркарола, «Осенняя песнь» из цикла «Времена года») или заключительное построение (каданс-дополнение в конце экспозиции и репризы фортепианной пьесы «Охота» из «Времен года»; трехдольная разновидность ямба — анапест в функции «метрической тоники» используется композитором в финале 1-го форте-

пианного концерта — .

Нередко большая часть темы, построения состоит из последования ямбических мотивов. Таковы тема Трио II части симфонии «Манфред», побочная тема финала скрипичного концерта, начало средней части «Песни косаря» из «Времен года», почти весь романс «Мы сидели с тобой».

Появление затакта, который отсутствует в предшествующем такте (как, например, при переходе хорея в ямб или амфибрахий), имеет место иногда при повторных проведениях построения (темы, его предложения), в том числе и на расстоянии. Так, в начальном периоде медленной части 3-го квартета можно отметить затакты, появившиеся лишь при повторении исходного мотива, а затем всего предложения. Данная тема примечательна также и тем, что в ней использован прямой и обращенный пунктированный ритм, который в сочетании с медленным темпом, минором, хоральной фактурой и оstinato повторяющимся звуком в мелодии способствует воплощению траурного, скорбно-патетического образа.

Одним из ярких образцов применения «нагнетательного затакта» может служить финал 6-й симфонии, где в соответствии с общей драматургической линией динамизации каждое последующее (кроме первого) проведение главной темы начинается с восходящего гаммообразного затакта, мощь и ритмическая интенсивность которого нарастает с каждым разом.

Из двух видов амфибрахической стопы исключительно широкое применение, особенно в лирической сфере музыки Чайковского, получил тот ее вид, который образует интонационно-метрическую волну из сочетания устремленного (с короткими зву-

ками) затакта и мягкого окончания (так называемый пассивный вид амфибрахия).

Особая экспрессия достигается в тех амфибрахических мотивах, которые заканчиваются восходящим или, чаще, нисходящим задержанием. Показательны в этом плане главные темы I части 4-й симфонии, II части 5-й симфонии, фортепианная пьеса «Жатва» из «Времен года».

Примерами активного вида амфибрахия, близкого к ямбу, могут служить начало арии Елецкого из «Пиковой дамы», тема второго эпизода из финала 3-й симфонии.

**Неквadraticность.** У Чайковского, как и у западноевропейских и русских композиторов-классиков, квадратность предстает метрической нормой. Вместе с тем, в отличие от западноевропейских композиторов, у Чайковского, подобно Глинке, Даргомыжскому и «кучкистам», роль неквadraticности столь велика, что правомерно рассматривать ее как одну из стилевых особенностей русской музыки.

Исследованию роли неквadraticных структур в музыке Чайковского уделено специальное внимание в упомянутой книге В. Холоповой (24, 201—204), материал которой, дополненный нами, приводится здесь в сжатом виде. «В музыке Чайковского, — пишет автор, — неквadraticность примечательна многообразием своих ролей, широкой распространенностью и структурной намеренностью. В противоположность Мусоргскому, у Чайковского неквadraticность почти всегда ориентирована на квадратность, сверена с ней, структурно с ней взаимодействует. О том, насколько четко были осознаны этим композитором симметричные и асимметричные структуры, говорит тот... факт, что в случае необходимых требований жанра он пишет только квадратные структуры, как в своих трех балетах» (24, 201).

Содержательный смысл неквadraticных структур:

а) воплощение русского быта, народных обрядов, персонажей осуществляется Чайковским либо путем цитирования народных песен (в опере «Опричник» это «На море утушка», «Коса ль, моя косынька» — последняя в песне Наташи «Соловушка в дубровушке», а в опере «Евгений Онегин» — «Вейся, вейся, капуста» в хоре «Уж как по мосту, мосточку»), либо, как правило, путем создания музыки в народном духе (например, в опере «Чародейка» песни из I действия «Любо нам за Окой», «Как по людям хмель гуляет», ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» и ее ария из IV действия «Где же ты, мой желанный»);

б) раскрытие различных сторон лирической выразительности через смягчающую, «округляющую» особенность трехтактовых структур (27, 87—90) (романс «Чаровница», сцена Юрия и Настасьи «Здесь без вина хмелеешь» (№ 17), части из сцены письма Татьяны — «Нет, никому на свете», «Вся жизнь моя была залогом», «Ты в сновиденьях мне являлся» и другие, в последней картине обращение Татьяны — «Онегин! Я тогда моложе», ответы Онегина — «Ужель в мольбе моей смиренной», ариозо «О, не гони!

Меня ты любишь», первая побочная тема I части 4-й симфонии, I часть Элегии из 3-й сюиты);

в) имитация церковно-архаического звучания (предсмертная молитва Кочубея и Искры «Грехов всесильный искупитель» из II действия оперы «Мазепа», хор ангелов из I действия оперы «Орлеанская дева»);

г) создание драматургического эффекта путем сопоставления неквадратности с квадратностью (сцена Дюнуа и Короля из II действия «Орлеанской дева», в которой шести- и пятитактными построениями в партии охваченного тревогой воина Дюнуа противостоят секвентно смещаемые двутактные реплики в вокальной партии предавшегося сладким грезам Короля).

Структурные формы неквадратности; их соотношение с квадратностью характеризуется у Чайковского наибольшей варианностью по сравнению с другими русскими композиторами. Формы эти таковы:

а) неквадратность на квадратной основе, образующая квадратность высшего порядка (в дуэте Солохи с Бесом «Оседлаю помело» из I действия «Черевичек» сначала пятитакты, а затем трехтакты группируются по восемь построений; в песне Лукаша «А пойдемте, красны девки, во лужок!» из I действия «Чародейки», в начале молитвы Кочубея и Искры из «Мазепы» и в первой теме Скерцо 2-го квартета даны четыре трехтакта);

б) квадратные соотношения построений различной величины (в хоре «Ночевала тучка золотая» даны четыре построения по 3, 2, 3 и 3 такта);

в) единовременное сочетание неквадратных и квадратных построений в вокальной и оркестровой партиях (тема Солохи «Ой, как светит месяц», в которой трехтакту в вокальной партии контрапунктирует четырехтактовое сопровождение; ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала», где двутакты вокальной партии сопровождаются трехтактами в оркестровой);

г) асимметричное деление четырехтакта на 3+1 или наоборот, деление, образующее так называемую «мнимую квадратность» (термин И. Я. Рыжкина), как это имеет место в ариозо Юрия «Милее мне всего на свете» из IV действия «Чародейки». К «мнимой квадратности» могут быть отнесены случаи метрических смен, связанные с русской народной песней, примером чего может служить романс «Я ли в поле да не травушка» ( $C^{3/2} C^{3/2} C \dots$ );

д) «приведение к неквадратности» путем продления конечного звука фразы в виде «выписанной ферматы» (именно таким образом второй двутакт из ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» превращается в трехтакт);

е) «приведение к квадратности» — случай, обратный предыдущему, — развитие от трехтактов к двутактам предстает колыбельной Марии «Спи, младенец» из «Мазепы»;

ж) имитации, введение которых преобразует квадратную структуру в неквадратную либо, наоборот, неквадратную в квадратную (в дуэте Иоанны и Лионеля «Порывы страстного вол-

нения» из IV действия «Орлеанской девы» имитация «растягивает» двутакты в трехтакты, а в оркестровом завершении колыбельной Марии имитация, вступающая в начале третьих тактов, превращает трехтактные построения в двутактные);


з) неквадратность, вызванная расширением построения благодаря появлению генерального затакта (Ноктюрн для фортепиано оп. 10 № 1 F-dur, «Мелодия» для скрипки и фортепиано оп. 42);




и) наконец, метрическая асимметрия словесного текста, которая может служить предпосылкой к возникновению неквадратной структуры. Так, в арии Кумы «Где же ты, мой желанный», по существу, прозаический текст с разным количеством слогов во фразах (7+8+5+6) получает в арии неквадратную мелодическую фразировку (соответственно: 1+2+1+2).

**Ритмическое развитие.** В русле национальных традиций и интерес Чайковского (как и других русских композиторов) к асимметричным тактовым системам, в частности, к пятидольному размеру, являющемуся отражением народной пятисложной стопы. «Очень люблю его (пятидольный такт.— Д. А.), когда он вызван самой сущностью музыкальной мысли, то есть когда обозначение такта и ритмические акценты не противоречат друг другу»,— писал Чайковский Аренскому (42, 155).

Пятидольный метр Чайковского используется для воплощения не только национально характерных сюжетов, как, например, в хоре гостей на  $\frac{5}{4}$  из I действия «Чародейки», но и национально менее обнаженной музыкальной образности. Имеются в виду танец Феи Сапфиров из «Щелкунчика», II часть 6-й симфонии, фортепианная пьеса оп. 72 № 16 «Пятидольный вальс».

Однако, как справедливо отмечает В. Холопова, «стилистическая нейтральность асимметричных метров Чайковского выглядит таковой только на русском фоне, в сравнении с кучкистской трактовкой. При взгляде со стороны, из Западной Европы, метрическая асимметрия русской музыки резко бросалась в глаза и даже приводила в недоумение» (24, 178). В качестве доказательства приводится любопытный фрагмент из рецензии Э. Ганслика на «пятидольный вальс» из 6-й симфонии Чайковского.

Русские народные пятисложники предопределили не только тактовый размер, но и в еще большей степени музыкальную ритмику Чайковского, на что обратил внимание В. А. Цуккерман (26, 418—419). Ритмический рисунок  как «один из разнообразных вариантов пятизвучной ритмической формулы с ударением на среднем звуке (слоге)... есть своеобразный русский тип „метрической волны“», получивший широкое распространение в лирической музыке Чайковского. Этот ритмический рисунок лежит в основе «Рассказа Франчески», в народном приветственном хоре «Здравствуй, княжич наш» (I д.) и в партии Кумы («На кормилицу Волгу-матушку») из «Чародейки», в партии Ленского («Я люблю тебя»), в романсе «Не верь мне, друг». Другие варианты этой пятизвучной ритмоформулы с центральным акцентом

встречаются в романсе «Кабы знала я» (  ; в середине  ), в главной партии 2-й симфонии (  ); свыше десяти вариантов этой ритмоформулы использовал Чайковский в кантате «Москва».

Примером не пятидольной, а семидольной асимметричности может служить метр высшего порядка в Скерцо 2-го квартета ( $\frac{6}{8} + \frac{6}{8} + \frac{9}{8}$ ).


Коснемся выразительно-драматургических возможностей отдельных ритмических приемов, рисунков, ритмического развития<sup>3</sup>.


Равномерность ритмической пульсации способствует ощущению погруженности в одно эмоционально-психологическое состояние, как, например, в первой теме медленной части 4-й симфонии композитора. Ритмическая оstinатность как важное объединяющее средство при интонационно-гармоническом развитии обеспечивает мелодическую широту дыхания, примерами чего могут служить главные темы I части 4-й симфонии и Элегии из Струнной серенады.

Важную динамизирующую и одновременно связующую роль играют в произведениях Чайковского синкопированные ритмические рисунки в мелодии, особенно выдерживаемые оstinатно в построениях довольно значительной протяженности. Показательны в этом плане вся зона второй кульминации в разработке I части 6-й симфонии (начиная с развития хора «Со святыми упокой» и до начала предыкта перед репризой), а также вторая тема побочной партии I части 5-й симфонии.

В упомянутом предыкте 6-й симфонии осуществляется продолжение синкопированного развития в другом ритме, в другом голосе и тембре: пульсирующие звуки валторны в ритме чередующихся триольных и дуольных восьмых приобретают одновременно лирико-психологическое и изобразительное значение — возникают ассоциации со словно бы «прерывистым биением сердца».

Ритм нередко используется Чайковским как средство, расставляющее «вехи» в музыкальной форме. Так, импульс в виде того или иного типа пунктированного ритма или дробления начальной тактовой доли открывает Полонез из «Евгения Онегина»

(  ), разработки первых частей 4-й и 6-й симфоний (соответственно

 ,

а также Большой сонаты (  ) и увертюры

<sup>3</sup> В данном разделе использован материал из главы «Метр и ритм» учебника Л. Мазеля и В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» (9).



Двойной пунктированный ритм встречается у Чайковского в мелодике патетически-декламационного характера, в жанрово обусловленных вступительных фанфарах-призывах, а в условиях массивной полнозвучной аккордовой фактуры используется в целях воплощения помпезно-торжественной образности. Примерами могут служить, соответственно, мелодия у тромбона и тубы в генеральной кульминации I части 6-й симфонии и во второй теме главной партии I части Большой сонаты, первая тема главной партии I части Большой сонаты, вступительные такты в фортепианной пьесе «Охота» из «Времен года».

Типична для Чайковского связь ритмического развития с драматургическими процессами, функциями. В частности, в значительных симфонических кульминациях нарастание осуществляется с использованием мелких длительностей (в виде нанизывания кратких, обычно четырехзвучных мотивов), а в момент кульминации пульсация замедляется. Так обстоит дело в связующих партиях экспозиции (т. 12—20) и особенно репризы (начиная от эпизода в уменьшенном ладу до побочной партии) I части 6-й симфонии, в предыктовых разделах связующей партии и разработки увертюры «Ромео и Джульетта».


Активизация ритмического развития часто связана с его направленностью от прерывности к непрерывности. Формы проявления этого процесса различны. В одних случаях изолированно звучащие, отделенные друг от друга паузами малые построения типа мотивов и фраз далее переходят в масштабно слитные построения единой ритмической пульсации, в результате чего образуется суммирование. Именно с таким ритмическим процессом мы имеем дело в экспозиции главной партии I части 6-й симфонии. Во вступлении к опере «Евгений Онегин» четырехкратно приостанавливаемая кадансом фраза-двухтакт наконец суммируется равным по продолжительности, но слитно-непрерывным восьмитактовым нисходящим построением в едином ритмическом пульсе восьмых. Преодоление ритмически тормозящего начала суммирующим построением придает всему периоду единство и широту дыхания.


В других случаях налицо принцип сквозного развития, когда тот или иной элемент фактуры, появившись в одном из разделов формы, получает развитие в последующем. В сложной трехчастной форме главной партии I части 5-й симфонии ритмическая пульсация шестнадцатых, сопровождающая мелодию в «малой» репризе, подхватывается в среднем разделе, где она приобретает напористо-динамический характер.

Возрастание ритмической активности связано иногда с движением от спокойных, плавно-уравновешенных ритмических рисунков к более острым и неустойчивым. Традиционно характерны подобные процессы для побочных партий, драматургический перелом в которых связан прежде всего с внезапным изменением ритмического пульса.

Однако ритмическая активизация может происходить и более плавно, исподволь. Примером такого случая может служить вторая тема побочной партии I части 4-й симфонии, в которой плавный баркарольный ритм постепенно, но целенаправленно вытесняется фигурами с пунктированным ритмом из главной партии вплоть до жанровой трансформации лирической темы. Переход от плавных, закругленных ритмоформул к более четким и заостренным обнаруживается во второй половине каждого из восьмитактовых построений трехчастной побочной партии I части 6-й симфонии.

Приведем два примера активизации ритма в соответствии с принципом «ритмического дополнения в последовательности» (В. Цуккерман) (или «горизонтально-дополняющего» ритма), суть которого в восполнении отсутствующих в предшествующем построении ритмических элементов. В теме «рока» (вступление) из 4-й симфонии в начальных двух тактах слиговая с первой вторая доля в дальнейшем заполняется, то есть вновь интонируется, превратившись в местную кульминацию. Контрапунктирующие скерцозной главной теме квартовые интонации (эмбрионы маршевой темы побочной) в III части 6-й симфонии (т. 9—12, 37—40) располагаются на основных долях такта, а затем заполняют и их промежутки.

«Горизонтально-дополняющий» ритм проявляет себя не только в виде дробления, но и «собираения», суммирования предшествующих более мелких длительностей, а также сочетания того и другого в последовании, как, например, в теме побочной партии I части 2-й симфонии, где трижды секвентно повторенному мотиву с дроблением сильной доли (  ) отвечает также троекратно повторенный новый мотив с «собирающей» сильной долей и «озвученной» четвертой, ранее безударной долей

(  ).

В многообразии своих проявлений используются у Чайковского гемиольные соотношения — сочетание двойного и тройного (дуольного и триольного) ритмического деления.

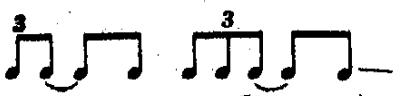
В одних случаях это сочетание по горизонтали в одном голосе дуольной и триольной пульсации, причем в обоих возможных вариантах: дуоль — триоль (Скерцо 1-й сюиты:

 ) и триоль — дуоль (конец малой середины фортепианной пьесы «На тройке» из

«Времен года»:  ; вторая часть фортепианной пьесы ор. 72 № 5 «Размышление» —

 ; побочная тема

II части 5-й симфонии —  ;

предыкт к репризе I части 6-й симфонии:  эффект, как уже отмечалось, взволнованно-прерывистого биения).

В других случаях двух- и трехдольная ритмическая пульсация сочетается в одновременности в разных голосах фактуры. Возникающая при этом полиритмия характерна не только для Чайковского, но и для вокальной музыки вообще. При этом триольность как подвижно-пульсирующий фон дается в аккомпанементе, и иногда партия сопровождения даже обозначается в соответствующем тактовом размере. Примерами могут служить романсы «То было раннею весной» (вокальная партия на  $\frac{2}{4}$ , а фортепианное сопровождение на  $\frac{6}{8}$ ), «Усни, печальный друг» (соответственно  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{9}{8}$ ), «Уж гасли в комнатах огни» (С и  $\frac{12}{8}$ ).

В некоторых случаях гемиольное соотношение образуется нанизыванием цепочки двухдольных мотивов в трехдольных тактах, в результате два трехдольных такта вмещают в себя три двухдольных мотива. Возникает перекрестность, выразительные возможности которой многообразны.

Если двухдольный мотив охватывает все голоса фактуры, то противоречие мотива и такта обычно используется Чайковским для ослабления расчлененности, создания слитности развития. Примерами могут служить начало фортепианной пьесы «Белые ночи» из цикла «Времена года», послекульминационный секвентный спад в первом предложении экспозиции и предкульминационное секвентное нагнетание во втором предложении репризы финала 6-й симфонии, Трио Вальса op. 40 № 9 *fis-moll* и Вальса op. 51 № 4 *A-dur*.

Однако довольно часто, особенно в вальсах, эпизодически возникает гемиольная полиметрия: на трехдольный аккомпанемент накладывается последовательность двухдольных мелодических мотивов (ритмических фигур, звуков двухдольной длительности). Двухдольная перекрестность, способствующая созданию ощущения мелодической широты и «парящего» характера, благодаря синкопе привносит одновременно эффект балансирования, изящной игры, а при подходе к кадансу также и динамического напряжения. Показательны в этом плане, например, фортепианная пьеса «Святки» из цикла «Времена года», вальсы из балетов «Лебединое озеро» (Вальс № 2, *Tempo di valse ma non troppo vivo* № 5), «Спящая красавица» (Вальс № 6, *Tempo di valse* № 25 и 26), «Щелкунчик» («Вальс снежных хлопьев» № 9, «Вальс цветов» № 13).

Гемиольность проявляет себя и в пятидольном тактовом размере (см. упомянутые примеры), и в переменном тактовом размере, как в Скерцо 2-го квартета ( $\frac{6}{8}$   $\frac{9}{8}$ ), что во многом продиктовано особенностями жанра. Кстати, не лишена скерцозной выразительности и двухдольная перекрестность вне переменного такта (построения в Трио из Вальса 5-й симфонии, в среднем эпизоде II части 1-го фортепианного концерта, в «Юмористическом скерцо» op. 19 № 2).

Наконец, проявлением гемиольности является последование двух- и трехтактовых групп, приводящая к неквадратности, примером которой может служить хор «Ночевала тучка золотая» (3+2+3+3).

## ТИПЫ ИЗЛОЖЕНИЯ И ФУНКЦИИ ЧАСТЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Композиционные функции и соответствующие им части, разделы предвещения, экспонирования, закрепления, связки, «противоположения», собственно развития и завершения характеризуются и выявляются через определенные типы изложения.

Во вступительных разделах произведений Чайковского применяются различные типы изложения:

- гармонически неустойчивое (на доминантовом органном пункте) изложение темы с ее варьированными повторениями и обширным предыктом (вступление к I части 3-й симфонии);

- гармонически неустойчивое, иногда с постепенным вызреванием главной тональности, фрагментарное изложение тематического материала одной из тем основной части как ее предвещение («Меланхолическая серенада» для скрипки с оркестром, I часть 6-й симфонии, романс «Благословляю вас»);

- проведение темы с последующим длительным развитием, разработкой (вступление к 1-му фортепианному концерту и увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»);

- проведение самостоятельной темы, контрастирующей с последующим (романс «День ли царит», первые части 4-й и 5-й симфоний).

Первоначальный показ темы, ее закрепление (18, 36—38) и реприза характеризуются экспозиционным типом изложения, подразумевающим устойчивость, проявляющуюся в тонально-тематическом единстве и структурной завершенности. В качестве примеров могут быть названы начальные темы I части Большой сонаты, медленной части скрипичного концерта, «Осенней песни» из «Времен года», романса «Средь шумного бала», Andantino 4-й симфонии.

Тематическое противоположение, реализующееся обычно в контрастирующей побочной партии сонатной формы, напоминает экспозиционный тип изложения, но разворачивается в побочной тональной сфере. Таковы побочные партии симфоний, концертов, увертюр и других сочинений композитора.

Для связующих и срединных разделов преимущественно характерны тонально-гармоническая неустойчивость, дробность изложения тематического материала, приемы секвенцирования, имитирования, доминантовый предыкт в конце, то есть налицо развивающий тип изложения. Показательны в этом плане связующая партия I части 6-й симфонии, середина фортепианной пьесы «Баба-Яга» из «Детского альбома», средняя часть Элегии из Струнной серенады.

Для код, дополнений характерен заключительный тип изложения, в котором преобладает тональная устойчивость, утверждение тоники путем повторных каденций, отклонения в субдоминантовую сферу, тонический органический пункт, гаммообразные, в том числе хроматические, ходы в мелодии, напоминание отдельных интонаций из основной части. Примерами могут служить коды I части 6-й симфонии, фортепианной пьесы «Размышление», II части Большой сонаты, «Осенней песни», романса «Ночи безумные», «Романса» op. 5 для фортепиано f-moll.

Наряду с соответствием между композиционной функцией части и типом изложения, у Чайковского немало примеров художественно мотивированного расхождения между ними. Примеры несовпадения функций частей формы и типов изложения находим в медленной части 2-го квартета, где изложение главной темы имеет не экспозиционный, а развивающий, точнее, продолжающий тип изложения (показательно начало ее с  $D_2$ ), в то время как средняя часть этой же главной темы на тоническом органическом пункте своим устойчивым характером ближе к экспозиционному или заключительному типу изложения. Эти особенности В. Цуккерман связывает с «логикой образного развития: от скорбного и волнующего лиризма к просветлению и временному успокоению» (28, 82). Аналогично обстоит дело в Трио из Скерцо 2-го квартета, где налицо несоответствие между серединой функцией данной части и заключительным типом ее изложения.

Отмеченное несовпадение композиционных функций и типов изложения является следствием взаимопроникновения композиционных функций. Их взаимодополняющее значение обнаруживается на разных уровнях формы. На композиционном уровне с подобным явлением встречаемся у Чайковского, в частности, в динамизированных репризах, выполняющих не только репризно-завершающую, но поначалу и срединно-продолжающую функции, как, например, в первых частях 4-й и особенно 6-й симфоний (подробнее об этом речь будет идти в главе о сонатной форме), во вступлениях, сочетающих функции пролога, собственно вступления и изложения, экспонирования темы или части основного раздела формы, примерами чего могут служить I-й фортепианный концерт и романс «На нивы желтые».

Художественная значительность, масштабность и композиционная замкнутость трехчастной (с дополнением) интродукции концерта позволяют трактовать ее как I часть двухчастной контрастно-составной формы, образующейся совместно с последующим Allegro.

В романсе «На нивы желтые» вступительный 14-тактовый речитатив на глубоком тоническом органическом пункте с интенсивным гармоническим развитием, подводящий к трехчастному монологу, воспринимается одновременно и как I часть сложной двухчастной композиции целого, в котором сопряжены созвучные друг другу образы природы и человека — печально угасающий день, глухие отдаленные звоны и душевная драма героя, настрое-

ние трагической безысходности, отчаяния. В. А. Цуккерман, усматривая в этом романсе «четное рондо» (В А С А), считает I часть (В) эпизодом (31, 20).

В периодах повторного строения с динамизированным или просто с расширенным вторым предложением можно встретить сочетание функций и повторения (закрепления), и развития, и завершения. В качестве примеров можно назвать начальные темы фортепианных пьес «У камелька», Баркарола, главную тему I части 6-й симфонии.

Если в теме пьесы «У камелька» во втором предложении периода налицо повторение начального тематического ядра, переходящее в расширенное кадансирование, то есть сочетаются в последовательности функции повторения и завершения, то во втором предложении тем Баркаролы и 6-й симфонии выявлены в последовательности функции повтора начального тематического ядра, развития (масштабное расширение путем введения новых звеньев секвенции) и завершения периода.

Наконец, наряду с последовательным сочетанием, на синтаксическом уровне проявляет себя и единовременное сочетание функций, например, развития и завершения. Особенно показательны в этом плане первые предложения периода со структурой дробления. В упоминавшейся теме Баркаролы вслед за изложением двутактового ядра следует вычленение и связанное с ним масштабное дробление (1 1) с секвентным перемещением и свободной имитацией мотива. Вместе с явно выявленной функцией развития налицо здесь и функция завершения — весь описанный процесс дан на фоне спада мелодической волны и полного совершенного каданса в главной тональности ( $\Pi_{b_5}$   $K_{b_4}$   $D_7$  t).

## МАСШТАБНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

Масштабно-тематические структуры типа периодичности, суммирования, дробления, периодичности или дробления с замыканием используются Чайковским в многообразии их проявлений.

Будучи масштабно уравновешенной структурой, наиболее выпукло демонстрирующей функцию закрепления, периодическая повторность способна углублять тот или иной характер выразительности, экспрессии.

Используется принцип периодичности в двух своих вариантах: многократной периодичности одного построения и группы периодичностей. Примером многократной повторности исходного однотактового мотива в целях «погружения» в лирику светлой печали может служить начальный период повторного строения средней части Вальса из 6-й симфонии:

$\begin{array}{ccccccccc} a & a^1 & a^2 & a^3 & & a & a^1 & a^2 & a^4 \\ | & | & | & | & & | & | & | & | \end{array}$

Среди примеров нескольких групп периодичностей наиболее часты случаи так называемой пары периодичностей (В. Цуккерман). Их использование нередко связано с воплощением народно-

жанровой образности. Структура пары периодичностей предстает в плясового характера главной теме финала 5-й симфонии:  $\frac{a}{2} \frac{a}{2} \frac{b}{2} \frac{b}{2}$ , в побочной теме заключительной вариации финала трио:  $\frac{a}{2} \frac{a'}{2} \frac{b}{2} \frac{b}{2}$ , в теме средней части «Романса» для фортепиано ор. 5 f-moll. Использована она у Чайковского и в лирических темах народного склада, примерами чего могут служить запев романса «Я ли в поле да не травушка»:  $\frac{a}{2} \frac{a}{2} \frac{b}{1} \frac{b}{1}$ , а также начало тем побочных партий I части 1-й симфонии:  $\frac{a}{3} \frac{a'}{3} \frac{b}{3} \frac{b}{3}$  и финала Большой сонаты:  $\frac{a}{4} \frac{a'}{4} \frac{b}{4} \frac{b'}{4}$ .

Но, пожалуй, чаще структура пары периодичностей используется у Чайковского в музыке лирически-возвышенной, распевной, столь типичной для вторых побочных тем, играющих роль средних разделов этих партий. Рассматриваемая структура с повторами применена композитором в побочных партиях «Ромео и Джульетты»:  $\frac{a}{2} \frac{a}{2} \frac{b}{2} \frac{b}{2}$ , I части 1-го фортепианного концерта:  $\frac{a}{1} \frac{a'}{1} \frac{b}{1} \frac{b'}{1}$  и 6-й симфонии:  $\frac{a}{2} \frac{a'}{2} \frac{b}{2} \frac{b}{2}$ .

Очень часто в каждой из двух пар возникает секвентный повтор мотива (фразы): в первой паре восходящая секвенция, во второй — нисходящая. В результате вся структура пары периодичностей образует мелодическую волну, характерную для лирической мелодики Чайковского. Кроме тем 1-го концерта и 6-й симфонии, так обстоит дело в обоих предложениях периода повторного строения в пьесе «Сладкая греза» из «Детского альбома»:

$\frac{a}{2} \frac{a'}{2} \frac{b}{2} \frac{b'}{2}$   $\frac{a}{2} \frac{a'}{2} \frac{a^2}{2} \frac{c}{2}$ . Вальсе ор. 40 fis-moll:  $\frac{a}{4} \frac{a'}{4} \frac{b}{4} \frac{b'}{4}$   $\frac{a}{4} \frac{a'}{4} \frac{b}{4} \frac{b^2}{4}$ , а также в фортепианной пьесе «Размышление»:  $\frac{a}{2} \frac{a'}{2} \frac{b}{2} \frac{b'}{2}$   $\frac{a}{2} \frac{a'}{2} \frac{b^2}{2} \frac{b'}{2}$ .

Примечательно, что в последней периодичности второго предложения каждый раз происходит в той или иной степени обновление тематическое при сохранении масштабной периодичности. Это изменение в «последний раз» служит сигналом завершения периода.

Иногда структура пары периодичностей замыкается новым мотивом в виде каданса как, например, в теме интродукции 5-й симфонии:  $\frac{a}{2} \frac{a}{2} \frac{b}{2} \frac{b}{2} \frac{c}{2}$ .

Касаясь примеров группы периодичностей, назовем еще побочную партию I части 2-го квартета, в первом предложении которой пять периодичностей в конце растворяются в дробных восходящих звеньях секвенции:  $\frac{a}{1} \frac{a'}{1} \frac{b}{1} \frac{b'}{1} \frac{c}{1} \frac{c'}{1} \frac{d}{1} \frac{d'}{1} \frac{e}{1} \frac{e'}{1} \frac{e^2}{1} \dots$  и более впечатляющий случай девяти периодичностей, перерастающих в секвентную связку к репризе, в проникновенно-возвышенной по экспрессии средней части Es-dur «Рассказа Франчески» из одноименной симфонической фантазии:

$\frac{a}{2} \frac{a}{2} \frac{b}{2} \frac{b'}{2} \frac{c}{2} \frac{c}{2} \frac{d}{2} \frac{d}{2} \frac{e}{2} \frac{e}{2} \frac{f}{2} \frac{f}{2} \frac{f'}{2} \frac{f^2}{2} \frac{g}{2} \frac{g'}{2} \frac{g^2}{2} \frac{g^2}{2} \frac{g^3}{2} \dots$

Жанровая сфера применения структуры дробления, в том числе и у Чайковского, чаще всего связана с танцевальной или песенно-танцевальной музыкой, и в первую очередь с жанром вальса. Акцентирование ритмического момента при дроблении характерно для танцевальных, в частности, вальсовых па и полупа. Подтверждением этого могут служить начальные темы «Салонного вальса» ор. 51 № 1 As-dur (4+2+2 4+2+2), Вальса из «Детского альбома»: 4+2+2 4+2+2.

Структура дробления нередко используется композитором для создания эффекта припева, эхо, отыгрыша. Подобная трактовка этой структуры усматривается во втором периоде «Ната-вальса»: 4+2+2 4+2+2, в начальном периоде Pas de deux, G-dur из II действия «Щелкунчика»: 2+1+1 2+1+1.

Особенно характерны для Чайковского случаи, когда структура дробления используется как выражение эмоционального отголоска, отзвука и она ведет, по словам Л. Мазеля и В. Цуккермана, к «углублению лирической выразительности» (9, 446). При этом дробление, как правило, сопровождается мотивным вычленением, но не сжатием или обновлением тематизма. Такие примеры находим в начальных периодах Баркаролы: 2+1+1, «Сентиментального вальса»: 4+2+2 4+2+2+2+2, «Песни цыганки»: 2+1+1 2+1+1, средней части Andante 5-й симфонии: 2+1+1 2+1+1.

Принцип суммирования в многообразии своих проявлений в конечном счете сочетает восходящее масштабное развитие с функцией обобщения, подытоживания.

Касаясь мотивно-тематических соотношений в структуре суммирования, необходимо отметить преобладание тех случаев, в которых суммирующая часть содержит повторение (точное, варьированное или секвентное) предшествующей тематической единицы (мотива, фразы) с ее развитием или присоединением к ней новой тематической единицы. Так обстоит дело в побочной теме I части Большой сонаты:  $\begin{smallmatrix} a & a & a' \\ 1 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ , в песнях «Мой садик» ор. 54 № 4 и «Весна» ор. 54 № 9:  $\begin{smallmatrix} a & a & a' \\ 1 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ , начальных периодах фортепианных пьес «Нежные упреки» ор. 72:  $\begin{smallmatrix} a & a & a' & a^2 & a^2 & a^3 \\ 1 & 1 & 2 & 1 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$  и «Старинная французская песенка»:  $\begin{smallmatrix} a & a' & a^1 b \\ 2 & 2 & 4 \end{smallmatrix}$ , медленной части 3-го квартета:

$\begin{smallmatrix} a & a & ab \\ 1 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} a & a & ab & b & c \\ 1 & 1 & 2 & 1 & 1 \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} a & a & ab & b & c \\ 1 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} a & a & ab \\ 1 & 1 & 4 \end{smallmatrix}$
I предложение	II предложение		III предложение

Структура суммирования, представленная в двух последних примерах, образует «изменение в четвертый раз», являясь выражением более общего принципа «завершающей перемены».

Нередки у Чайковского и случаи структурного суммирования, в которых суммирующая часть содержит лишь новый тематический



элемент, как, например, в романсе «Скажи, о чем в тени ветвей»:

$$\begin{array}{cccc} a & a' & b & c & b' \\ 1 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{array}$$

Иногда же в суммирующей части после нового тематического элемента возвращается материал начальной периодичности. Подобная репризность в структурном суммировании имеет место, например, в первом куплете романса «Ночь» ор. 73:  $\begin{array}{ccc} a & a' & ba' \\ 1 & 1 & 2 \end{array}$ , а также во втором предложении начального периода романса «Мы сидели с тобой»:  $\begin{array}{ccccc} a & a & b & a & a' & b'a \\ 1 & 1 & 2 & 1 & 1 & 2 \end{array}$ . Примечательно, что из шести романсов ор. 73 в четырех (кроме «Ночи» и «Мы сидели с тобой»), а также в романсах «В эту лунную ночь»:  $\begin{array}{ccc} a & a' & a^2b \\ 1 & 1 & 2 \end{array}$  и «Средь мрачных дней»:  $\begin{array}{ccc} a & a' & a^2 \\ 1 & 1 & 2 \end{array}$  — используется структурное суммирование с секвентным восхождением к кульминации в начале суммирующей части и спадом мелодической линии, эмоционального напряжения в конце.

Часто принцип суммирования используется Чайковским в целях достижения широты мелодического дыхания. Показательно в этом плане Вступление к опере «Евгений Онегин», в начальном периоде которого структура пары периодичностей замыкается суммирующим построением, охватывающим мелодический диапазон в четыре октавы:

$$\begin{array}{ccccccc} a & a & a' & a' & a^2 & a^2 & a^3 & a^3 & a^4 \\ 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 1 & 1 & 2 \end{array}$$


---


$$\begin{array}{ccccccc} 4 & & 4 & & 8 & & & & \end{array}$$

Заслуживает внимания и превосходный пример продвижения от коротких тематических единиц к более развернутым, представляющий собой образец двойного суммирования, в начальном периоде побочной партии I части 1-го фортепианного концерта:

$$\begin{array}{cccc} a & a & b & c & c' \\ 1 & 1 & 2 & 2 & 4 \end{array}$$

Суммирование в функции замыкания предстает у Чайковского в трех основных вариантах: либо замыкающая часть вводит новый материал, либо достигается репризное закругление, либо продолжено развитие исходного материала.

По местоположению в периоде повторного строения дробление с замыканием может оказаться как в обоих предложениях, так и только в одном из них. Но, пожалуй, преимущественно структура дробления с замыканием встречается во вторых предложениях периода, то есть в предложениях, завершающих форму. Широко используется Чайковским эта структура и в периодах неповторного строения.

Если в пьесах «У камелька» и Баркарола первые предложения образуют структуру дробления, а вторые — дробление с замыканием, причем в первой из пьес в зоне замыкания продолжается развитие исходного материала:  $\begin{array}{ccccc} a & a' & a^2 & a & a^3 & a^3 & a^4a^5 \\ 2 & 1 & 1 & 2 & 1 & 1 & 2 \end{array}$ , а во втором дан относительно новый материал:  $\begin{array}{ccccc} a & a' & a^2 & a & a^3 & a^4 & a^5b \\ 2 & 1 & 1 & 2 & 1 & 1 & 2 \end{array}$ , то в побоч-

ной теме финала 6-й симфонии, наоборот, первое предложение имеет структуру дробления с замыканием на развитии исходного материала, а второе — структуру дробления:  $\frac{a}{2} \frac{a}{2} \frac{a^1}{1} \frac{a^2}{1} \frac{a^3}{2}$   
 $\frac{a}{2} \frac{a}{2} \frac{a^4}{1} \frac{a^5}{1} \frac{a^6}{1} \frac{a^7}{1}$ . «Обращенность» и связанная с ней «открытость» структуры объясняется начальным положением этого периода в рамках сложного (двойного) периода.

Структура дробления с замыканием в периоде единого строения первой побочной темы Allegro 6-й симфонии опирается на репризный принцип возвращения в суммирующей части фразы, предшествовавшей дроблению. При этом вторая половина периода повторена:  $\frac{a}{2} \frac{a^1}{2} \frac{b}{1} \frac{b^1}{1} \frac{a^1}{2} \frac{b}{1} \frac{b^1}{1} \frac{a^1}{2}$ . Что же касается начального периода

неповторного строения «Осенней песни» из цикла «Времена года», то здесь Чайковским использована структура дробления с замыканием в варианте с тематическим обновлением, «продвижением»:  $\frac{a}{2} \frac{a^1}{2} \frac{b}{1} \frac{b^1}{1} \frac{c}{3}$ .

## ПЕРИОД

Форма периода встречается у Чайковского, как правило, в виде части более крупной формы. Лишь изредка период используется в качестве формы вокальной или инструментальной миниатюры. В форме периода написан ряд пьес из фортепианного цикла «Детский альбом»: «Утренняя молитва», «Болельщик куклы», «Русская песня», «Мужик на гармонике играет» и «В церкви». Также в форме периода написаны романсы «Ни отзыва, ни слова, ни привета», «Пойми хоть раз», «Уж гасли в комнатах огни», «Снова, как прежде, один». Наконец, в романсах «Слеза дрожит», «Моя баловница», «Страшная минута», «Я ли в поле», «Осень» ор. 54 период выступает в качестве формы точно или варьированно повторенного куплета.

Касаясь гармонического строения периода, представляется целесообразным выделить из огромного числа примеров лишь нетрадиционные («ненормативные») случаи завершения этой формы. Имеются в виду случаи, когда в связи с тем или иным художественным замыслом период заканчивается на неустойчивой, даже диссонирующей гармонии (D, D<sub>7</sub>, D<sub>43</sub>, S, SII<sub>7</sub>, T<sub>6</sub> и т. д.) или незаметно перерастает в новую часть формы. Сфера применения периодов с «ненормативным» завершением достаточно широка, хотя преимущественно подобные примеры встречаются в вокальной музыке, в основных разделах сонатной формы, а также в сложных (двойных) периодах. Обратимся к примерам.

В романсе «Растворил я окно» оба простых периода внутри сложного заканчиваются на доминантовой гармонии: первый на D<sub>7</sub> F-dur, второй на доминантовом трезвучии параллели, а в романсе «Забывать так скоро» соответственно первый период на D<sub>43</sub> F-dur, а второй — на доминантовом трезвучии Des-dur. В периоде повторного строения романса «Разочарование» оба предложения заканчиваются на D главной тональности e-moll. Аналогичная

картина наблюдается в первых частях романсов «Нет, только тот» и «Ни слова, о друг мой», где предложения в функции периода заканчиваются, соответственно, на D тональности II ступени (es-moll) и D<sub>9</sub> главной тональности e-moll. Подобный же случай предложения в функции периода с завершением на доминантовом трезвучии главной тональности D-dur имеет место в главной партии финала 3-й симфонии.

«Колыбельная песнь в бурю» представляет собой редкий пример завершения периода на II<sub>7</sub> во всех четырех проведениях: дважды в экспозиции и дважды в репризе трехчастной формы целого. Что же касается ариозо Лизы «Ах, истомилась» из «Пиковой дамы», то здесь на мелодическую тонику в конце периода накладывается субдоминантовое трезвучие вступительного, оркестрового двутакта второго куплета, в результате чего возникает своего рода прерванный каданс: D<sub>7</sub> переходит в трезвучие S.

Продолжая перечисление примеров из вокальной музыки композитора, упомянем также романс «Отчего», в котором начальный период повторного строения без заключительного каданса перерастает во вторую часть. Наконец, в ариозо Германа «Прости, небесное создание» при вариантном повторе периода осуществляется модуляция из fis-moll в C-dur и весь сложный период завершается прерванным оборотом на двойной доминанте (стук в дверь, приход Графини).

Упомянутые здесь случаи завершения периода не на тонике достаточно характерны для камерно-вокального и вокально-сценического жанров музыки Чайковского. Эти особенности подсказаны прежде всего содержанием текста или сценической ситуацией. В отдельных случаях неполная гармоническая законченность как бы компенсируется смысловой завершенностью сопутствующего текста. К тому же размыкание граней между частями диктуется близостью вокальной музыки к текучей словесной речи.

Гармоническая разомкнутость характеризует и изложение отдельных партий в симфонической музыке композитора. В ряде побочных партий, в частности, 1-й, 3-й и 4-й симфоний, периоды, не доведенные до завершения устойчивым гармоническим кадансом в связи с драматургическими сдвигами, переломами, перерастают в предыкт к заключительной партии или в связку к репризе (финал 6-й симфонии).

Отсутствие гармонического каданса в конце периода главной партии I части 6-й симфонии преследует цель осуществить непрерывный, «бесшовный» переход к связующей партии, от изложения темы к ее интенсивной разработке. А неустойчивое завершение 35-тактового периода повторного строения в финале 6-й симфонии объясняется тем, что, будучи первой частью трехчастной формы финала, он одновременно трактуется как главная партия сонатной формы без разработки. В соответствии с традицией, отчасти заменяя связующую партию, самый конец периода модулирует в тональность следующей за ним побочной партии D-dur и «повисает» в нем на D<sub>43</sub>.

Завершение периода на доминантовом трезвучии параллельного минора в Марше (№ 2) из балета «Щелкунчик» продиктовано желанием подготовить начало «малой» середины трехчастной формы в тонально-гармоническом плане. В местной же репризе этот период уже не модулирует из главной тональности G-dur и завершается на тонике.

Избегание устойчивого завершения периода в различных художественных целях наблюдается и в фортепианных сочинениях композитора. В пьесе «Белые ночи» из цикла «Времена года» начальный период завершается колористически тонким, истончающе хрупким звучанием в верхнем регистре тонического секста-аккорда доминантовой тональности D-dur.

Заслуживает внимания весьма редкий случай в мировой литературе — завершение фортепианной миниатюры в форме периода малым мажорным септаккордом. Речь идет о пьесе «Мужик на гармонике играет», написанной в миксолидийском ладу Фа и заканчивающейся септаккордом I ступени<sup>4</sup>. Изобразительный, добродушно-юмористический смысл этой концовки, в сочетании с многократным чередованием малого мажорного септаккорда I ступени с разрешающим его трезвучием субдоминанты (на чем строится вся пьеса), не вызывает сомнений. Фактурно-гармоническое развитие имитирует звучание гармошки.

Характерная для стиля Чайковского протяженность, законченность, классическая ясность музыкальных тем предопределила исключительно частое использование периода в качестве формы их изложения.

С точки зрения тематического строения, форма периода представлена в творчестве Чайковского в многообразии своих вариантов. Наряду с периодами повторного строения из двух предложений, в произведениях композитора встречаются периоды неповторного строения из тематически несходных предложений, периоды единого строения, не делящиеся на предложения, периоды из трех предложений, предложение-период, сложные (двойные) периоды, периоды с чертами репризной двухчастной, трехчастной, рондо-образной форм.

Не касаясь пока примеров периода повторного строения с традиционным соотношением двух предложений, упомянем редкий случай периода повторного строения, в котором между предложениями цезура настолько вуалируется секвентной эллиптической последовательностью доминант, что создается ощущение совершенно слитного интонационного развития в духе периода единого строения. Речь идет о первой теме побочной партии в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта».

Примеры периода повторного строения из трех предложений можно встретить в сочинениях различных жанров. Это начальный период в фортепианной пьесе «Подснежник» и медленной части

---

<sup>4</sup> Прямым «предшественником» пьесы Чайковского может считаться прелюдия Шопена F-dur с миксолидийской септимой в заключительном аккорде.

3-го квартета; в такой же форме написаны романс «Пойми хоть раз», главная партия I части 2-го квартета, одиннадцатая вариация финала трио, пьеса «Болезнь куклы». Особенностью последнего примера является то, что первые два предложения абсолютно идентичны. В «Подснежнике» же, наоборот, сходны два последних предложения: завершённое прерванным оборотом, второе предложение повторяется, но с изменением — заключительный каданс завершается тоникой.

О примерах, в которых функцию периода выполняет одно относительно развернутое предложение, уже шла речь в связи со случаями неустойчивого завершения периода.

Одним из многочисленных в творчестве Чайковского примеров периода неповторного строения с двумя тематически различными предложениями может служить тема «Осенней песни» из цикла «Времена года», в которой второе предложение и интонационно (восходящие гаммы), и синтаксически (масштабное дроб-

ление) весьма отличается от первого:  $\frac{a}{2} + \frac{a^1}{2} \quad \frac{b}{1} + \frac{b^1}{1} + \frac{c}{3}$ .

Столь же часто используется у Чайковского другая разновидность периода неповторного строения — период единого развития, состоящий из различных построений (мотивов, фраз), не оформляющихся в предложения. Так, в романсе «Зачем?» двенадцатитактовый период состоит из трех фраз, первые две из которых строятся на секвентном перемещении исходного мотива в периодическом масштабном ритме (2+2, 2+2), а третья, образующая дробление с суммированием (1+1+2), строится на относительно новом тематическом материале.

В главной теме Интермеццо из 1-й оркестровой сюиты десяти-тактовый период зиждится на секвентном перемещении исходного мотива на тоническом органном пункте. Периодичность на протяжении восьми тактов (2+2+2+2) сменяется в самом конце дроблением (1+1), что привносит внутреннюю незавершенность, несмотря на устойчивый заключительный каданс. Мотивное нанизывание не приводит к их синтаксической интеграции в виде фраз, тем более предложений.

Редкий в музыке прошлого столетия пример периода типа развертывания предстает у Чайковского в начальной теме «Масленицы», в которой после варьированного закрепления четырех-тактового ядра следует длительное (14 т.) восходящее секвентно-модуляционное развертывание с четырехтактовым завершением.

Сложный период встречается у Чайковского, по традиции, преимущественно в вокальной музыке и танцах, как правило, в виде части целого и очень редко — как форма самостоятельной миниатюры («Русская песня» из «Детского альбома», романсы «На землю сумрак пал», «Уж гасли в комнатах огни», «Весна» ор. 54 № 9).

Различие кадансов в сложном периоде подразумевает завершение двух сходных поначалу простых периодов, как правило —

повторного строения, в различных тональностях, либо — при сохранении одной тональности — различную степень завершенности самих кадансов.

Сложный период предстает в произведениях Чайковского в разнообразии вариантов тонально-гармонического завершения обеих составных частей. В одних случаях первый период модулирующий, а второй завершается в исходной тональности. Так обстоит дело, например, в романсе «Уж тасли в комнатах огни» (E-dur — H-dur; E-dur), в «Русской песне» (F-dur — d-moll; F-dur), в I части трехчастного рефрена Вальса из оперы «Евгений Онегин» (D-dur — fis-moll; D-dur).

В других, более частых случаях первый период однотональный, а второй модулирующий. Подобные примеры имеют место в первых частях романсов «Средь шумного бала» (h-moll; h-moll — D-dur), «Растворил я окно» (F-dur; F-dur — d-moll), «Серенада» op. 65 № 1 (D-dur; D-dur — F-dur), в ариозо Германа «Прости, небесное создание» (fis-moll; fis-moll — C-dur).

Из числа примеров симфонической и камерно-инструментальной музыки назовем также середину (побочную партию) финала 6-й симфонии (D-dur; D-dur — h-moll), I часть «Вальса снежных хлопьев» из «Щелкунчика» (т. 36—68, e-moll; e-moll — D-dur), середины медленной части I-го квартета (Des-dur; Des-dur — b-moll), фортепианных пьес «Подснежник» (d-moll; d-moll — B-dur) и «Святки» (E-dur; E-dur — gis-moll).

В довольно редких случаях оба периода модулируют в конце в разные тональности, как, например, в последнем эпизоде Вальса из «Евгения Онегина» (G-dur — h-moll; G-dur — D-dur) и I части Полонеза (G-dur — e-moll; G-dur — D-dur).

Наконец, не так уж редки и такие случаи, когда оба простых периода заканчиваются в одной и той же тональности, однако кадансы их существенно различны. В I части Ноктюрна op. 19 cis-moll, в вальсовой, последней теме побочной партии I части 5-й симфонии и в песне «Весна» op. 54 № 9 первый период заканчивается соответственно на D, D<sub>43</sub> и D<sub>7</sub>, второй — на T. Такая же картина в начальном периоде «Сентиментального вальса» (первый простой период заканчивается на D<sub>7</sub>, второй — на T).

К этому же случаю примыкают сложные периоды в романсах «Ночи безумные» и «Забыть так скоро». В первом из них при сохранении главной тональности начальный период завершается D<sub>6</sub>, а второй S на доминантовом органном пункте. В романсе же «Забыть так скоро» оба простых периода модулируют в Des-dur. Но при этом второй период заканчивается доминантовым трезвучием, а первый период на последнем аккорде (D<sub>43</sub> F-dur) осуществляет возврат к исходной тональности F-dur, в которой начинается повторение периода.

В тех случаях, когда начальный период заканчивается на нетонической гармонии, весь сложный период фактически оказывается состоящим из четырех простых предложений. Так обстоит дело в романсах «Забыть так скоро», «Ночи безумные», «Весна»

ор. 54 № 9, «Серенада» ор. 65 № 1, «Растворил я окно», Ноктюрне ор. 19, в «Сентиментальном вальсе», в теме побочной партии I части 5-й симфонии.

Из всех упомянутых ранее примеров лишь в середине пьесы «Подснежник» составляющие сложный период два простых периода, хотя и заканчиваются соответственно на D<sub>7</sub> d-moll и D<sub>9</sub> B-dur, представляют собой периоды неповторного строения, не членившиеся на предложения, а в романсах «На землю сумрак пал», «Уж гасли в комнатах огни» и «Ночи безумные» первый период — повторного строения, второй — неповторного, что приводит к синтаксическому суммированию в пределах всего периода.

Степень завершенности и особенно тонального развития в сложном периоде находится во многом в прямой зависимости от того, является ли сложный период формой целого или частью более крупной формы. В самостоятельных пьесах, как вполне очевидно, используется тот вариант тонального развития, который приводит к окончанию в главной тональности при тонально-гармонической неустойчивости начального периода.

В тех же случаях, когда сложный период — часть целого, он чаще всего тонально или гармонически разомкнут. При этом конечная модуляция направлена к тональности следующей части (или близкой к ней). Из числа названных примеров предвосхищение тональности следующего раздела или части имеет место в романсах «Средь шумного бала», «Забыть так скоро», «Растворил я окно», в пьесе «Подснежник», в Полонезе и последнем эпизоде Вальса из оперы «Евгений Онегин», в середине медленной части 1-го квартета.

Таким образом, тонально-гармоническое различие кадансов, являющееся одним из основополагающих факторов сложного периода, продиктовано не только соображениями колористического обновления повторяемой темы, но и драматургией всей музыкальной формы сочинения.

В целом ряде произведений Чайковского в форме периода обнаруживаются черты других, более крупных форм, в основном благодаря проникновению принципа репризности. Так, куплет в форме периода неповторного строения в ариозо Лизы «Ах, истомилась» получает репризное закругление путем воспроизведения в конце исходной двутактовой фразы.

В начальной теме побочной партии I части 6-й симфонии усматриваются черты репризной двухчастной формы с повторенной второй частью благодаря сходству второй и последней фраз периода:

a	a'	b	b'	a'		b	b'	a'
2	2	1	1	2		1	1	2

Черты репризной трехчастной формы легко прослушиваются в начальном периоде повторного строения из трех предложений в главной партии I части 5-й симфонии. Трехчастность привносится тональным планом: крайние восьмитактовые предложения звучат в главной тональности e-moll, а среднее — в параллельном G-dur.

Несомненные черты простой трехчастной формы обнаруживаются и в песне «Весна» ор. 54 № 9. Во второй половине начального периода повторного строения, при переходе к третьей строфе на словах «пора метелей злых и бурь...» происходят модуляция в одноименный минор, изменения в фактуре — возникает глухо рокочущая трель в басовом голосе, на фоне которого звучат акцентированные синкопированные аккорды, повторяемые октавой ниже («И сердце сильно так в груди стучит»). Этот звукоизобразительный эпизод воспринимается как середина формы, а начало второго простого периода — как реприза.

Следует упомянуть также о чертах рондообразности в периоде повторного строения из трех предложений в начальной теме медленной части 3-го квартета. Здесь неоднократно чередуются два контрастных тематических образования: траурно-хоральное, с обращенным пунктированным ритмом и скованным мелодическим *ostinato*, и драматически распетое, речитативное:

a	b	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	c
I предл.		II предл.		III предл. доп.	

Тяга к развернутым кодам, дополнениям, заключениям характеризует многие формы Чайковского. Не составляет исключения и форма периода. Это особенно заметно в тех случаях, когда период предстает формой самостоятельной миниатюры. Показательны три пьесы цикла «Детский альбом».

Если в пьесе «Болезнь куклы» 47-тактовый период повторного строения из трех предложений завершается 12-тактовой кодой, по масштабам вчетверо уступающей основному разделу, а в открывающей сборник «Утренней молитве» 16-тактовому периоду повторного строения противостоит 8-тактовая кода, лишь вдвое меньших масштабов, чем сам период, то в завершающей весь цикл пьесе «В церкви» дополнение с кодой-эпилогом цикла превышает протяженность самого периода: точно повторенный период единого строения занимает 24 такта, а дополнение с кодой — 28 тактов.

В качестве примера из вокальной литературы следует назвать песню «Осень» ор. 54 № 14. 16-тактовый период повторного строения с завершающей его 19-тактовой кодой дважды точно повторяется, образуя куплетную форму. Значительная протяженность коды обусловлена тем, что материал, прозвучавший в вокальной партии, повторяется в фортепианном заключении, вместе со вступлением обрамляющем куплет.

В связи с проблемой синтаксического строения периода остановимся на различных случаях неквадратности. Как известно, природа ее многообразна. И у Чайковского часты случаи органической и неорганической неквадратности. Наиболее многочисленны примеры, связанные с нарушением квадратности (путем расширения во втором предложении) в периоде — как форме самостоятельной пьесы, так и, преимущественно, части более крупной композиции.

В пьесе «У камелька» расширение второго предложения (4+6)



осуществляется путем повторения каденционных гармоний; в Баркароле аналогичное масштабное соотношение достигнуто в результате увеличения во втором предложении количества звеньев секвенции, а в теме Andantino из 4-й симфонии расширение второго предложения в полтора раза (с 8 до 12 тактов) происходит благодаря введению двух секвентных звеньев. Усиление экспрессии и перемена в четвертый раз, связанная с прорывом трансформированного тематизма главной партии, приводят к еще большему расширению второго простого периода по сравнению с первым (4+8; 4+12) в последней побочной теме I части 5-й симфонии. Во многом сходная картина и в средней части (побочной партии) финала 6-й симфонии, где, однако, перелом связан с сильнейшей драматизацией и значительным расширением последнего предложения этого сложного периода (8+8; 8+26).

Нарушение квадратности за счет более чем шестикратного увеличения протяженности второго предложения, связанное с повторным вторжением темы «рока», предстает в побочной партии общей репризы Andante 5-й симфонии (4+25).

Движение от квадратности к неквадратности наблюдается не только в периодах повторного строения из двух предложений. Главная партия I части 2-го квартета может служить примером периода повторного строения из трех предложений, в котором первое 8-тактовое предложение сменяется 7-тактовым вторым и 9-тактовым третьим.

Наконец, упомянем и такой пример неквадратности, который возникает в периоде единого строения в Вальсе из Струнной серенады. Здесь между третьей и предполагаемой последней, четвертой фразой периода включается еще один четырехтакт, воспринимающийся как вариантный повтор предшествующей фразы:  $\frac{a}{4} \frac{b}{4} \frac{b^1}{4} \frac{b^2}{4} \frac{b^3}{4}$ .

Другие случаи связаны с движением в периоде от неквадратности к квадратности путем расширения или сжатия второго (третьего) предложения или фразы. Во вступительной теме Andante 2-го квартета при повторении 7-тактового предложения заключительная доминантовая гармония растягивается на один такт, превращаясь в предыкт к главной теме: 2+2+3 2+2+4, тогда как в начальном периоде повторного строения Ноктюрна op. 10 № 1 9-тактовому первому предложению отвечает 8-тактовое второе: 4+5 4+4. А в ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный» из «Чародейки» приводится к квадратности третье, кульминационное предложение периода повторного строения, после которого в 9-тактовой коде осуществляется разрядка достигнутого напряжения: вст.  $\frac{a}{2} \frac{a^1}{7} \frac{a^2}{7+2} \frac{a^3}{8} \frac{a^4}{9}$  (кода). Приведение к квадратности в заключительной, третьей фразе периода имеет место в фортепианной пьесе «В церкви» из «Детского альбома»: 5+3+4 5+3+4.

Примеры периода с органической неквадратностью, пожалуй,

чаще встречаются у Чайковского в сочинениях с ярко выявленной национальной образностью. Речь об этом уже шла в главе о метро- ритме. Здесь упомянем лишь ряд характерных в данном плане пьес из цикла «Детский альбом». Это «Русская песня», «Мужик на гармонике играет» и «Камаринская». Во всех этих пьесах развитие идет трехтактами, причем если в первых двух сложных периодах нарушение трехтактовости осуществляется в последней фразе пьесы (как сигнал завершения), то в «Камаринской» трех- тактовость выдержана до конца всей трехчастной пьесы (о тяго- тении к трехтактовости в лирической музыке Чайковского см.: 27, 87—90).

Регулярная неквадратность, связанная с воплощением нацио- нального колорита, образности, используется Чайковским в перио- де неповторного строения романса «Кабы знала я» и периоде повторного строения в побочной теме I части 1-й симфонии, где налицо цепочка трехтактовых периодичностей, а в «Песне косаря» модулирующий период повторного строения, завершающийся на доминанте параллельной тональности с-moll, состоит из двух семитактовых предложений. Примечательно, что на протяжении всей трехчастной пьесы лишь дважды — в середине и репризе — семитактовость нарушается переходом в восьмитактовые, квад- ратные построения.

Промежуточное положение между квадратными и неквадрат- ными периодами занимают те из них, в которых обнаруживается так называемая «мнимая квадратность». Таковы начальные перио- ды в романсе «Страшная минута»:  $\overset{a}{4} \overset{a'}{4+2} \overset{b}{4+2}$  и в «Вальсе цветов» из «Щелкунчика»:  $\frac{4}{\text{вст.}} \quad \frac{4+3 \quad 2+2+5}{\text{I предл.}} \quad \frac{4+3 \quad 2+2+5}{\text{II предл.}}$

В репризе упоминавшейся выше «Песни косаря» масштабное соотношение предложений — 7+8 (с 5-тактовым дополнением) дает картину «приведения к квадратности», однако квадратность эта «мнимая», ибо структура второго предложения такова:  $1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1+1+1\frac{1}{2}$ .

В целом, несмотря на известное родство трактовки формы периода, в произведениях композитора все же налицо преиму- щественное использование тех или иных его разновидностей в определенной образно-жанровой сфере. Как уже отмечалось, для вокальной музыки в большей степени характерны сложные и тонально-гармонически разомкнутые простые периоды, а также периоды повторного строения в качестве либо самостоятельной формы, либо формы куплета песни, романса или ариозо. В симфо- нической музыке наблюдается естественная тяга к тонально-гар- монически разомкнутым периодам повторного строения со значи- тельным расширением и динамизацией второго предложения. Что же касается периодов неквадратного строения, особенно трех- тактовой структуры, то их связь очевидна прежде всего с лириче- ской и национально характерной образностью музыки компо- зитора.

## ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Разнообразные типы простой двухчастной формы широко используются Чайковским в качестве структуры законченного произведения, а также части более крупного целого. Как самостоятельная форма, она преимущественно встречается, подобно периоду, в романсах, реже — в инструментальных миниатюрах. Многочисленны случаи использования простой двухчастной формы в составе более крупной формы — сложной двухчастной и трехчастной, вариационной, сонатной и т. д.

В музыке композитора представлены все типы простой двухчастной формы: репризная и безрепризная, с разработочной, продолжающей и контрастирующей второй частью. Поскольку первая часть в простых двухчастных и трехчастных формах представляет собой уже рассмотренный период того или иного типа, остановимся подробнее на функциях второй части.

Вторая часть может быть монофункциональна — в ней либо разработочно развивается тема первой части, либо продолжается экспозиционное изложение темы, либо во второй части излагается новая, контрастная тема.

Вторая часть может быть и полифункциональной, то есть совмещающей последовательно (разновременно) или одновременно две-три функции. Наиболее выпукло последовательное совмещение функций, например, развития и завершения, представлено в репризной двухчастной форме. Одновременное же совмещение — разработочного развития и контраста, развития и дополнения, продолжения и контраста и т. д. — наблюдается в безрепризной двухчастной форме. При этом следует дифференцировать понятия развития и контраста с точки зрения использованного тематизма и достигнутого выразительного эффекта, когда во второй части может появиться новая, но не контрастная, родственная по характеру тема и, наоборот, во второй части может интенсивно развиваться тема первой части, но создаваться при этом контрастный музыкальный образ.

Наконец, во второй части репризной двухчастной формы могут сочетаться принципы одновременного и разновременного совмещения функций, например, середина одновременно и развивающего, и продолжающего типа переходит в завершающий, репризный раздел формы.

Репризный раздел, в свою очередь, может выполнять различные выразительно-драматургические и композиционные функции, в том числе завершения, обобщения, «рифменного согласования», динамизации начального образа. Все это функциональное многообразие вторых частей предстает в музыке Чайковского.

Двухчастная форма с разработочно-развивающей серединой и репризой-завершением налицо в романсах «Растворил я окно»<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> В этой и других буквенных схемах не отражены инструментальные обрамления.

$\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix} \quad \begin{smallmatrix} a & a^2 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a^3 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix}$  и «Серенада» ор. 65 № 1:  $\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 16 & 16 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a^2 \\ 8 & 15 \end{smallmatrix}$ , в теме вариаций «Рококо»:  $\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a + \text{доп. - связка} \\ 4 & 4 \end{smallmatrix} \mid 8$ . В крайних разделах сложной трехчастной формы пьесы «Белые ночи» вторая часть двухчастной формы состоит из середины, сочетающей одновременно функции продолжения и контраста, и репризы продолжающего типа:  $\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 4 & 5 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a^2 \\ 4 & 6 \end{smallmatrix}$ .

Двухчастная форма с серединой разработочно-развивающего типа с «рифменным согласованием» в репризном разделе (образующимся в результате повторения второго предложения экспозиции в репризе) имеет место в темах Вариаций для фортепиано ор. 19:  $\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a^1 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix}$  и вариационного цикла в финале трио:  $\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 6 & 6 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a^1 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix}$ . В первом разделе сложной двухчастной формы романа «Мы сидели с тобой» повторяется заключительная музыкальная фраза экспозиции с тем же текстом: «И тебе ничего, ничего не сказал»:  $\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix} \quad \begin{smallmatrix} b & a^1 \\ 5 & 2 \end{smallmatrix}$ .

В романсе «Ночи безумные» продолжение взволнованно-тремолирующего фона фортепианного сопровождения разработочной середины в начале репризы приводит далее к драматически звучащей генеральной кульминации — фактурно-динамически усиленному повторению второго периода экспозиции:  $\begin{smallmatrix} a & a^1 & a^2 \\ 5 & 5 & 9 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a^2 \\ 4 & 8 \end{smallmatrix}$ .

Обобщающе синтетический характер репризы сочетается здесь с функцией «рифменного согласования».

Наконец, в романсе «Отчего» продолжающего типа середина в процессе динамизации приводит в репризном разделе, на генеральной кульминации, к сильнейшей драматической трансформации начального музыкального образа (высокая тесситура, fortissimo, редкий случай ладовой смены мажора на одноименный минор, как и в репризе трехчастного романа этого же опуса «Забыть так скоро»):  $\begin{smallmatrix} a & a^1 \\ 1 & 8 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & a^2 \\ 8 & 9 \end{smallmatrix}$ .

В целом продолжающий тип середины или всей второй части в большей степени характерен для вокальных сочинений композитора. Рост эмоционального напряжения, переход от кантилены к декламации приводит к накоплению контрастных черт, примерами чего могут служить романсы «Отчего» и «Средь мрачных дней». В последнем случае сжатие масштабов второй части сопровождается значительной ее динамизацией. При этом репризное обрамление в фортепианной партии придает безрепризной двухчастной форме романа полноту завершенности:  $\begin{smallmatrix} \text{Вст.} & a & a^1 \\ 10 & 8 & 8 \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} b & \text{Закл.} \\ 9 & 10 \end{smallmatrix}$  фп. фп.

Продолжающий характер второй части наблюдается в двухчастных формах и таких пьес, которые представляют собой инстру-

ментальное «прочтение» вокальных жанров, например, типа песни. Таковы «Итальянская песенка» и «Шарманщик поет» из цикла «Детский альбом».

В пьесе «Шарманщик поет» налицо совмещение функций продолжения и дополнения, поскольку первая часть воспринимается как запев незамысловатой песенки, а вторая часть — ее припев, отыгрыш, имитирующий звучание шарманки. Показательны в этом плане начало второй части с доминантовой гармонии на тоническом органном пункте, выдержанном до конца, и завершение полным кадансом в главной тональности с использованием интонаций заключительного построения экспозиции:

$$A \left\{ \begin{array}{l} B \\ 16 \end{array} \right. \begin{array}{l} B^1 \\ 8 \end{array}$$

Сочетание функций продолжения и контраста во второй части двухчастной формы предстает в экспозиционном разделе (до Трио) *Andantino* из 4-й симфонии. И здесь возникает инструментальное «прочтение» вокальной формы, где варьированно повторенному сольному запеву (гобой, затем виолончели) в *b-moll* противостоит «хоровой» припев (плотная аккордовая фактура) в *As* миксолидийском, перерастающий в связку к варьированному повторению этого двухчастного куплета:

$$a \begin{array}{l} a^1 \\ 8 \end{array} \begin{array}{l} a^2 \\ 12 \end{array} \left| \begin{array}{l} b \\ 8 \end{array} \begin{array}{l} b^1 \\ 16 \end{array} \right. \text{св.}$$

Совмещение функций налицо и в фортепианной пьесе «Натавальс». Здесь первая часть проникновенно-лирического, а вторая — бравурно-танцевального характера. Наряду с контрастностью во второй части усматриваются черты продолжения и дополнения. Проявляется это, с одной стороны, в наличии двух предложений, начинающихся мелодией типа «вершина-источник» с господствующей доминантовой гармонией, а с другой — в укороченности масштабов второй части и в завершении обоих предло-

жений на тонике главной тональности:

$$a \begin{array}{l} a^1 \\ 8 \end{array} \begin{array}{l} b \\ 16 \end{array} \parallel \begin{array}{l} b \\ 8 \end{array} \begin{array}{l} b^1 \\ 8 \end{array}$$

Таким образом, из двух основных выразительных возможностей простой двухчастной формы — а) экспонирование и развитие одного музыкального образа и б) контрастное сочетание двух музыкальных образов — у Чайковского, как и в творчестве других композиторов, чаще используется первая.

В русле традиции — и большая в целом свобода трактовки простой двухчастной формы в вокальных сочинениях по сравнению с инструментальными. Это проявляется в меньшей расчлененности формы: первая, экспозиционная часть может завершаться на неустойчивой гармонии, о чем уже шла речь в главе о периоде (примерами могут служить романсы «Разочарование» — *D*, «Растворил я окно» — *D7*, «Отчего» — *VI53*, «Ночи безумные» — органнй пункт на *D*); в более частом, чем в инструментальной музыке, использовании в первой части сложного периода («Растворил я окно», «Серенада» ор. 65 № 1, «Ночи безумные»). Иногда эти обстоятельства приносят в двухчастную форму черты трехчастной или периода. Первый случай возникает при относительно больших масштабах предложений, достигающих

восьми и более тактов. Будучи по структуре всего лишь одним предложением, такие репризы по масштабам напоминают самостоятельные, третьи части формы. Особенно наглядны эти случаи при сложном периоде в первой части. Кроме упомянутых романсов

«Разочарование»: Вст.  $\frac{a}{16} \frac{a}{14} \frac{a}{14}$   $\frac{b}{10} \frac{a^1}{16} \frac{a^1}{18}$  Закл., «Ночи безумные»:

Вст.  $\frac{a}{8} \frac{a^1}{5} \frac{a^1}{5} \frac{a^2}{9}$   $\frac{b}{4} \frac{a^2}{8} \frac{a^2}{7}$  Закл., «Серенада» ор. 65 № 1: Вст.  $\frac{a}{12} \frac{a^1}{16} \frac{a^1}{16}$   $\frac{b}{8} \frac{a^2}{15} \frac{a^2}{8}$  Закл., назовем также романсы «Нам звезды кроткие сияли»:

Вст.  $\frac{a}{6} \frac{a}{9} \frac{a}{9}$   $\frac{b}{7} \frac{a^1}{11} \frac{a^1}{6}$  Закл. и «Хотел бы в единое слово»:  $\frac{a}{12} \frac{a^1}{9}$   $\frac{b}{10} \frac{a^2}{12} \frac{a^2}{8}$  Закл.

А в романсе «Отчего» завуалированность перехода между частями (непрерывность ритмической пульсации при отсутствии устойчивого каданса) позволяет усмотреть и черты периода единого строения:

$\frac{a}{9} \frac{a^1}{8}$   $\frac{b}{8} \frac{a^2}{9} \frac{a^2}{7}$  Закл.

### ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Простая трехчастная форма, пожалуй, еще чаще, чем простая двухчастная, используется Чайковским и как составная часть более крупной одночастной или циклической композиции, и как самостоятельная структура. Рассматривается она в соответствии с принятой классификацией типов средин и реприз.

Наряду с общностью, типы средин заметно отличаются в зависимости от принадлежности вокальной или инструментальной музыке. В обоих жанрах преобладают средины развивающего типа. Вместе с тем в срединах вокальных сочинений гораздо реже применяются активные формы разработочности, связанные с дроблением и вычленением, частыми и далекими модуляциями. Так, в романсе «Средь шумного бала» середина развивающего типа сохраняет периодичность и квадратность, установившиеся в экспозиции, что обусловлено также и танцевальной (вальсовой) жанровой основой.

Примерами трехчастной формы с серединой развивающего типа в инструментальной музыке могут служить фортепианные пьесы «Песнь жаворонка», «Охота», «Осенняя песнь» из цикла «Времена года», малая середина II части 6-й симфонии.

Трехчастные формы с серединой контрастирующего типа представлены в «Мелодии» для скрипки и фортепиано ор. 42 № 3, во II части скрипичного концерта, в фортепианной пьесе «Подснежник» из цикла «Времена года».

Довольно часты случаи сочетания свойств развивающего и контрастирующего типов средин, как, например, в романсах «Погоди», «Ни слова, о друг мой», в ариозо Германа «Я имени ее не знаю», где тонально-гармонически неустойчивое, структурно разомкнутое построение хотя и развивает тематический материал первой части, но в силу интенсивности развития приобретает контрастный характер. В середине I части «Меланхолической серенады», наоборот, дан контрастный тематический материал,

но излагается он неустойчиво, подобно середине развивающего типа.

Следует упомянуть о нетипичных, редких случаях строения середины. Так, в фортепианных пьесах «Новая кукла» и «Немецкая песенка» из «Детского альбома» середина завершается не традиционной остановкой на доминантовой гармонии, а полным кадансом в главной тональности, причем в «Немецкой песенке» вся середина изложена в главной тональности. Столь же нетипичен случай, который имеет место в середине Трио II части 4-й симфонии. Здесь два раздела: первый транспонирует тему экспозиции из F-dur в As-dur, а второй — разработочно ее развивает.

К числу редко встречающихся случаев относятся и примеры с повторением отдельно лишь середины формы. Таковы середина развивающего типа в Трио II части 6-й симфонии и середина, построенная на новой, но родственной по характеру первой теме, в упоминавшейся «Немецкой песенке». Точно повторенная в главной тональности середина, с учетом ее «дуэтного» изложения, воспринимается как припев по отношению к начальному периоду, и, следовательно, форму пьесы можно трактовать и как репризно-замкнутую двухчастную куплетность (сходный пример — главная партия финала 27-й фортепианной сонаты Бетховена).

Несмотря на то что точные («статические») репризы не редкость в трехчастных формах сочинений Чайковского («Осенняя песнь», малая реприза в «Салонной польке» op. 9 № 2 и др.), все же тяга композитора к измененным репризам очевидна. Особенно часты репризы, варьированно измененные за счет полифонического обогащения фактуры контрапунктами, подголосками. Примерами могут служить Ноктюрн *cis-moll* op. 19, крайние части Баркаролы, романс «Средь шумного бала», ария Елецкого из «Пиковой дамы», хор из I действия «Евгения Онегина» — «Болят мои скоры ноженьки». Редким примером темпового варьирования репризы является «Русская пляска» op. 10 № 1.

Особенно впечатляющи репризы разработочного типа, в которых активно перерабатывается экспозиционный тематизм: достигается расширение, тонально-гармоническое обновление, звуковысотная и громкостная кульминация. Подобные динамические репризы представлены в романсах «Забыть так скоро», «Нет, только тот», «День ли царит», «Скажи, о чем», в арии Ленского «Куда, куда», в ариозо Германа «Я имени ее не знаю», в фортепианной пьесе «Размышление» op. 72.

В «Размышлении» развивающая экспозиционную тему середина содержит два раздела: повторенный период, перерастающий в кульминационное построение. Интенсивность преобразования исходной темы столь значительна, что возникает контрастный образ — исполненный лирико-драматического пафоса монолог. В репризе сочетаются вариационные и разработочные изменения: вместо двукратного проведения темы здесь лишь одно, хотя и расширенное в полтора раза — не только за счет увеличения секвентных звеньев, но и за счет реминисценции кульминационного

материала середины, представленного в транспонированном и динамически насыщенном виде. Таким образом, динамическая реприза синтетична в тематическом и синтаксическом плане. В коде звучит материал начала середины в главной тональности, что в совокупности с репризными изменениями привносит в форму некоторые черты сонаты без разработки.

В целом ряде произведений вокальной и инструментальной музыки Чайковского используется трехчастная форма с динамической репризой для выражения чувства одиночества в сопоставлении со светлыми воспоминаниями прошлого. Это противопоставление приводит к обострению драматизма в репризе. Показателен в этом плане романс «Забыть так скоро», в репризе которого кардинально меняется комплекс средств: происходит смена мажорного лада на минор, умеренного темпа на быстрый, *mf* на *ff*, кантилена уступает место мелодически обновленному речитативу, достигается генеральная кульминация.

Сильная динамизация репризы, связанная со значительным (более чем вдвое) ее расширением и помещением в ней генеральной кульминации (однако не драматического, а восторженно-гимнического характера), предстает в другом романсе Чайковского — «Благословляю вас». После повторения экспозиции развитие направлено в сторону обновления мелодии, ритма и фактуры сопровождения (триольные пульсирующие аккорды), осуществляется модуляция в тональность двойной субдоминанты, что в совокупности воспринимается как начало новой части. В результате реприза приобретает черты двухчастной формы, а весь романс — «прогрессирующей трехчастной формы» (термин В. Цуккермана).

Совмещение внешних и внутренних приемов динамизации используется и в финале 6-й симфонии, что приводит к структурному росту — возникновению упомянутой выше «прогрессирующей трехчастной формы».

Следует упомянуть также о значительном сокращении реприз, что привносит в трехчастную форму черты двухчастности. Примерами могут служить побочная партия первой части Большой сонаты, а также Вступление к опере «Евгений Онегин». В последнем случае сокращенная реприза одновременно может быть воспринята как кода.

Изредка встречается у Чайковского как в вокальной, так и в симфонической музыке и безрепризная трехчастная форма. Примерами могут служить ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом» и III часть («Молитва») сюиты «Моцартиана». Форму арии Онегина можно представить и как двухчастную:

A	B	C	Кода
B-dur	g-moll	B-dur	B-dur
14	9	12	11

В пользу двухчастной трактовки говорит то, что середина (B) воспринимается как дополнение к I части с закреплением доминантовой гармонии g-moll, достиг-



нутой в самом конце I части; в пользу этой трактовки и помещение наиболее глубокой цезуры между частями B и C; масштабные пропорции при этом вполне соизмеримы — 25+23.

Приведем примеры простых трехчастных форм с тем или иным типом повторности середины и репризы. В первом крупном разделе (до Трио) Вальса *fis-moll* op. 40 № 9 повтор точен, что приводит

к образованию трех-пятичастной формы:

	A	B	A	B	A
	fis	A	fis	A	fis
	32	38	32	38	32

Эта же форма возникает во II части (Менуэт) «Моцартианы» и в «Колыбельной песне» op. 16 № 1.

В «Песне без слов» для фортепиано op. 40 № 6 *a-moll*, в *Andante* из 1-й симфонии и 3-го квартета простая трехчастная форма с масштабно и тонально измененными серединой и репризой при повторении образует двойную трехчастную форму.

В *Andante* из 1-й симфонии самостоятельная тема вступления повторяется в коде, обрамляя целое, а в медленной части скрипичного концерта самостоятельная тема вступления повторяется не только в коде, но и перед репризой, внося в простую трехчастную форму черты рондообразности («вторая форма рондо» по А. Б. Марксу), как, впрочем, рондообразны и примеры трех-пятичастной и двойной трехчастной формы, в связи с чем «Колыбельная песнь» и оба *Andante* рассматриваются в главе о рондо.

Наконец, об использовании материала середины в коде. В одних случаях он перерабатывается в плане заключительного типа изложения («Осенняя песнь»), в других — проведение темы середины в транспонированном виде вносит черты сонатной формы (финал 6-й симфонии, «Размышление» op. 72, Ноктюрн op. 10 № 1).

## СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Чайковский стремился к симфонизации сложной трехчастной формы. Значительные масштабы и яркость образно-тематических контрастов достигается в сложных трехчастных формах медленных частей циклов (например, 4-й симфонии, 2-го квартета, 1-го и 2-го фортепианных концертов), а также в вальсах его балетов и симфоний (Вальс *B-dur* из «Спящей красавицы», «Вальс цветов» из «Щелкунчика», вальсы из 5-й и 6-й симфоний). Развитые образцы сложной трехчастной формы встречаются у Чайковского и в самостоятельных пьесах: «Думке» для фортепиано, «Меланхолической серенаде» и Вальсе-скерцо op. 42 для скрипки и фортепиано.

В сложных трехчастных формах Чайковского наблюдается многообразие типов образно-эмоциональных, жанровых контрастов между основными частями. Довольно типично сопоставление оживленности и большого спокойствия (Вальс-скерцо op. 7), скерцозной легкости и проникновенной кантиленности (Скерцо

из 1-й симфонии), песенности и оживленной танцевальности, программной изобразительности («На тройке» из цикла «Времена года»).

Примерами сложной трехчастной формы со средней частью типа Трио могут служить фортепианные пьесы «На тройке», «Святки», «Жатва» из «Времен года», II часть 6-й симфонии, а типа эпизода — Баркарола из «Времен года», «Меланхолическая серенада», II часть 5-й симфонии.

В более редких случаях используются у Чайковского сложные трехчастные формы со средней частью не контрастирующего, а развивающего типа, разрабатывающие тематизм первой части. Таковы II часть 2-го концерта, главная партия I части 5-й симфонии.

В некоторых средних частях сложных трехчастных форм имеет место совмещение типов Трио и эпизода — сопоставление контрастных тем, их свободное «нанизывание», не образующее какой-либо законченной, типизированной структуры. Так, в III части 4-й симфонии, в соответствии с авторским комментарием содержания этой части (36, 127) предстает пестрая смена разножанровых, контрастных тематических образований — задиристого плясового наигрыша, хорала, имитирующего звучание военно-духовой музыки, и скерцозного элемента пиццикато — в их свободном чередовании. Внешняя нелогичность их связи является художественным замыслом автора — показать «те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики и несвязны» (36, 127).

Традиционное соотношение тональностей основных частей сложной трехчастной формы предполагает выбор для средней части тональностей субдоминантовой сферы или одноименной. Хотя Чайковский придерживается в целом этой традиции, вместе с тем у него многочисленны случаи использования в средних частях тональностей и доминантовой сферы.

Необходимо отметить, что Чайковский явно отдает предпочтение терцовому соотношению тональностей между крайними и средней частью формы, независимо от функционального соотношения. Видимо, композитор придавал большее значение колористическому, нежели функциональному началу. Вместе с тем большое количество примеров с параллельным соотношением тональностей позволяет усмотреть в этом национально-ладовые предпосылки. Приведем примеры различных интервально-функциональных соотношений тональностей крайних и средних частей камерно-инструментальных и симфонических сочинений композитора.

Терцовое соотношение тональностей доминантовой сферы

*Тональности III ступени*

Вальс из Струнной серенады — G — h — G

«Белые ночи» из «Времен года» — G — h — G

«Грёзы» op. 9 № 1 — D — fis — D

II часть 3-го квартета — В — d — В  
II часть 5-й симфонии — D — fis — D  
II часть 1-го концерта — Des — F — Des  
II часть 2-й симфонии — Es — G — Es  
Скерцо из 4-й симфонии — F — A — F

*Тональности параллельного мажора*

Скерцо из 1-й и 2-й симфоний — с — Es — с  
II часть симфонии «Манфред» — h — D — h  
«Меланхолическая серенада» — b — Des — b  
«Жатва» из «Времен года» — h — D — h  
«Нежные упреки» op. 72 — cis — E — cis  
Вальс op. 40 № 9 — fis — A — fis  
«Сентиментальный вальс» op. 51 № 6 — f — As — f  
«Думка» для фортепиано — с — Es — с

*Тональности III низкой ступени*

II часть 1-го квартета — В — Des — В  
«Масленица» из «Времен года» — D — F — D  
«На тройке» из «Времен года» — E — G — E  
«Воспоминание о Гапсале» op. 2 № 2 — F — As — F  
Вальс-каприз op. 4 — D — f — D

Терцовое соотношение тональностей субдоминантовой сферы

*Тональности VI ступени*

II часть Большой сонаты — e — C — e  
Скерцо из 1-го квартета — d — В — d  
«Меланхолический вальс» из 3-й сюиты — e — C — e  
«Воспоминание о Гапсале» op. 2 № 1 — e — C — e  
«В манере Шопена» op. 72 — cis — A — cis  
Скерцо из 3-й симфонии — h — g — h

*Тональности параллельного минора*

II часть 2-го концерта — D — h — D  
«Салонная полька» op. 9 № 2 — В — g — В  
«Салонная мазурка» op. 9 № 3 — d — В — d  
II часть 6-й симфонии — D — h — D  
Вальс из 5-й симфонии — A — fis — A  
II часть 3-й симфонии — В — g — В  
Колыбельная op. 72 — As — f — As  
Вальс из «Детского альбома» — Es — с — Es  
«Ната-вальс» op. 51 № 4 — A — fis — A

*Тональности VI низкой ступени*

Скерцо из Большой сонаты — G — Es — G  
Скерцо из 2-го квартета — Des — A (Heses) — Des  
«Юмористическое скерцо» из 2-й сюиты — E — C — E  
Скерцо (V часть) из 1-й сюиты — В — Ges — В  
Гавот (VI часть) из 1-й сюиты — D — В — D  
«Святки» из «Времен года» — As — E — As  
Вальс-скерцо op. 7 — A — F — A  
Юмореска op. 10 № 2 — G — Fs — G

Квартовые и однотональные соотношения

«Миниатюрный марш» из 1-й сюиты — A — D — A  
Дивертисмент из 1-й сюиты — В — Es — В  
Вальс из 2-й сюиты — A — D — A  
Пятидольный вальс op. 72 — D — G — D  
«Русское скерцо» op. 1 — В — Es — В  
Элегия из Струнной серенады — D — D — D  
Скерцо из 3-й сюиты — G-e — G-e — G-e  
«Шалуния» op. 72 — E-H — E — E  
III часть Секстета — a — A — a

## Другие нетипичные соотношения тональностей

### *Тональности V ступени (мажорной и минорной доминанты)*

II часть 4-й симфонии — b — F — b

«У камелька» из «Времен года» — A — e — A

### *Однотерцовое соотношение тональностей*

III часть 2-го квартета — f — E — f.

Таким образом, в тональном соотношении основных частей сложной трехчастной формы у Чайковского можно усмотреть следующую особенность: в средних частях избегается одноименная тональность, но исключительно широко используется терцовое соотношение тональностей как субдоминантового, так и доминантового функционального значения.

Наряду с точными и варьированно измененными репризами, чаще использующимися в жанре скерцо (например, скерцо из 1, 2, 4-й симфоний, 1-го квартета, Большой сонаты), нередко встречаются у Чайковского сокращенные (даже сильно сокращенные) в масштабном и структурном отношении репризы. Таковы «Меланхолический вальс» из 3-й сюиты и «Миниатюрный марш» из 1-й сюиты (ABA C A), Вальс *fis-moll* op. 40 (ABA CDC A Кода). В Интродукции к «Мазепе» завершающая форму реприза служит, по существу, лишь «замыканием» контрастного противопоставления драматической первой и песенно-лирической средней частей сложной трехчастной формы. Подобного типа сложные трехчастные формы явственно приближаются к форме рондо. Однако масштабность, больший удельный вес раздела C в сложной трехчастной форме по сравнению с малой серединой B позволяет относить эти формы к сложной трехчастной, ибо глубинный контраст между C и крайними частями составляет специфику данной формы. Примерами формы, промежуточной между простой и сложной трехчастной, могут служить Вальс *As-dur* op. 40 № 8, в котором крайние части в форме периода по масштабам и значению сопоставимы с трехчастной средней частью (A BCB A), и Ноктюрн op. 19 № 4 *cis-moll*, приближающийся скорее к сложной трехчастной форме, нежели к простой, в связи с весомостью I части, написанной в форме сложного (двойного) периода, при трехчастной средней части (AA<sup>1</sup> BCB A<sup>2</sup> Кода).

В «прогрессирующей трехчастной форме», представляющей разновидность промежуточной между простой и сложной трехчастной, III часть, как правило, трехчастна. Для этой формы (A B ACA) реприза предстает расширенной относительно I части. У Чайковского данная форма встречается чаще, чем у кого-либо; ее возникновение связано с типичным для стиля композитора разрастанием лирической, лирико-драматической экспрессии в процессе широкого симфонического развития в кульминационной фазе формы. Показательны в этом отношении побочная партия увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», сцена и ариозо Ленского (№ 6) — «Как счастлив», ариозо Иоланты из I картины —

«Отчего это прежде не знала», романс «Благословляю вас», финал 6-й симфонии, Интродукция к «Чародейке».

Еще один случай промежуточной формы — между сложной трехчастной и сонатной — имеет место в фортепианной пьесе ор. 72

«Шалунья»:  $\begin{array}{c|c|c} A & B & C \\ \hline E & H & E \end{array} \begin{array}{c} A & B^1 \\ \hline E & E \end{array}$ . Здесь вторая, контрастная скерцозная тема завершает I часть сложной трехчастной формы в тональности доминанты — H-dur, тогда как в репризе она (вторая тема) транспонирована в главную тональность E-dur. При этом средняя часть в форме периода изложена также в главной тональности, что снижает «акции» сонатной формы, и акцент все же делается на сложной трехчастной.

Наконец, примером усложненной (или «сверхсложной») трехчастной формы может служить симфоническая баллада «Воевода» (по одноименному произведению Мицкевича — Пушкина). В ней сложной трехчастной форме середины противостоит в репризе построение типа разомкнутого периода, воспринимающееся как переход к коде, в которой дана драматическая развязка баллады:

A	A <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	B	C	B <sup>1</sup>	C	D	E	D	B <sup>2</sup>	G	A <sup>3</sup>	Кода
a, d	b, es, g, c	a	Es	e	D	e	G	e	G	Es	f	cis-a	a
56	96	84	39	14	22	14	8	24	4	24	41	44	41

После Бетховена, пожалуй, у Чайковского более, чем у кого-либо, столь важное значение в форме имеет кода. Это касается и код в сложной трехчастной форме. Многие из них, особенно в медленных частях 3, 4, 5, 6-й симфоний, полны психологической глубины и экспрессии. Одни из них строятся на теме крайних частей, другие — на теме средней части, нередко случаи код, в которых используются темы и крайних, и средней частей.

Примером, в котором кода строится на теме крайних частей сложной трехчастной формы, может служить Andante из 5-й симфонии. В коде этой части используется побочная тема I части в том же характере умиротворенности, в каком она звучала в экспозиции сонатной формы без разработки (представляющей собой первый крупный раздел сложной трехчастной формы), но была пропущена в аналогичном месте в репризе Andante:

A B	A B <sup>1</sup>	эпизод	A	A B <sup>1</sup>	B (кода)
D Fis	D D		D	D D	D

В Andante Большой сонаты кода строится на транспонированном материале темы средней части — что привносит черты сонатной формы без разработки, — сближаясь по настроению со скорбно-элегической первой темой; «оминоренная», она словно «увядает» в коде. Налицо реминисценция темы средней части и в коде фортепианной пьесы «У камелька» из цикла «Времена года». Наконец, тематический синтез, сближение тем осуществляется в кодах медленных частей 1-го и 2-го квартетов, Ноктюрна cis-moll ор. 19 (контрапунктирование интонаций обеих тем), в Скерцо 2-й симфонии, во II части 6-й симфонии (контрастирующие тематические элементы дополняют друг друга).

## СЛОЖНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложная двухчастная форма в музыке Чайковского, как и других композиторов, преимущественно связана с вокальным, оперным жанром, будучи обусловлена такими немзыкальными факторами, как поэтическое слово и сценическая драматургия. Эти же факторы определяют ее безрепризную, как правило, разновидность.

Обращение к сложной двухчастной форме в романсе «Мы сидели с тобой» продиктовано содержанием текста Д. Ратгауза, в котором дано противопоставление образов прошлого и настоящего. В соответствии с содержанием текста, в первой части воплощены воспоминания о невысказанных чувствах, а во второй — настроение одиночества. Простая двухчастная форма развивающего типа с элементами репризности в первой части романса и период единого строения с двойным дроблением и замыканием в фортепианной постлюдии — во второй — образуют сложную двухчастную форму. Микрорефренный характер приобретает окончание каждой из частей романса одной и той же интонацией сожаления на словах «И тебе ничего, ничего не сказал». Скрепляющее значение этой повторности — противовес психологически контрастному противопоставлению частей романса.

Вторая часть, интонационно связанная с первой, дает интенсивное тематическое, фактурное, темпово-ритмическое и ладотональное развитие, создающее контрастный музыкальный образ с генеральной драматической кульминацией в самом конце сочинения:

А В	С
Е Е	cis

Сюжетно-сценическое действие обусловило возникновение безрепризной сложной двухчастной формы и в ариозо Лизы («Откуда эти слезы») из II картины «Пиковой дамы». Первая часть ариозо написана в простой трехчастной форме, тема середины которой вносит оттеняющий контраст. А II часть (Лиза поверяет ночи взволнованно-трепетное чувство любви к Герману) представляет собой период (впрочем, налицо и черты усеченной двухчастной формы) в одноименном мажоре:

А В А	С.
с b c	C

Можно найти и такие примеры сложной двухчастной формы, в которых простая форма (двухчастная или трехчастная) располагается не в начале, а во второй части всей композиции, тогда как I часть по структуре лишь период. Так, в сложной двухчастной форме написаны дуэт и квартет (№ 1) из I картины оперы «Евгений Онегин»:

Вст.А	Вст.А'	В С В	Кода
g	g	g B g	g

В духе романсного стиля оперы Чайковский использовал куплетную форму, переосмысленную в соответствии со сценической ситуацией в сложную двухчастную. Первая часть — повторенный куплет в форме периода неповторного строения. Он видоизмененно повторяется вместе с музыкой оркестрового вступления,

что приводит к полифоническому варьированию: дуэту Татьяны и Ольги теперь контрапунктирует, образуя квартет, речитативная беседа Лариной и Няни. Вторая же часть (дуэт Лариной и Няни со слов «Привычка свыше нам дана») написана в простой трехчастной форме. Об этой сцене Чайковский писал Н. Рубинштейну, обращая его внимание на «некоторую звуковую пикантность... когда две девицы поют за сценой сентиментальный дуэт, а две старухи под эту музыку болтают на сцене» (35, 206).

Сложная двухчастная форма как составная часть более крупной формы иногда встречается и в симфонической, инструментальной музыке композитора. В Мазурке и сцене (№ 15) из «Евгения Онегина» эта форма, с одинаковой трехчастной структурой в обеих частях, использована на балу у Лариных в сцене назревающего конфликта между Онегиным и Ленским: праздничному веселью мажорной, I части (Котильон), исполняемой оркестром, противостоит полная тревожных предчувствий минорная музыка II части формы (*Molto meno mosso*; на фоне звучания оркестра развивается дуэт-диалог Онегина и Ленского):

Вст. A	B	A	C	D C
G	G-D	G	e-h	e e.

Сложная двухчастная форма в Чардаше из «Лебединого озера» связана с воплощением традиций венгерского народного хореографического искусства: дано контрастное сочетание в едином танце медленного лашана и стремительной мажорной фришки:

A	B	A	C	D	C
4+8	12	8+4	4+16	24	27
a	a	a	A	A	A.

## ОБРАМЛЕННАЯ И КОНЦЕНТРИЧЕСКАЯ ФОРМЫ

Эти формы основаны на принципе замыкания части однократной (обрамленная) или многократной (концентрическая) повторностью (30, 105—124). Различают внутреннее и внешнее обрамление. Если внутреннее обрамление подразумевает случаи трехчастной формы, в которой крайние части по масштабам и значению явно уступают средней, то внешнее обрамление (характерное для вокальных сочинений) в виде инструментального вступления и заключения строится либо на теме основной части формы, либо на новой теме, не связанной с основной частью. Примерами внешнего обрамления могут служить у Чайковского романсы «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней», «Кабы знала я».

В романсах «Закатилось солнце» и «Средь мрачных дней» фортепианное вступление и заключение строятся на основной теме сочинения:

«Закатилось солнце»: Вст. (A)      A      B      A      Закл. (A)

E	E-gis	H	E	E
4	8	8	9	4

«Средь мрачных дней»: Вст. (A)      A      A      B      Закл. (A)

As	As	As-f	f-As	As
10	8	8	9	9

В романсе «Кабы знала я» фортепианное вступление и заключение строятся на независимой от основной части, контрастной по характеру теме:

Вст. (A)	B	C	B	Закл. (A)
c	c	Es-c	c	c
16	26	62	45	15

Концентрическая форма по схеме А В С В А в одних случаях образуется трехчастной формой, окруженной вступлением и заключением, обрамляющими основное содержание трехчастного «центра» произведения. Примерно так обстоит дело в Элегии из Струнной серенады, все части которой написаны в главной тональности D-dur: А В С В А Коды

20 22 27 39 28 26

Сходная картина в I части Andante 2-го квартета Чайковского: скорбная хоральная тема обрамляет простую трехчастную форму с развивающей серединой, в которой жалобно-просящие интонации в середине просветляются, принимают спокойно-умиротворенный характер. Траурная тема при повторении играет двойную роль: ее первое предложение в главной тональности выполняет функцию собственно обрамления, а второе, модулирующее — перехода к средней части Andante:

A	B	C	B	A
f	f	As	f	f—E
15	12	14	16	13

В других случаях в пятичастной концентрической форме между основными по содержанию крайними частями помещается трехчастное Трио. Примером может служить симфоническая фантазия «Франческа да Римини». Здесь в крайних частях (А) симметричной композиции воплощается адский вихрь, в то время как вариационно изложенный «Рассказ Франчески» воспринимается как огромное по масштабам Трио (ВСВ), в центре которого располагается мажорное «Трио второго порядка» (С), трактуемое в связи с программой как «минута счастья» (30, 112):

Вст.	A	B	C	B	A	Закл.
	e	a	Es	a	e	e
16	316	81	43	63	134	45

Были приведены примеры использования Чайковским концентрической структуры в качестве крупного раздела формы, части цикла, одночастной нециклической композиции. В заключение упомянем еще один пример, в котором черты концентричности проявляют себя в плане целого цикла. В пятичастной 3-й симфонии центр симметрии — лирическое Andante, d-moll — обрамляется сперва моторными частями в жанре вальса-скерцо и скерцо в тональностях терцового соотношения (B-dur и h-moll), а затем крайними частями симфонического цикла в виде марша и полонеза в главной тональности:

I	II	III	IV	V
d-D	B	d	h	D



Форма рондо в современном значении этого термина (по А. Б. Марксу, «третья форма рондо»), в отличие от рондообразной, встречается в творчестве Чайковского редко. Объясняется это тем, что у Чайковского (подобно Шопену) темы, эпизоды в многотемных сочинениях, по словам Л. Мазеля, «отнюдь не равноправны, а находятся в сложном соподчинении (например, одна тема играет роль вступления, другая — связи, третья — неустойчивой середины, четвертая — коды и т. д.) и поэтому объединяются в более крупные части. Естественно, что Шопен (как и Чайковский) значительно больше, чем рондо, развил, например, сложную трехчастную форму, которая... отличается от рондо, в частности, объединением небольших эпизодов в более крупные разделы» (11, 286).

Несмотря на малочисленность примеров рондо, их образцы можно встретить в качестве формы самостоятельной пьесы (романс «Чаровница»), части цикла («Сны ребенка» из 2-й сюиты и последняя часть «Анданте и Финала» для фортепиано с оркестром), отдельного номера музыкально-сценического спектакля (Вальс из «Евгения Онегина»).

Романс «Чаровница» («Rondel») op. 65 № 6 на слова П. Коллена, композиция которого, видимо, навеяна старинной французской поэтической формой, представляет собой пятичастное рондо с равными по протяженности частями: два 12-тактовых эпизода, в параллельной и одноименной тональностях, прославиваются и обрамляются тремя 12-тактовыми рефренами в главной тональности G-dur:

A	B	A	C	A
G	e	G	g	G
6+6	6+6	6+6	6+6	6+6

В соответствии с содержанием, попарное темброво вариантное изложение 6-тактовой темы (сначала в фортепианной, а затем в вокальной партии в крайних рефренах, и обратное соотношение — вокальное, затем фортепианное изложение в среднем рефрене) освежает развитие, делает его свободным от шаблонности, механической повторности.

Пятичастное рондо используется Чайковским и в IV части («Сны ребенка») 2-й сюиты:

A			B		A <sup>1</sup>	C		A <sup>2</sup>	
a	b	св.	c	св.	a <sup>1</sup>	d	св.	b <sup>1</sup>	закл.(b)
a	A		fis		a	es		A	
15	12	7	16	11	12	27	11	8	17

Двухтемный ладово контрастный рефрен сочетает признаки повествовательности и колыбельной. Однако в дальнейшем эти темы звучат порознь: во втором рефрене — минорная, повествовательная тема, в третьем — мажорная, колыбельная. Некоторые черты композиционного, жанрового и синтаксического своеобразия находятся в определенной связи с объявленным программным замыслом. Чередование изменяющегося рефрена с различными эпизодами, особенно с тематически фрагментарным (с час-

тыми остановками), тонально неустойчивым вторым из них, дает целую панораму причудливо сменяющихся фантастических образов сновидений.

Еще одно пятичастное рондо представлено во второй, заключительной части цикла «Анданте и Финал» для фортепиано с оркестром. К числу особенностей следует отнести значительную роль разработочности: второй эпизод изложен в виде разработки новой темы, а обширная связка разработочного плана приводит к утверждению в коде мощно и эффектно звучащей музыки первого эпизода рондо:

A	B	A <sup>1</sup>	C(R)	A <sup>2</sup>	Кода
Es	G	Es—c	C—Es	Es	Es
46	42	28	76	68	72.

Налицо терцовое соотношение тональностей с классической последовательностью: первый эпизод в доминантовой тональности, второй — в субдоминантовой.

Наконец, развивая традиции «Вальса-фантазии» Глинки, сложную форму пятичастного рондо Чайковский использовал в танцевальном жанре — Вальсе из II действия оперы «Евгений Онегин». Это одно из наиболее прекрасных созданий композитора в данном жанре. На балу, рисуя праздничную атмосферу в сельской усадьбе Лариных, предстает вереница персонажей дворянской провинциальной среды, завязывается ссора между Онегиным и Ленским. Вот схема этой формы:

Вст.	A	B	A	C	D	E	A	B	A	F	Вст.	A	Кода
D	D	A	D	G	h	Gh	D	A	D	G-D	D	D	D
42	36	32	16	32	32	16	36	16	16	63	30	63	21

Все три проведения рефрена (первые два в трехчастной форме, а последний в виде расширенного периода, перерастающего в код) излагаются хором гостей в сопровождении оркестра. В эпизодах же предстают социально дифференцированные группы гостей (в первом эпизоде) и главные персонажи (во втором эпизоде). Первый эпизод содержит последовательность трех различных тем-периодов (C D E) соответственно у группы басов («пожилые помещики»), альтов («маменьки») и сопрано («молодые девицы»). Во втором же эпизоде (F), представляющем по форме сложный период, звучит соло Онегина, переходящее в небольшой дуэт с Ленским (начало ссоры). Многотемность (тем всего шесть), а также нанизывание частей без каких-либо связок (лишь перед последним рефреном повторяется в более сжатом виде музыка вступления) приносят в Вальс черты сюитности<sup>6</sup>.

Как уже отмечалось, гораздо чаще и в еще более широком образно-жанровом диапазоне, чем рондо, используются у Чайковского рондообразные формы различных видов: трех-пятичастная,

<sup>1</sup> В работе «Рондо в русской музыке» (32) В. А. Цуккерман, не исключая возможности укрупненной трактовки рефрена в виде трехчастной формы, предлагает несколько иную трактовку этого рондо, считая рефреном лишь начальный сложный период (A), а середину трехчастного рефрена (B), в силу «контрастности, самостоятельности», уже первым эпизодом, хотя вскоре и повторенным в начальном окружении главной темы.

двойная трехчастная, сложная трехчастная с сокращенной (усеченной) репризой, трехчастная с добавочным рефреном.

Примером трех-пятичастной формы может служить «Колыбельная пёсня» op. 16 № 1 as-moll.

A(фп.)	A <sup>1</sup>	A(фп.)	B	A <sup>1</sup>	A(фп.)	B	A <sup>1</sup>	A(фп.)
as	as	as	H	as	as	H	as	as
7	14	7	9	14	7	9	16	10

Черты рондообразности усилены здесь за счет дополнительного рефрена в виде обрамляющей и прослаивающей части фортепианной прелюдии, интерлюдии и постлюдии, построенных на материале основной темы «баюкающего» характера, определяющей жанровую основу романса. С целью большей законченности последняя реприза основной темы доводится до квадратности (хотя и «мнимой») — 16 тактов.

К числу рондообразных форм, в основе которых лежит двойная трехчастная форма, следует отнести ряд таких выдающихся по своим художественным достоинствам, но совершенно различных по содержанию сочинений композитора, как медленные части 1-й симфонии и 3-го квартета, финал 4-й симфонии, а также Интродукция к весенней сказке А. Островского «Снегурочка».

В Adagio 1-й симфонии, проникновенно-лирический песенный характер которой оттеняется то налетом элегичности (первые два проведения рефрена), то затаенной тревоги (разработочные связи), то чертами драматизма (последний рефрен), оба эпизода представляют собой середину трехчастной формы и ее повтор на расстоянии; построены они на теме, которая воспринимается как вариант первой. В достижении эффекта длительного бесконтрастного развертывания с эмоциональными переливами в упомянутой лирической сфере важная роль принадлежит темброво-фактурному и тональному варьированию, пронизывающему повторы середины и особенно репризы этой двойной трехчастной формы. Терцовые тональные соотношения как внутри частей, так и между ними также способствуют созданию эмоциональной светотени. Отражающая в некоторой степени название части («Угрюмый край, туманный край»), хоральная тема более сдержанного лирического характера (ранее использованная в качестве побочной темы в увертюре «Гроза») обрамляет рондообразную композицию, придавая ей спокойно-уравновешенный и замкнутый характер:

Вст.	A	B	св.	A <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	св.	A <sup>2</sup>	Кода
Es	Es—c	As—H		As—f	Es—Ges		Es—c	Es
22	22	13	6	39	13	9	32	12

Генезис образующейся рондообразной формы следует искать в куплетной запевно-припевной структуре двух вариантно соотносящихся тем народно-песенного склада, вариационно повторяющихся. Об этом свидетельствует и тональный план композиции, в которой транспозиция репризы-рефрена, нехарактерная как для трехчастной, так и для рондо, совершенно естественно воспринимается как повтор двухчастного куплета в новой тональности (As — f; Es — Ges), а также местоположение связок — между

куплетами. Наконец, нельзя не усмотреть в общей композиции и черты сонатной формы с зеркальной репризой.

Во многом сходная рондообразная форма типа двойной трехчастной (но без обрамления) использована Чайковским в *Andante funebre e doloroso* 3-го квартета<sup>7</sup>:

A	B	A'	B'	A <sup>2</sup>
es	Ges	b—es	H—Fis	es
39	21	13	25	36

Контрастное образно-жанровое соотношение частей А и В — в духе экспозиции и середины трехчастной формы траурного марша. Вместе с тем, транспонированный повтор середины и репризы с троекратным изложением траурной темы в функции рефрена подчеркивает рондообразные черты *Andante*, используемые здесь с целью подчеркивания идеи неотвратимости смерти<sup>8</sup>.

Еще одно образно-жанровое прочтение рондообразной формы типа двойной трехчастной, но на сей раз не простой, а сложной, в сочетании со свободными вариациями на народную плясовую мелодию в эпизодах, имеет место в финале 4-й симфонии. Здесь основной драматургический замысел воплощается через развитие переплетающихся планов действия. Один из них, как более устойчивый, представлен линией развития рефрена, связанного с образом массовой праздничности; другой — личностный план — развертывается в линии эпизодов, раскрывающих в процессе интенсивного симфонического преобразования различные оттенки лирической образности вплоть до лирико-драматической. Форма финала в виде укрупненной и более детализированной схемы выглядит так<sup>9</sup>:

A	B	A'	B'	A <sup>2</sup> (Кода)
F	b	F	d—f	F
59	59	30	74	71

A	B	A	C	B'	A	C	B <sup>2</sup> +A(I ч.)	A' (Кода)
F	A	F	F	b	F	F	d—f	F
8	21	8	22	59	8	22	50+24	71

«Удельный вес» рондальности в данном примере несколько выше, чем в предыдущих. Связано это с тем, что, хотя второй эпизод в новых тональностях продолжает «рассредоточенный цикл» вариаций на тему песни «Во поле березонька стояла», в конце его вариационность уступает место разработочному развитию, приводящему на кульминации к тематическому обновлению — вторжению темы «рока» из интродукции I части симфонии. Следовательно, второй эпизод в большей степени начинает походить именно на эпизод рондо, но не на транспонированную середину трехчастной формы. Кроме того, рефрен написан в трехчастной форме с дополнением на новой маршево-танцевальной теме

<sup>7</sup> Квартет посвящен памяти Ф. Лауба, причем именно в этой части в наибольшей степени сконцентрировано траурное настроение.

<sup>8</sup> На предвосхищение этой рондообразной формы в самом рефрене (a b a' b' a<sup>2</sup>) обращено внимание в учебнике В. А. Цуккермана «Рондо в русской музыке» (32).

<sup>9</sup> Сходная трактовка предложена Ю. Н. Тюлиным (22, 61—64).

(С), а средняя часть излагает упомянутую народную тему (В). Таким образом, главная тема (А), стремительно-маршевого характера, в форме периода, чередуется с темами середины и дополнения многократно.

Рондообразная форма, близкая к двойной безрепризно-контрастной трехчастности, замкнутой повторением первой темы, использована Чайковским в Интродукции к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка»:

А	В	С	А <sup>1</sup>	В <sup>1</sup>	С <sup>1</sup>	А <sup>2</sup>	Кода (С <sup>2</sup> )
С	Es-c	G	As	H-gis	Es	С	С
14	13	16	14	13	16	14	10

В соответствии с содержанием пьесы тематическая последовательность, транспонируемая и темброво-динамически усиливаемая к концу, образует композицию, образный характер которой «пленяет сердечностью, душевностью и действительно сияющим колоритом» (32).

Несомненны рондообразные черты в единстве с вариационной и трехчастной формой в «Арабском танце» («Кофе») из «Щелкунчика»:

Вст.	А	В	В <sup>1</sup>	А <sup>1</sup>	В <sup>2</sup>	В <sup>3</sup>	А <sup>2</sup>	В <sup>4</sup>	В <sup>5</sup>	А <sup>3</sup> (Кода)
4	9	8	11	9	8	11	9	8	8	17

Здесь в роли эпизодов выступают три пары вариаций, в основе которых — мелодия грузинской народной колыбельной песни «Иав-нана», сообщенная Чайковскому М. И. Ипполитовым-Ивановым. Жанрово переосмыслив ее, Чайковский создает обобщенный образ Востока: покачивающееся *ostinato* квинт на протяжении всего танца, переливы натурального, гармонического и мелодического минора, а также доминантового ладов G, прихотливое метроритмическое разворачивание в сочетании с имитированием тембрового колорита звучания народного ансамбля (в частности, в авторской теме рефрена экзотично звучат тембры английского рожка, бас-кларнета и фагота на фоне тамбурина). При непрерывном варьировании как рефрена, так и эпизодов, тем не менее, устанавливается заметное сходство между крайними эпизодами, к тому же в среднем эпизоде появляется доминантовый лад по контрасту с окружением. Все это в совокупности выявляет признаки трехчастности. Наконец, песенная природа первоисточника, видимо, предопределила общую вариантно-куплетную (с запевно-припевной структурой) композицию целого.

Если в «Чаровнице» Чайковский применил форму рондо, то в другом инонациональном по творческому импульсу вокальном сочинении — «Флорентинской песне» («Пимпинелла») ор. 38 № 6 — он воспользовался рондообразной формой типа простой трехчастной с добавочным рефреном:

Вст.	:	А	В	:	С	В	А	В <sup>1</sup>	Закл.
G		G	G-h		e	G-h	G	G	G
10		16	16		22	16	16	29	11

Как известно из писем Чайковского к Н. Ф. фон Мекк (36, 132, 149), это сочинение представляет собой обработку итальян-

ской народной песни любовного содержания, услышанной Чайковским от мальчика во Флоренции. Судя по записи песни и одновременно учитывая традиции, песня представляет собой куплетную форму с запевно-припевной структурой. Обработывая ее, Чайковский точно повторил двухчастный куплет с различным текстом (||:А В:||) как экспозицию трехчастной формы (А) с припевом (В), дописал музыку середины (С) в виде доминантового предыкта, повторив после нее припев (В), и затем еще раз воспроизвел весь двухчастный куплет в качестве репризы трехчастной формы (А В'), весьма расширив заключительный припев, благодаря длительному тоническому органному пункту приобретший функцию коды. Наконец, фортепианное вступление и заключение на самостоятельном тематическом материале вальсообразного характера обрамляют эту рондообразную композицию, продиктованную куплетной природой самой песни.

В заключение упомянем о двух примерах рондообразной формы, представляющей собой сложную трехчастную форму структурно сокращенной репризой. Это «Миниатюрный марш» из 1-й сюиты и «Меланхолический вальс» из 3-й сюиты, в которых вместо простой трехчастной формы в общей репризе остается лишь период.

«Миниатюрный марш»:

А	В	А	С	А
А	А	А	Д	А
12	16	16	40	28

«Меланхолический вальс»:

А	В	А	С	А	Кода (А)
е	h — G	е	С	е	е
53	40	57	90	47	39

Произведения Чайковского, сочетающие признаки рондо и сонаты, рассматриваются отдельно в главе «Рондо-соната».

## ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

Чайковским написано относительно небольшое количество сочинений в собственно вариационной форме. Среди них — Тема с вариациями для фортепиано ор. 19 № 6 и Вариации на тему «Рококо» для виолончели с оркестром, а также части циклов — финалы трио «Памяти великого художника» для фортепиано, скрипки и виолончели, 3-й сюиты и сюиты «Моцартиана». Зато вариационная форма в органическом сочетании с другими формами и особенно вариационный принцип развития используются Чайковским необычайно широко и разнообразно как в инструментальной, так и в вокальной, оперной музыке, подобно Глинке и «кучкистам».

В собранном или рассредоточенном виде вариации, образуя «форму второго плана» (термин Вл. В. Протопопова), нередко «вписываются» в различные разделы трехчастной композиции (средняя часть «Франчески да Римини» и Скерцо симфонии «Манфред», медленные части 2-й, 4-й и 5-й симфоний, фортепианная пьеса «Думка») или же сонатной формы (финалы 2, 5, 6-й

симфоний). Иногда вариации охватывают весь цикл (трио «Памяти великого художника») или образуют систему вариационных циклов в опере («Евгений Онегин», «Иоланта»). В некоторых случаях, наконец, они разнообразят повтор (Ноктюрн *cis-moll* для фортепиано, Баркарола из «Времен года»).

Взаимовлияние оперного и симфонического жанров в творчестве Чайковского, которое проявляется обычно в проникновении оперной драматургии, ее образности в сонатную форму и, наоборот, закономерностей сонатной формы в оперную сцену, отмечается Вл. В. Протопоповым и в родстве принципов развития, связи между вариационной формой в лирических ариях и медленных частях симфоний, квартетов, сюит, где осуществляется «своеобразное сочетание цикла вариаций на одну тему с контрастным эпизодическим материалом, в результате чего обычно образуется или сложная трехчастная форма, или рондо» (15, 90).

Характеризуя в целом типы, принципы и приемы варьирования, композиционные закономерности вариационных циклов Чайковского, отметим следующее. В самостоятельных инструментальных пьесах и в финальных частях циклов наблюдается тяготение преимущественно к однотемным вариациям; двойные же вариации чаще используются при взаимодействии с другими формами, например, в медленных частях циклов, в оперных номерах. Редкий случай многотемных вариаций у Чайковского — пляски из последнего действия оперы «Опричник», в которых варьируются, в основном мелодико-остинатно (фактически образуя сюитную композицию), шесть тем.

Вид строгих вариаций занимает у Чайковского относительно меньшее место. По существу, к циклу строгих вариаций можно отнести лишь финал «Моцартианы» (и то две последние вариации — свободны). В остальных же циклах строгими можно назвать лишь отдельные вариации, которые обычно располагаются в начале. В финале 3-й сюиты строгими являются первые четыре вариации, в финале трио — первые две вариации, в «Рококо» в авторской редакции — 1-я и 2-я из общего числа восьми, в Теме с вариациями — 1-я, 2-я из тринадцати.

Большое внимание уделял Чайковский свободным жанрово-характерным вариациям. Совершенные образцы подобных вариаций предстают в упомянутых финалах 3-й сюиты, трио, 2-й и 4-й симфоний, в «Рококо», фортепианных вариациях ор. 19 № 6. В цикле ор. 19 № 6 жанровая модификация темы обнаруживается почти во всех вариациях, приобретающих поочередно характер романса, ноктюрна, серенады, скерцо, мазурки, хорала; в конце дана стилизация «*Alla Schumann*». Еще более широкий спектр жанровых преобразований наблюдается в финале трио. Песенно-повествовательного склада тема последовательно трансформируется (образуя небольшой цикл с 3-й по 6-ю вариации) в скерцо, ноктюрн, пасторальную интермедию, вальс. Далее вариации с 7-й по 10-ю, также складываясь в аналогичный цикл (с соответствующими

щим лирическим центром и танцевальным финалом), переосмысливаются в торжественное шествие, фугу, скорбную серенаду и мазурку (3, 35). К числу свободных вариаций может быть отнесена и монотематическая сюита — Шесть пьес на одну тему для фортепиано, ор. 21, состоящая из Прелюдии, Фуги, Экспромта, Похоронного марша, Мазурки и Скерцо.

В равной мере широкое распространение получили у Чайковского вариации так называемого «тождественного порядка» и «типа прорастания» (термины Вл. В. Протопопова). Они предстают как в виде самостоятельной вариационной формы, так и во взаимодействии друг с другом, а также с принципом тематического обновления (16, 5). Вариации типа прорастания часто используются композитором в целях динамизации формы, симфонизации образно-тематического процесса.

Касаясь приемов варьирования, можно утверждать, что Чайковский отдает предпочтение мелодикоостинатным и фигурационным вариациям, используя варьирование на *basso ostinato* лишь в отдельных вариациях или эпизодах, как, например, в кодах первых частей Большой сонаты и 6-й симфонии.

Степень законченности вариаций и глубина цезуры между ними определяют характер их последования — замкнуто-обособленный или слитный. Нередко обнаруживается закономерность, согласно которой в начале формы преобладает последовательность замкнуто-обособленных вариаций, а ближе к концу — слитная (16, 100). Так, в финале 3-й сюиты вариации (до 6-й включительно) разделены паузами, а с 7-й переходы осуществляются непрерывно.

Как уже отмечалось, вариационные процессы пронизывают сочинения композитора; формы их проявления многочисленны. Это может быть вариационное обновление, связанное с мелодико-интонационным прорастанием во втором предложении периода повторного строения, излагающего начальную тему («Грустная песня» ор. 40, медленные части скрипичного концерта и 4-й симфонии)<sup>10</sup>. При этом прорастание как бы намечает конкретное интонационное обновление тематизма, которое осуществляется в следующей, средней части формы.

Вариации тождественного порядка и типа прорастания часто используются Чайковским в репризных формах типа трехчастной, сонатной, рондо. Таковы, например, репризы-вариации тождественного порядка в сложных трехчастных формах пьес Баркарола и «На тройке» (из цикла «Времена года»), в которых при сохранении масштабной структуры и тонального плана видоизменяется фактура (появляются контрапунктирующие голоса, в пьесе «На тройке» звукоизобразительный фактурный пласт имитирует звон бубенцов и бег тройки и т. д.). Такова реприза-вариация типа

<sup>10</sup> Здесь и далее используются материалы книг Вл. Протопопова «Вариационные процессы в музыкальной форме» и «Вариации в русской классической опере» (15, 16).



прораствания в романсе «Нет, только тот, кто знал», где вслед за слегка видоизмененным повторением экспозиционного восьмитакта следует такое же по протяженности новое мелодическое продолжение, приводящее к драматически звучащей генеральной кульминации всего романса. Органическим продолжением — разрядкой напряжения служит кода, в вокальной партии которой длится прораствание на фоне репризно повторяющейся в фортепианной партии музыки вступления. Это обстоятельство позволяет усмотреть в данном романсе черты прогрессирующей трехчастной формы, столь свойственной музыке Чайковского.

Интенсивное развитие музыкального образа достигается использованием прораствания в качестве ведущего принципа формообразования и в романсе «Кабы знала я». Здесь этот принцип проявляет себя как в фортепианном обрамлении, где второе предложение периода повторного строения в трехкратном расширении «разматывает» исходное мотивное образование, так и в крайних частях простой трехчастной формы романса, реприза которой, вобрав узловые интонационно-гармонические обороты предшествующих разделов, приводит к кульминационному выражению драматизма душевного состояния героини.

Упомянутые типы вариаций предстают у Чайковского и в репризах его сонатных композиций. В первых частях 1-го квартета и Струнной серенады, написанных, соответственно, в полной сонатной форме и сонатной форме без разработки, налицо реприз-вариации тождественного порядка, поскольку изменения в них касаются лишь тонального плана и связаны с необходимостью транспозиции побочной партии в главную тональность<sup>11</sup>.

Редкий случай образно-жанрово трансформированной репризы сонатной формы без разработки представлен в III части 6-й симфонии, где планомерное масштабно-интонационное прораствание маршевой темы, зародившейся в недрах скерцозной главной партии, в связующей и побочной партиях, а также в коде, приводит к постепенному утверждению ее маршево-триумфального характера:

	гл. п.				св. п.		п. п.			
экспозиция	a	b	c	a <sup>1</sup>	d	b <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	e	b <sup>3</sup>	
	8	10	18	8	8	18	26	16	26	
	гл. п.				св. п.		п. п.			кода
реприза	a	b	c	a <sup>1</sup>	d	b <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	e	b <sup>3</sup>	b <sup>4</sup>
	8	10	18	8	12	34	26	20	8	36
										b <sup>5</sup> b <sup>6</sup>
										14 18

Взаимодействие принципов тождества и прораствания, направленное на симфонизацию лирической образности, используется композитором в медленных частях сонатно-симфонических циклов, где при общей сложной трехчастной композиции целого

<sup>11</sup> Термин «реприза-вариация» в связи с сонатной формой введен Вл. Протопоповым в книге «Вариационные процессы в музыкальной форме» (15, 51).

сквозным вариационным процессом охватываются обе темы, независимо от наличия или отсутствия новой темы в средней части. Примерами могут служить *Andante* 4-й и 5-й симфоний, 1-го фортепианного концерта, а также средний раздел фантазии «Франческа да Римини». В условиях прогрессирующей трехчастной формы этот же процесс предстает в финале 6-й симфонии. Пример двойного варьирования в рамках трехчастной композиции, где в крайних частях развивается тема протяжного склада, а в средней — плясового, находим в фортепианной пьесе «Думка» (Русская сельская сценка). Рассредоточенная вариационность, будучи вписанной в финал 5-й симфонии, а также в I часть трио, образует форму второго плана.

В финале 5-й симфонии вариации на тему вступления пронизывают всю контрастно-составную композицию, начиная от самостоятельной вступительной части и кончая кодой рондо-сонатной формы. А в I части трио траурная главная тема и лирически-светлая тема эпизода в сонатной разработке образуют двухтемный вариационный цикл. Главная тема получает развитие по принципу прорастания, причем не только в I части, но и в коде финала, то есть на протяжении всего произведения, в то время как тема эпизода, получив полифоническое развитие в разработке, завершает процесс рассредоточенного варьирования в коде I части цикла.

В вариационных циклах единство композиции обеспечивается «вторичной» или «связующей формой»<sup>12</sup>. Она возникает в результате взаимодействия непосредственно или на расстоянии объединенных в группы вариаций по принципу сходства наподобие частей, как правило, репризной формы типа трехчастной, рондо, иногда, в жанрово-характерных вариациях — в сочетании с чертами сюитной формы. Показательны в этом плане Тема с вариациями ор. 19 № 6, финалы 3-й сюиты и трио (во всех трех примерах циклы содержат по 12 вариаций).

Важную композиционно-завершающую роль играют финальные вариации. Обычно их отличает значительно большая протяженность (в теме с вариациями эту роль играет кода, которая по существу является еще одной, 13-й вариацией), а также масштабность по сравнению со всеми предшествующими вариациями. В финальной вариации 3-й сюиты простая трехчастная форма темы преобразуется в сложную трехчастную форму с чертами пятичастного рондо (203 т.), а в трио, соответственно, простая двухчастная форма в сонатную форму (298 т.). В финале трио функция завершения вариационного цикла подчеркивается также и тем, что предпоследнюю, 11-ю вариацию Чайковский заметно сближает по характеру с темой, создавая эффект репризы. Столь крупные формы в финалах 3-й сюиты и трио, могущие рассматриваться как вполне самостоятельные пьесы, объясняются их финальной функцией не только в вариационном цикле, но и в масшта-

<sup>12</sup> Термин «связующая форма» принадлежит В. Цуккерману (28, 178).

бе всего сочинения. Синтезирующий характер последней вариации в трио подтверждается использованием в ее сонатной форме двух тем из I части цикла и двух тем из II части; кроме того, обрамляя целое, возвращается в коде главная тема I части сочинения.

Широкое использование вариаций в оперном творчестве Чайковского во многом предопределено задачей воплощения национально-характерных бытовых, обрядовых сцен, ситуаций и связанных с ними народных песенно-танцевальных жанров и традиций их исполнения. Имеется в виду характерное контрастное сопряжение (непосредственное или на расстоянии) вариационных циклов на основе протяжной и плясовой, часто противопоставляемых как сольный и хоровой номера. Таковы, в частности, два небольших вариационных цикла в I картине оперы «Евгений Онегин», переносящих слушателя в атмосферу сельского быта Лариных. Первый из них на теме протяжного склада («Болят мои скоры ноженьки») с запевно-припевной структурой (солист — хор): тема и две ее вариации, в целом образующие трехчастную форму — *a b a*. Второй же — хоровой цикл на плясовой теме («Уж как по мосту, мосточку») тоже подчинен трехчастному принципу: после темы и ее трех вариаций мелодико-остинатного типа следует средняя часть и далее реприза темы.

Сходные примеры жанрово контрастных сопряженных вариационных циклов имеют место в I действии оперы «Чародейка» (ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» в духе протяжной песни и пляска), во II картине оперы «Пиковая дама» (Романс Полины и хор подруг «Ну-ка, светик Машенька»). Подобную же композицию можно обнаружить в опере «Опричник», а именно в двух женских хорах, тесно связанных с сюжетно-драматической линией действия, — «На море утушка» и завершающей I действие песне-пляске «За двором лужок зеленешенек» (перенесенных из оперы «Воевода»). Эти свадебные народные песни, взятые за основу для вариационных циклов, получают преимущественно оркестровое развитие с заметной ролью в первом цикле имитационной полифонии, а во втором — гомофонно-гармонического склада.

Обряд весеннего гадания на венках запечатлен во вводящем в действие оперы «Мазепа» женском хоре «Я завью, завью венок мой душистый». Трехчастная композиция целого строится таким образом, что оркестрово изложенная тема с тремя вариациями образует ее I часть, сцена Марии с девушками — среднюю, а продолжение вариаций (две) с примыкающей кодой — ее репризный раздел. Возникает глинкавский тип мелодико-остинатных вариаций, однако свободного вида, поскольку протяженность вариаций постепенно уменьшается за счет пропуска второй и третьей фраз, являющихся вариантами первой: тема — 17 т., 1-я вариация — 12 т., 2-я — 9 т., 3-я — 6 т., 4-я — 9 т., 5-я — 6 т.

Развивая глинкавские традиции в дуэте и квартете из I картины «Евгения Онегина», Чайковский прибегает к полифоническим вариациям. Дуэт Татьяны и Ольги, как 1-й куплет, полифонически

варьируется путем наслоения на музыку 2-го куплета нового по тематизму дуэта Лариной и Няни, что образует квартет, завершающийся ансамблем Лариной и Няни на интонациях дуэта Татьяны и Ольги.

Сходный пример полифонического варьирования, вызванного к жизни сценической драматургией, видим в финале I действия оперы «Черевички», где хоровой святочной песне парубков контрапунктируют в 1-м куплете речитативные фразы из сцены размолвки главных героев — Оксаны и Вакулы, а затем песня девушек, во 2-м же куплете — диалог Оксаны с подругами.

Более развитая куплетная форма полифонического типа предстает в ансамбле «В вашем доме» из IV картины «Евгения Онегина». Четыре проведения куплета образуют здесь трехчастную композицию. Два первых звучат в G-dur с темой у Ленского, во 2-м присоединяется контрапунктически партия Онегина. Третий куплет начинается в H-dur с темой у Татьяны, в ансамбле с которой Ленский, Онегин, Ольга и Ларина ведут свои самостоятельные мелодические линии, а в 4-м, G-dur'ном вновь излагается тема в партии Ленского.

Часты случаи куплетно-вариационной формы, опирающейся на традиции бытовых песенно-романсных жанров, и в сольных номерах опер Чайковского. Таковы баллада Томского ( $a\ a^1\ b\ a^2$ ), последний, четвертый эпизод сцены письма Татьяны (со слов «Кто ты: мой ангел ли хранитель» —  $a\ a^1\ b\ a^2\ a^3$ ), сцена и ариозо Ленского из I картины (со слов «Как счастлив» —  $a\ b\ a^1\ c\ a^2$ ) и множество других номеров и сцен в операх композитора. В результате, по словам Вл. В. Протопопова, в лирико-психологических операх Чайковского (особенно в «Евгении Онегине» и «Иоланте») возникает система своеобразных вариационных циклов; в их основе преодоленная вариационностью куплетная повторность, связанная с бытовыми жанрами песни и романса (15, 117).

Вариационный метод развития используется и в оркестровых эпизодах опер. В качестве примера следует назвать увертюру к опере «Воевода», в которой принцип мелодико-остинатного варьирования в крайних частях трехчастной формы уступает место разработочному развитию в средней части, подобно упомянутому выше хору «Уж как по мосту, мосточку» из I картины «Онегина».

В отдельных случаях наблюдается сочетание вокального и инструментального варьирования, когда начало оперной сцены — тема и ее несколько вариаций в вокальной партии в дальнейшем получают продолжение в виде оркестрового варьирования в сочетании с контрастными эпизодами. Таково заклинание Беса и вьюга из I картины «Черевичек», где со второй вариации картина снежной вьюги разворачивается в чередовании варьiruемой в оркестре и хоре темы заклинания с эпизодами метели и сцены Чуба и Панаса. Возникает сквозная вокально-симфоническая форма, прообраз которой — картина вьюги — был дан Глинкой в симфонической картине IV действия «Ивана Сусанина».

Поскольку с вариационностью теснейшим образом связана вариантность — и как метод развития, и как музыкальная форма, — рассмотрение ее роли в творчестве Чайковского целесообразно поместить в разделе о вариационной форме.

Вариантная форма понимается как совокупность вариантов, образующих единое целое. В музыке композитора наблюдаются многообразные проявления вариантности, классификация типов которой связана с учетом структурных функций, местоположения вариантных изменений и способов их достижений.

Под углом зрения функций в форме В. Цуккерман различает четыре рода вариантов: вариант-замещение, вариант-продолжение, вариант-серединное развитие, вариант-заключение. Примером первого из них — равноправного с основной темой — может служить ариозо Лизы «Ах, истомилась» из «Пиковой дамы». Примерами вариантов-продолжений, одновременно и сходных с темой (или с предшествующим вариантом или вариацией), и представляющих новую стадию ее обновления, могут служить 11-я вариация из 3-й сюиты, а также цепочка вариантов (шесть) в ариозо Татьяны «Онегин! Я тогда моложе» из последней сцены «Евгения Онегина» и девять вариантов в средней части «Рассказа Франчески», образующих вариантную форму.

Вариант-серединное развитие характеризуется сочетанием тонально-гармонической неустойчивости с мелодической цельностью и ощутимой близостью к исходной теме (варианту), как, например, в малой середине II части 6-й симфонии или в Трио из медленной части 4-й симфонии (с 9 такта после D), в середине «Новогреческой песни» op. 16.

Наконец, вариант-заключение — это придание теме кодового, завершающего звучания, как это имеет место во всех трех частях 1-го фортепианного концерта.

С учетом местоположения вариантных изменений относительно разделов темы усматриваются три случая:

а) изменения ближе к концу варианта, что создает движение от сходного к несходному по принципу прорастания, как, например, в Романсе Полины (10+12+14) и в ариозо Лизы «Ах, истомилась» (13+10+14+7) из «Пиковой дамы»;

б) изменения в начале варианта с установлением сходства к его концу — «приведение к одинаковому окончанию» (7), или каденция-рифма (16), или «рифменное сходство» (9) — имеют место в главой партии III части 3-й симфонии ( $\begin{smallmatrix} a & b & c & b \\ 8 & 8 & 7 & 11 \end{smallmatrix}$ ), что сближает эту вариантную форму с двухчастной репризой;

<sup>13</sup> Понятие «вариантная форма» предложено Б. А. Сосновцевым в статье «Вариантная форма» (20). В книге В. Цуккермана «Вариационная форма» (28) вариантному развитию и вариантной форме посвящен специальный параграф (§ 6), материалы которого использованы в данном разделе.

в) изменяемость, более или менее равномерно распределенная на протяжении всего варианта и в максимальной степени определяющая специфику вариантности. Примером могут служить реприза романа «Забыть так скоро», а в инструментальной музыке средний эпизод «Рассказа Франчески» («Ночь»).

Наконец, исходя из способа достижения вариантных изменений, можно выделить следующие случаи.

1. Изменение мелодического контура, гармонических и тембровых средств сопровождается сохранением (или развитием) характерных ритмоинтонационных сторон темы, как, например, в упомянутом среднем эпизоде «Рассказа Франчески», где на протяжении 40 тактов (9 периодичностей) изменение мелодического контура, гармонии, тембра уравнивается сохранением синкопированного ритма, а также фактуры, отдельных интонаций; в ариозо Татьяны («Онегин! Я тогда моложе») вариантно-скрепляющую роль играет восходящий ритмоинтонационный оборот восьмыми  $gis - a - h - cis - dis$  с сохранением трехтактовой структуры.

2. Осуществляется перестановка близких в интонационно-ритмическом отношении тематических элементов. Таковы три варианта в романсе Чайковского «Ночь» ор. 73 № 2, где в куплетах комбинируются каждый раз по-разному три тематических элемента:  $a \ b \ | \ c \ b^1 \ | \ c \ a^1$ . Сходная картина — в романсе «Ночи безумные»:  $a \ a^1 \ | \ a^2 \ b \ | \ c \ a^2(b^1)$ .

Использование вариантной формы в творчестве Чайковского часто преследует цель преодоления куплетности, выражением чего могут служить прораствание и связанное с ним увеличение протяженности, возрастание напряжения с каждым новым куплетом-вариантом, как это имеет место в Романсе Полины (10+12+14), или значительное расширение последнего куплета с помещением в нем генеральной кульминации формы — показательно в этом отношении ариозо Лизы (13+10+14+7).

Вариантная форма нередко вступает во взаимодействие или сочетание с другими формами, например, собственно вариационной (романс «Я ли в поле да не травушка», «Рассказ Франчески»), двухчастной (романс «Отчего»), трехчастной (Романс Полины, «Новогреческая песня», средний раздел II части Большой сонаты), рондообразной (медленная часть I-й симфонии) и т. д.

## СОНАТНАЯ ФОРМА

Характеризуя сонатную форму Чайковского, представлялось целесообразным использовать его высказывания, касающиеся данной композиции. Интересны в этом плане материалы, содержащиеся в письмах к Н. Ф. фон Мекк, А. Зилоти, С. Танееву, особенно же рассказ А. Хессина о знакомстве с П. И. Чайковским, состоявшемся 12 декабря 1892 года. А. Хессин представил Чайковскому скрипичную сонату (без финала), в связи с которой и

были высказаны Чайковским его взгляды на некоторые особенности сонатной формы. Приводим развернутый фрагмент из воспоминаний А. Хессина.

«Прослушав без единого замечания три части сонаты, Петр Ильич сказал: — Почему нет финала? — Не хватило творческого пороха, Петр Ильич! Как ни выжимал, ничего не выжал! — Мой ответ очень его рассмешил, и он, как бы прощая мне мою композиторскую беспомощность, прибавил: — Хороший финал сочинить — самое трудное дело даже для сложившегося композитора...

Он приступил с большим увлечением и убедительностью к разъяснению огромного значения музыкальных форм вообще и богатства и разнообразия сонатной формы — в частности, указал на органическую связь формы с содержанием и на большое искусство нахождения формы, соответствующей данному содержанию.

Остановившись подробнее на сонатной форме, Петр Ильич указал на возможные отклонения от строгих требований этой формы в зависимости от общего музыкального содержания и пропорциональных размеров отдельных партий.

Он допускал в разработке появление новых эпизодических тем, не бывших в экспозиции, а в экспозиции, наоборот, — появление двух побочных или заключительных вместо одной, если это логически было необходимо и не нарушало этим общих размеров сочинений.

Касаясь модуляционного плана вообще в сонатной форме, Петр Ильич обращал особое внимание на центральную тональность и на выбор тональности в разработке. Чайковский выставлял одно требование как главное, а именно: чтобы, во-первых, в разработке совершенно отсутствовала основная тональность и, во-вторых, чтобы выбор тональности был направлен к совершенно новой, ни разу еще не встречавшейся тональности.

Соблюдение этих двух условий вносит необычайную яркость и свежесть в модуляционный план при возвращении в репризе к основной тональности, центральной тональности сонаты...

— Далее, — продолжал Петр Ильич, — всякое сочинение должно начинаться лишь с того момента, когда композитор нашел подходящую тему-мелодию, то есть такой мелодический рисунок, который отображал бы адекватно его определенное душевное состояние или настроение. Однако этого качества мелодии еще недостаточно для сонатной формы — не всякая тема пригодна для этой формы.

Характерная черта тематического материала в сонатной форме лежит не только в выборе выразительных тем вообще, а в выборе таких тем, которые нуждаются в симфоническом развитии. Обычно темы в сонатной форме должны быть доведены до определенной сжатости и лаконичности; значение их заключается не в самодовлеющей выразительности, а в той потенции развития, которую они в себе содержат. Не всякая мелодия, — продолжал Чайковский, — таит в себе потенциальную возможность и необходимость в симфонической разработке. Есть выразительные мелодии, которые все, что они имели в себе, уже сказали, не нуждаясь ни в каком развитии, которое могло бы вскрыть в них новые стороны, новые грани.

С этой точки зрения целесообразнее было бы в вашем сочинении, — сказал Петр Ильич, — применить не сонатную форму, центр тяжести которой лежит именно в разработке тем, а использовать одну из больших форм — четвертую или пятую форму рондо, где вместо разработки вы могли бы сочинить певучую тему в форме периода или коленного склада. Взятые же вами в экспозиции темы слишком громоздки (16 тактов) и к развитию мало пригодны.

Кроме этого недостатка, бросается в глаза некоторое однообразие в характере самих тем, то есть недостаточно использован принцип контраста в выборе тем главной и побочной партий.

Что касается неудач модуляционного плана, то причина этих неудач лежит в отсутствии теоретических знаний гармонии...

Далее, продолжая критику модуляционного плана в моей сонате, он указал на то, что во всей классической литературе трудно найти минорную сонату с побочной партией в минорной доминанте. В экспозиции желательно и необходимо

придерживаться в тональном отношении тяготения вверх: из минора в параллельный мажор или в мажор по квинтовому кругу вверх — такое стремление вверх вносит в изложение большой прилив энергии, жизнерадостности и подъема», — заключает пересказ слов Чайковского А. Хессин (23).

Перейдем к рассмотрению сонатной формы по отдельным частям и разделам.

## ВСТУПЛЕНИЕ

В сонатной форме Чайковского встречаются три композиционно-драматургических вида вступлений:

1. Вступления, структурно принадлежащие к I части цикла, но по содержанию и значению воспринимающиеся как интродукция ко всему циклу. Таковы вступления в 4-й и 5-й симфониях, 1-м фортепианном концерте.

2. Вступления, «радиус действия» которых ограничивается I частью цикла (как, например, во 2-й, 3-й и 6-й симфониях и 3-м квартете) или распространяется на всю нециклическую композицию (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», другие симфонические увертюры, увертюра к опере «Черевички»).

3. Вступительные построения в начале главных партий — 1-я симфония, Большая соната, 3-й фортепианный концерт.

С точки зрения тематизма, у Чайковского явно преобладают такие вступления, тема которых играет ту или иную роль в дальнейшем развитии части цикла или всего циклического произведения. В одних случаях темы вступления предвосхищают тематизм экспозиции: показательны в этом смысле I часть 6-й симфонии, где во вступлении готовится главная тема, Торжественная увертюра на датский гимн, в начале которой предвосхищаются сразу темы главной, связующей и побочной партии, I часть скрипичного концерта — в ней наряду с экспозиционными темами устанавливается связь с темами и середины Канцонетты, и побочной партии финала.

В других случаях тема вступления (а иногда не только тема, но и вся музыка вступления) повторяется в коде — как, например, в увертюре к опере «Черевички», Торжественной увертюре «1812 год»; в первых частях — 2-я сюита, 3-й квартет и Струнная серенада; перед репризой и кодой (увертюра «Фатум»); в разработке и коде (первые части 2-й и 4-й симфоний, «Ромео и Джульетта»); в разработке и перед кодой (увертюра с-moll); наконец, до и после репризы (II часть Концертной фантазии).

В ряде случаев тема вступления приобретает роль лейттемы циклического произведения, неоднократно появляясь на протяжении целого и получая то или иное драматургически смысловое развитие и завершение в финале (4-я и 5-я симфонии). Впрочем, драматургическая роль лейттемы проявляется и в увертюрах «Фатум» и «Ромео», во II части Концертной фантазии. Вместе с тем в некоторых произведениях темы вступления далее не встречаются — например, 1-й концерт, 3-я симфония, увертюра к драме А. Н. Островского «Гроза».



В драматических симфониях Чайковского вступление, контрастируя главной партии (даже в случаях производности последней, как в 5-й и 6-й симфониях) и образуя с ней исходную стадию психологического конфликта, дает начало симфоническому действию, воспринимается как драматургическая завязка.

В целом же преобладают вступления масштабно развернутые (увертюры, симфонии, кроме 1-й, 1-й концерт, 3-й квартет и т. д.). Некоторые из них имеют четкое трехчастное строение (1-й концерт, увертюра-фантазия «Гамлет»), безрепризно-трехчастное (Торжественная увертюра «1812 год»), многократно-репризное строение (Торжественная увертюра на датский гимн), вариационную форму (2-я и 3-я симфонии).

В тональном отношении ряд вступлений начинается в строе побочной партии, а главная тональность устанавливается несколько позднее (6-я симфония) или ближе к его концу («Гамлет», «Фатум», «Ромео и Джульетта»). Вступление в I части 3-й симфонии целиком выдержано на доминантовом органном пункте; во Вступлении к опере «Евгений Онегин» доминантовый органнй пункт звучит в крайних его частях, что дает основание утверждать о наличии здесь доминантового лада.

### ЭКСПОЗИЦИЯ

Главная партия. Обращает внимание приверженность Чайковского к созданию масштабно развернутых, насыщенных интенсивным, волнообразным развитием трехчастных главных партий. Преимущественно это трехчастные формы с развернутыми серединами развивающего типа, с динамической репризой, требующей дальнейшего развития. Большие середины воспринимаются как первый важный этап разработки главной темы уже в пределах главной партии. Примерами могут служить первые части 1, 3, 4-й и 5-й симфоний, 1-го фортепианного концерта, 2-й сюиты и Секстета, а также финал 1-го квартета, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Реже середина трехчастной формы главной партии имеет контрастный характер, ибо вводится новая тема. Так обстоит дело в первых частях Большой сонаты и 3-й сюиты (Элегия), в увертюре к «Щелкунчику». Нередки у Чайковского главные партии и в форме периода. В виде исключения встречается вариационная форма, как, например, в финалах 2-й симфонии и Струнной серенады.

С точки зрения тонально-гармонического содержания, главные партии довольно часто незамкнуты: последний их раздел, обычно реприза трехчастной главной партии, берет на себя функции связующей. Таковы первые части 1, 3, 5-й симфоний, увертюра к «Щелкунчику», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Примерами же замкнутых главных партий могут служить первые части 4-й и 6-й симфоний, 1-го концерта, Большой сонаты, трио, III часть 3-й симфонии, финал Струнной серенады, увертюра «Фатум».

В отличие от венских классиков, у Чайковского собственно темы главных партий большей частью протяженные, лирико-драматического характера; они интонационно однородны, внутренне неконтрастны, окрашены одним чувством, образно-эмоциональным настроением. Такие темы обычно ярко контрастируют с другими темами экспозиции, вступления. В соответствии с цитированным высказыванием самого Чайковского, его главные темы всегда таят в себе потенциальную возможность и необходимость симфонической разработки, композитор соблюдает при этом принцип взаимной контрастности экспозиционных тем.

Связующая партия. Как после замкнутой, так и незамкнутой главной партии связующая в сонатной форме Чайковского играет важную композиционную и драматургическую роль. Показательна связующая партия I части 6-й симфонии с ее сложным тональным планом, огромным размахом разработки главной темы, с введением промежуточных тематических элементов, вместе с элементами главной подготавливающих начало побочной темы. В увертюре «Ромео и Джульетта» энгармоническая модуляция через звучность малого мажорного септаккорда на грани связующей и побочной партий колористически оттеняет момент вступления первой темы побочной.

Единичны случаи очень короткой связующей партии (первые части 3-й сюиты, 1-й и 4-й симфоний); краткость объясняется крупными размерами трехчастных главных, в середине которых дается тематическое развитие, свойственное связующим партиям. Связующая партия I части 4-й симфонии интересна и тем, что в ней осуществляется ладовая подмена: готовится тональность параллельного мажора по отношению к главной, а вступает одноименная к параллели — *as-moll*. Именно это имел в виду, в частности, Чайковский, когда писал Н. Ф. фон Мекк о «решительных уклонениях»: «Вторая тема, которая должна быть в родственном и притом в мажорном тоне, у меня минорная и отдаленная» (36, 318).

Столь же редки случаи с отсутствующей связующей партией, что наблюдается при интонационном родстве главной и побочной партий: I часть 1-го концерта, финалы 2-й симфонии и Струнной серенады, III часть 3-й симфонии. А в первых частях симфоний (кроме 4-й и 6-й), в увертюрах к «Щелкунчику» и «Ромео и Джульетте» роль связующей партии, как уже отмечалось, выполняет последнее построение незамкнутой главной партии, в котором осуществляется модуляция в тональность побочной.

Характеризуя драматургические особенности сонатных экспозиций поздних симфоний Чайковского, Н. С. Николаева отмечает усиление антитезы главной и побочной партий. Это достигается за счет напряженной кульминации в динамической репризе главной и характером перехода к побочной. Автор пишет: «В драматических симфониях композитор находит такой тип перехода, который, не ослабляя контраста, вводит в новую сферу образов, выражает устремленность к ним. Появляются промежуточные тематические предикты к побочной партии (Четвертая, Пятая симфонии), уси-

ливается цезура, которая обостряет напряженность ожидания побочной партии и, вместе с тем, резко отграничивает светлый образ от трагического окружения (остановка действия, полная психологического напряжения, перед побочной партией в Шестой симфонии)» (13, 268).

Ю. Н. Тюлин называет промежуточные темы вводными и относит их к сфере побочной партии (22, 18). Вводные темы содержатся в первых частях 5-й симфонии, 2-го фортепианного концерта, в финале 1-го квартета, в увертюрах *c-moll* и на датский гимн, во II части Концертной фантазии.

В побочных партиях Чайковский продолжает линию углубления лирико-психологической образности, столь ярко представленной в сочинениях композиторов-романтиков. Вполне справедлива мысль Н. С. Николаевой о том, что эволюция драматургии симфоний Чайковского во многом определяется возрастанием значения побочной партии, выразившимся «в усилении яркости, значительности тематизма, в расширении масштабов, протяженности развития» (13, 272). Побочная партия характеризуется у Чайковского многотемностью, точнее, двух-трехтемностью, большой самостоятельностью и структурной замкнутостью, закругленностью.

Напряженный, интенсивный рост кантиленной по своей жанровой природе мелодики, при структурно целостном типе и с последовательным качественным ее преобразованием, а также расположение тем в порядке нагнетания лирической экспрессии (чаще всего в трехчастной композиции с динамизированной репризой) позволяют усматривать в подобных побочных партиях подлинно симфоническое развитие. В этой масштабности процесса Н. С. Николаева вполне правомерно видит «воздействие на побочную партию драматургии медленных частей симфонии» (13, 272).

Как и главные партии, побочные тяготеют у Чайковского к трехчастной форме, примерами чего могут служить первые части Струнной серенады, Большой сонаты, 3-й сюиты, 5-й и 6-й симфоний, а также третья часть 6-й симфонии, вторые части Концертной фантазии для фортепиано с оркестром, увертюры «Ромео и Джульетта», «Гроза», «Фатум», Увертюра на датский гимн. В некоторых побочных партиях середина строится на новой теме, как, например, в увертюре «Ромео и Джульетта», в первых частях 5-й и 6-й симфоний, 1-го концерта и Большой сонаты. В «Ромео», первых частях 1-го концерта и Большой сонаты тема средней части повторяется вслед за репризой, образуя заключительную партию.

Между главной и побочной партиями сонатной формы Чайковский, в традициях музыки XIX века, делает не всегда значительное, но все же ощутимое темповое различие. Это можно наблюдать в первых частях симфоний (начиная с 3-й), 2-й и 3-й сюит, трио, в увертюрах «Фатум», «Гамлет», «Черевички», «Гроза», 3-м концерте.

Тональные соотношения главной и побочной партий в экспозициях сонатных форм Чайковского характеризуются большим разнообразием. Наряду с использованием традиционного тоникодоминантового (кварто-квинтового) соотношения, нередко случаи и других интервально-функциональных соотношений тональностей: секундового, терцового, тритонового.

Кварто-квинтовое соотношение используется Чайковским преимущественно в увертюрах и первых частях камерных ансамблей, реже — концертов, симфоний и сюит. Примеры можно найти в увертюрах к «Черевичкам» (B-dur — F-dur) и «Щелкунчику» (B-dur — F-dur), в увертюрах F-dur (F-dur — C-dur) и «Гроза» (e-moll — H-dur), в Торжественной увертюре на датский гимн (D-dur — A-dur); в квартетах (№ 1 D-dur — A-dur, № 2 F-dur — C-dur, № 3 es-moll — B-dur), трио (a-moll — E-dur), в секстете (d-moll — A-dur), Струнной серенаде (C-dur — G-dur), в 1-й симфонии (g-moll — D-dur), 2-й сюите (C-dur — G-dur), в скрипичном концерте (D-dur — A-dur), в Концертной фантазии (в обеих частях G-dur — D-dur).

Примечательно, что ни в одном случае нет проведения побочной партии в тональности минорной доминанты. Однако, вопреки рекомендациям Чайковского — «придерживаться в тональном отношении тяготения вверх: из минора в параллельный мажор или в мажор по квинтовому кругу вверх», — в своих сочинениях он широко применял в тональных планах терцовые и секундовые соотношения.

Эти соотношения главной и побочной партий встречаются у Чайковского в различных жанрах и различных частях циклов. Примеры верхнемедиантового, то есть доминантового функционального соотношения предстают в первых частях 2-й (c-moll — Es-dur), 4-й (f-moll — as-moll — H-dur) и 6-й (h-moll — D-dur) симфоний, а также симфонии «Манфред» (h-moll — D-dur); в финалах 1-й (G-dur — h-moll) и 6-й (h-moll — D-dur) симфоний, Струнной серенады (C-dur — Es-dur); во вторых частях 5-й (D-dur — Fis-dur) симфонии и Секстета (D-dur — Fis-dur — A-dur); в нециклических композициях — в 3-м концерте (Es-dur — G-dur), в увертюрах «Фатум» (As-dur — c-moll) и «1812 год» (es-moll — Fis-dur).

Нижнемедиантовое (то есть субдоминантовое) тональное соотношение встречается у Чайковского в первых частях Большой сонаты (G-dur — e-moll), 2-го концерта (G-dur — Es-dur), 3-й симфонии (D-dur — h-moll) и 3-й сюиты (G-dur — Es-dur), в финалах 1-го квартета (D-dur — B-dur) и 2-й симфонии (c-moll — As-dur), в III части 1-й оркестровой сюиты (d-moll — B-dur).

Что же касается секундовых тональных соотношений, то они, за исключением увертюры «Ромео и Джульетта» (h-moll — Des-dur), имеют нисходящую направленность, образующую доминантовое соотношение типа T — VIIн. Таковы экспозиции крайних частей 5-й симфонии (e-moll — D-dur, e-moll — D-dur — C-dur),

I части 1-го концерта (b-moll — As-dur), финала Секстета (d-moll — C-dur).

Наконец, в увертюрах c-moll (c-moll — Ges-dur) и «Гамлет» (f-moll — h-moll — D-dur) главная и побочная партии в экспозиции находятся в тритоновом соотношении.

Подводя итог экспозиционному развитию, заключительная партия нередко использует тематизм главной (например, возвращение к героико-эпическому характеру начала экспозиции в I части 2-й симфонии), иногда в сочетании с другой темой (слияние апофеозно преобразованных тем главной и побочной партий в I части 4-й симфонии). В иных случаях заключительная партия оказывается в сфере влияния побочной и воспринимается как дополнение к ней (I часть 6-й симфонии, «Ромео и Джульетта», первые части 1-го концерта, а также Большой сонаты). Образно-тематическое слияние побочной и заключительной партий, ставшее довольно характерным для сонатных экспозиций композиторов XIX века, вело к расколу экспозиции на две контрастные сферы: главной со связующей и побочной с заключительной, создавая предпосылки для возникновения смешанных форм типа сонатно-симфонического цикла, сжатого в одночастность.

Наконец, встречаются развернутые заключительные партии на самостоятельной теме, как, например, в первых частях 2-й сюиты и 3-й симфонии, в 3-м концерте.

В некоторых случаях заключительная партия содержит первую значительную кульминацию сонатной формы, к которой подводит интенсивное симфоническое развитие в предшествующей побочной (первые части 4-й и 5-й симфоний).

Начало заключительной партии, как правило, подчеркнуто кадансом на тонике. Но в I части скрипичного концерта заключительная партия, в виде исключения (подобно первым частям 3-й и 5-й симфоний Бетховена), начинается с гармонии кадансового квартсектаккорда ( $K_{64}$ ), достаточно вуалируя переход между побочной и заключительной партиями. Также необычно изложение заключительной партии не в доминантовой, а в субдоминантовой тональности, примерами чего могут служить первые части Большой сонаты (C-dur при главной тональности G-dur) и 2-го концерта (c-moll при главной тональности G-dur).

## РАЗРАБОТКА

Особенности строения и методы развития, используемые в разработке, в конечном счете обусловлены лирико-песенным типом тематизма, свойственного стилю Чайковского, тягой к остро-конфликтной драматургии и взаимопроникновением принципов экспозиционности и разработочности. Целеустремленность развития, наиболее выпукло проявляющаяся в сонатных разработках Чайковского, опирается на сочетание двух противоположных тенденций: расширения, прорастания мотивно-тематических построений и дробления с вычленением небольших интонационных единиц

(по М. Ф. Гнесину, «интегрирующий», или «синтезирующий», и «дифференцирующий», или «аналитический», методы мышления (5)<sup>14</sup>.

Первая из этих тенденций является преобладающей у Чайковского. Синтез проявляется либо в виде масштабного роста синтаксических единиц, либо в виде их слияния в новое мелодикотематическое образование; нередко оба пути интеграции предстают в одновременности. В первом случае накопление масштабно разрастающихся построений приводит к возникновению новой темы (например, переход к репризе в увертюре к «Черевичкам») или к фрагменту темы более крупного плана (разработка трио).

Второй случай, более типичный для композитора, связан с широким мелодическим распевом и образованием качественно новой мелодии (развитие побочной темы в разработке I части I-го концерта). Синтезирующие тенденции развития характерны для произведений субъективного, лирико-психологического плана (1, 4, 5, 6-я симфонии, увертюра «Ромео и Джульетта», 1-й концерт, трио, 2-й квартет и др.), тогда как в сочинениях иного образно-эмоционального строя доминирует принцип либо прогрессирующего дробления (I часть Большой сонаты), либо вариационный (финалы 2-й симфонии и Струнной серенады), либо имитационно-полифонический (крайние части 3-й симфонии).

В целом в разработках сонатных форм Чайковского развитие вычлененных тематических построений, в отличие от венско-классических разработок, направлено не в сторону их дальнейшего дробления, «дифференциации», а, наоборот, обновления, слияния часто в новое мелодическое образование. Накопление напряжения, связанного с концентрацией интонационно-ритмически модифицируемых фраз, мотивов, приводит, как правило, на грани разработки и репризы, к кульминации на значительно видоизмененной главной, реже — побочной теме или к ее крупному фрагменту как итогу развития.

Рассматривая эволюцию отношения Чайковского к типам тематического контраста, Н. С. Николаева делает вывод о характерности для композитора межтематического контраста внешнего плана в разработках ранних симфоний и углублении внутритематического контраста, конфликтности в главных темах его поздних, драматических симфоний. При этом внутритематический конфликт в процессе интенсивного развития приводит на кульминациях к открытому противопоставлению новых тематических образований или напряженному диалогу отдельных фраз темы (13, 274).

Наряду с тремя функционально определенными частями — вступительной, собственно разработочной и предыктовой — во многих разработках сонатных форм Чайковского можно усмотреть

<sup>14</sup> В данном разделе использованы положения кандидатской диссертации В. П. Костарева «Строение и тематическое развитие в сонатных разработках произведений П. И. Чайковского» (6).

драматургические этапы, функциональное значение которых естественнее определить как разработочно-экспонирующее, развивающее, кульминационное и репризное. В таких случаях разработка начинается с относительно устойчивого показа-напоминания ядра (зерна) основных тем (или тематического комплекса) и его секвентного повторения («параллельные проведения», по Асафьеву). Далее следует наиболее характерная для разработок тонално-гармонически и синтаксически неустойчивая развивающая часть, приводящая к кульминационному построению. С целью сосредоточения внимания слушателя на драматургически узловом моменте формы композитор приостанавливает процесс активного тонално-тематического развития. При этом, поскольку кульминация часто совпадает с предыктом (I часть Большой сонаты) или началом репризы (первые части 4-й и 6-й симфоний, Секстета), она оказывается в главной тональности. Кульминации, находящиеся в собственно развивающей части, звучат в побочной тональности, и переход в основную совпадает с разрядкой в зоне предыкта кульминационного напряжения. Функция «внутриразработочной репризы» усматривается в тех случаях, когда в трехчастной композиции разработки третья часть темброво и тематически устанавливает арку с началом, как это имеет место в первых частях 1-го фортепианного и 1-го скрипичного концертов.

Исходя из принципов внутренней организации разработки — наличия драматургической волны, тематического контраста, — несмотря на большую слитность, можно выделить три характерных для Чайковского типа строения: разработка может состоять 1) из одной волны, 2) цепи волн и 3) нескольких контрастных разделов.

В одноволновых разработках, при наличии функционально определенных построений типа вступительного, развивающего, кульминационного, предыктового, избегается структурная расчлененность; в них преобладает метод интегрирующего тематического развития (упомянутая увертюра к «Черевичкам», финал Секстета, Увертюра F-dur).

В разработках, содержащих несколько драматургических волн, широко используется принцип вариантных повторов в виде параллельныхведений с тоналными сдвигами. При этом волны-части тематически не образуют между собой значительных контрастов, что сближает их с одноволновыми разработками. Структура разработки, состоящая из пары вариантных параллельныхведений с различными продолжениями, используется в I части 2-го квартета, где благодаря принципиально различным методам развития главной (дробление) и побочной (интегрирование) тем смысловой акцент смещается на побочную тему, звучащую кульминационно в конце второй волны.

В целом в разработке, в которой используется волновая драматургия с параллельнымиведениями, четко вырисовываются упомянутые выше этапы: разработочное экспонирование (параллельныеведения-волны разрабатываемых далее тематических

элементов), собственно разработка (единая волна нагнетания эмоционально-динамического напряжения) и кульминация. Причем в ряде сочинений при четкости проявления функций собственно разработки и кульминации структурно они не дифференцированы.

Разработки с трехволновой структурой, в которой первые две волны представляют собой параллельные проведения, а третья — новое развивающее построение с кульминацией на грани с репризой, отличаются большим динамизмом; они представлены в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», в первых частях 1-го квартета и 3-й сюиты.

В. Костарев справедливо замечает, что трехволновые структуры с параллельными проведениями в силу рельефности и динамизма «используются Чайковским не только в сонатных разработках, но и в других частях формы, где необходима ярко выраженная восходящая эмоционально-динамическая волна (середины трехчастных главных партий первых частей Первой и Третьей симфоний, увертюры „Ромео и Джульетта“, побочной партии Шестой, вступления ко Второму квартету и „Ромео и Джульетте“)»<sup>15</sup>.

Разработки с многоволновой структурой из двух, трех пар параллельныхведений (Торжественная увертюра на датский гимн, финал 2-й симфонии, первые части юношеской сонаты *cis-moll* и 3-й симфонии, финал Серенады) бывают усложнены за счет введения параллельныхведений и в кульминационную зону, примерами чего могут служить разработки первых частей 1-й и 4-й симфоний. В последнем случае апогей кульминации приходится на репризу сильно динамизированной темы главной партии, но не в *f-moll*, а в *d-moll*.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что, когда в первых частях композиций несонатного типа Чайковский стремится к воплощению образов большой стихийной мощи, масштабности драматического развития, он использует именно те приемы разработочного формообразования, которые выработались у него в сонатных разработках. Речь идет о первых частях увертюры-фантазии «Франческа да Римини» и симфонической баллады «Воевода», в которых волновой принцип с параллельными проведениями построений сочетается с длительным процессом кристаллизации темы, которая звучит в полном виде лишь на кульминации.

Количество контрастирующих разделов в разработках Чайковского обычно колеблется в пределах двух-трех. Их внутреннее строение подчинено принципам волнообразного, фугированного развития параллельныхведений и в конечном счете обусловлено драматургией образно-тематического развития. В разработках с двумя тонально-тематически контрастными разделами частями иногда осуществляется заострение экспозиционного контраста тем (например, первые части Секстета и 2-го фортепианного концерта) или контраста тем экспозиции и вступления

<sup>15</sup> Костарев В. П. Автореферат упомянутой выше диссертации (6), с. 15.



(I часть 2-й симфонии, увертюры *c-moll* и «Гроза»); в иных случаях происходит противопоставление собственно разработочного раздела с интенсивным тональным движением на темах экспозиции и эпизода на новой лирической теме с доминированием одной тональности (I часть трио, финал сонаты *cis-moll*). Двухчастное строение, обусловленное противопоставлением оркестрового и сольного разделов, предстает в разработках 2-го и 3-го фортепианных концертов.

Разработки с тремя тематически и темброво-фактурно контрастными разделами преимущественно имеют репризное строение и, как уже отмечалось, связаны с концертным жанром: оркестровое *tutti* тонально-гармонически различных, но тематически сходных крайних разделов противопоставляется разделу с участием солиста, в котором разрабатываются другие экспозиционные темы (первые части 1-го фортепианного и 1-го скрипичного концертов). Здесь же следует отметить, что разработочный характер каденций определяет их местоположение в концертах Чайковского (вслед за Мендельсоном) именно в разработочной части формы (исключение составляет 1-й концерт).

Наконец, в ряде сочинений Чайковского используется сонатная форма со смешанными типами разработок. В одних случаях волны-части с параллельными проведениями соотносятся как сильно контрастирующие разделы (финал 1-го квартета). В других, наоборот, разработка строится как цепь контрастных разделов, которые представляют собой образно-эмоциональную волну; их кульминации образуют единую восходящую линию драматургического напряжения, устремленную к предыкту в разработке (I часть Большой сонаты) или к началу репризы (I часть 6-й симфонии).

В 6-й симфонии стихия разработочности продолжается в главной партии репризы, образуя еще одну драматургическую волну, завершающуюся следующими друг за другом кульминациями «драматического действия» и логически-смысловой кульминацией всей I части симфонии (11, 423). Здесь, подобно I части 4-й симфонии, не совпадают композиционные и драматургические функции репризы. Необходимость дифференциации этих функций диктуется иногда встречающимися попытками считать начало сонатной репризы не с главной, а только с побочной партии. Представляет исключительный интерес, с этой точки зрения, переписка Чайковского с А. Зилоти. Последний предложил Чайковскому сделать сокращенную редакцию I части 2-го фортепианного концерта. В ответ Чайковский писал ему: «Повторение главной партии после разработки, в сонатной форме, — совершенно необходимо, иначе слушатель не может их усвоить и по окончании будет смущен и удивлен, что все уже кончилось» (48, 147). Письмо к Зилоти датировано 26 июля 1893 года, то есть после завершения 6-й симфонии, и следовательно, начало репризы с главной партии для Чайковского было несомненным.

В ряде случаев в разработках Чайковского используются многообразные динамизирующие и интенсифицирующие возможности полифонических форм фугато и фуги. Показательно фугато в начале разработки I части 6-й симфонии. Разработка увертюры «Гроза» содержит фугато, контрапункт главной и побочной тем и каноническое проведение новой эпизодической темы. В финале I-й симфонии разработка начинается с фугато на материале темы вступления и приводит к фуге на теме главной партии. Наконец, в I части 2-й сюиты fuga заменяет разработку сонатной формы и приводит в репризе к контрапункту тем главной и побочной партий.

Исключительно важное значение придавал Чайковский тональному развитию в разработке, о чем свидетельствуют не только тщательно продуманные тональные планы его сонатных форм, но и приводившееся на с. 62 его высказывание. В соответствии со своими теоретическими воззрениями, тягой к динамической устремленности формы, симфонизму мышления Чайковский избегал показа главной тональности. В виде исключения главная тональность использована им в эпизоде-разработке I части Концертной фантазии, хотя и озаглавленной «Quasi rondo», но написанной в медленной сонатной форме с четко отграниченным от экспозиции виртуозным эпизодом солиста на новой, но интонационно родственной главной, теме, поочередно то разрабатываемой, то варьируемой сначала в главной, а затем в доминантовой тональностях. Структурные, темповые, тональные, фактурно-тембровые особенности этой формы (как и формы II части и всего цикла) обусловлены жанром концертной фантазии. Употребление термина «рондо» может быть объяснено здесь, во-первых, танцевально-жанровым характером главной и заключительной тем, во-вторых, композиционной структурой сонатной формы с эпизодом, которая в современных Чайковскому учебниках формы определялась как «пятая форма рондо»<sup>16</sup>. В этом плане представляет интерес и следующий фрагмент из воспоминаний А. Б. Хессина: «...Целесообразнее было бы в вашем сочинении, — сказал Петр Ильич, — применить не сонатную форму, центр тяжести которой лежит именно в разработке тем, а использовать одну из больших форм — четвертую или пятую форму рондо, где вместо разработки вы могли бы сочинить певучую тему в форме периода или коленного склада» (23, 335).

Лепту в эту рондообразность вносит и тональный план I части Концертной фантазии, в которой возвращение основной тональности в эпизоде-разработке, а затем и в репризе имеет рефренное значение:

G	D	G — D	G	G
гл. п.	п. п.	эпизод-разработка	гл. п.	п. п.

В качестве исходной главная тональность звучит и в начале

<sup>16</sup> Вл. В. Протопопов усматривает здесь, как и во II части Секстета, сложную трехчастную форму с сонатными отношениями крайних частей (16, 59).

разработки увертюры с-moll, а также I части трио: на развитии элементов главной темы движением из основной тональности a-moll в с-moll строится первая драматургическая волна, сменяемая второй с дальнейшим тональным движением к драматически напряженной кульминации в es-moll на развитии лирического варианта главной темы.

Значительным контрастом первому разделу разработки с его интенсивным тонально-тематическим развитием противостоит медленный лирически-просветленный эпизод в H-dur, после которого доминантовый предыкт в главной тональности возвращает репризу сонатной формы.

Как предвестник репризы воспринимается проведение в конце разработки главной темы в основной тональности в увертюре с-moll, в основной и субдоминантовой тональностях (d-moll и g-moll) в финале Секстета.

Более традиционно начало разработки в тональности одноименного минора по отношению к мажорному завершению экспозиции с подчеркнутым ладовым контрастом на грани частей сонатной формы, наблюдаемое в 4-й (H-dur — h-moll), 5-й и 6-й симфониях (D-dur — d-moll). К тому же в 4-й и 6-й симфониях этот контраст, усиленный тематически, оркестрово-динамически, трактуется в сюжетно-драматургическом плане как вторжение неумолимо «рокового» начала, в чем исследователи (Н. С. Николаева, Л. А. Мазель) справедливо усматривают взаимодействие симфонических и театральных жанров в творчестве Чайковского.

Столь же традиционно целеустремленное тональное развитие по кварто-квинтовому кругу в трех последних симфониях. В 4-й и 5-й симфониях тональное развитие направлено в субдоминантовую сферу. Особенно наглядно это длительное погружение в бемольную сферу в I части 4-й симфонии: h — e — a — d — g — c — f — c — f — b — es — as... В I части 5-й симфонии восходящих квартовых цепочек хотя несколько, но они более короткие и рассредоточены по всей тонально замкнутой разработке: d — B — c — f — es — as — G — h — A — Es — es — h — e — a — d — (g) — d — (e).

В I части 6-й симфонии восходящий квинтовый тональный план разработки устремлен, наоборот, в доминантовую сферу, что, возможно, связано с фугированным изложением: d — a — e — h.

Примечательно, что если в первых частях 5-й и 6-й симфоний, а также в финале 1-й симфонии вступление репризы в главной тональности звучит несколько неожиданным тональным поворотом, то в начале репризы I части 4-й симфонии главная тональность отсутствует вовсе — в репризе продолжает звучать появившаяся в конце разработки тональность d-moll. К тому же в первых частях 4-й и 5-й симфоний предыкт не на доминанте, а на альтерированной субдоминанте и начало репризы сонатной формы (как и в третьей части 3-й симфонии) — с тонического квартсекстаккорда.

## РЕПРИЗА

Одной из основных драматургических функций сонатной репризы является полное (если отсутствует кода) или частичное завершение процесса развития экспозиционного контраста. Наряду с минимальными, но специфически характерными тональными изменениями в репризе часто предстают дополнительные структурные, тематические, фактурно-динамические, оркестровые изменения. У Чайковского они преимущественно направлены на динамизацию репризы в русле наметившихся образно-тематических процессов разработки, иногда и экспозиции. При этом наблюдается, как общая тенденция, сжатие масштабов, иногда и формы основных разделов репризы, особенно в увертюрах и концертах. Это касается прежде всего главных партий — так обстоит дело в более чем половине сонатных реприз, хотя достаточно часто сокращаются и побочные партии. Обратные случаи — расширение масштабов — единичны в главных партиях, но более часты в побочных. Лишь примерно в четверти сонатных реприз наблюдается сохранение (по сравнению с экспозицией) формы и протяженности главных и побочных партий. В отдельных случаях меняются местами главная и побочная партии или пропускается одна из них, в главной партии не совпадают композиционные и драматургические функции; нередки случаи нетрадиционных тональных соотношений между основными партиями. Обратимся к примерам.

В увертюре «Ромео и Джульетта», в первых частях 4-й симфонии, 1-го и 3-го (одночастного) фортепианных концертов, медленной части 3-й симфонии, в финале 1-го квартета трехчастная главная партия экспозиции сокращается в репризе до одного периода. В репризе первых частей 1-й и 3-й симфоний, Секстета из трехчастной формы главной партии экспозиции повторены лишь начальный период и середина, а в первых частях Большой сонаты и 3-й сюиты сохранены в репризе лишь середина и реприза главной партии. Аналогичным образом трехчастная побочная партия экспозиции в репризе сокращается до периода (одночастной формы) в увертюре «Гроза», Увертюре на датский гимн, в I части 6-й симфонии. В репризе I части 3-й сюиты опущена средняя часть побочной партии, а в увертюре «1812 год» сохраняется лишь варьированное проведение побочной темы, причем в той же главной тональности — одноименном (*es-moll*) миноре; в увертюре к «Черевичкам» протяженность побочной партии сокращена вчетверо (8 тактов вместо 33 в экспозиции).

Встречаются и обратные случаи — расширение протяженности главной и побочной партий репризы. Так, в I части 3-го квартета значительное увеличение масштабов главной осуществляется за счет включения и развития новой темы в *A-dur*. В увертюре «Гамлет» благодаря значительному вариантному прорастанию увеличивается протяженность побочной партии в репризе с 19 до 43 тактов. А в финале Секстета значительное увеличение масштабов репризы по сравнению с экспозицией осуществляется в результа-

те введения в главную партию фуги, корреспондирующей с фугато в связующей партии экспозиции, и активизации развития побочной темы. За счет связующей и побочной партий расширена реприза III части 6-й симфонии.

Едва ли не единственный у Чайковского случай сонатной формы с зеркальной репризой — I часть 3-й сюиты. Перестановка главной и побочной партий в музыке спокойно-элегического настроения, видимо, обусловлена соображениями композиционного и драматургического характера: с одной стороны, желанием придать целому черты симметрии, уравновешенности, а с другой — сделать восторженно-ликующее звучание побочной партии кульминацией формы, к которой устремлено развитие в разработке.

Ярко динамизированное начало репризы, воспринимающееся как продолжение интенсивного сквозного развития образов (преимущественно главной партии и вступления), со стиранием граней между разработкой и репризой — характерная черта зрелого симфонизма Чайковского («Ромео и Джульетта», 4-я, 6-я симфонии). Именно в этих репризах налицо расхождение композиционных и драматургических функций. Вместе с тем возврат в репризе к исходному, экспозиционному уровню напряжения — не редкость в сонатной форме композитора. Пример тому — I часть 5-й симфонии, в которой на предыкте спадает кульминационное напряжение разработки и реприза начинается столь же настороженно, приглушенно, как и экспозиция. А в первых частях Струнной серенады и 1-го квартета вся реприза точно повторяет экспозицию с соответствующей тональной транспозицией побочной и заключительной партий.

В увертюре к «Черевичкам» и в финале 2-й симфонии пропущены главные партии в репризе, что объясняется в первом случае традиционным для жанра оперной увертюры стремлением к лаконизму формы (интенсивное развитие главной темы в разработке, видимо, подсказало целесообразность ее пропуска в следующем разделе), а во втором случае — особенностью формы финала, которая сочетает принципы сонатности и вариационности, проникающей из главной в побочную партию экспозиции.

Редкий случай сонатной формы с пропущенной побочной партией в репризе предстает в финале 1-й симфонии. Ее отсутствие компенсируется появившейся на месте побочной партии обширной кодой, использующей побочную тему.

Столь же уникальный случай изменений в репризе имеет место в I части («Игра звуков») 2-й сюиты, где темы главной и побочной партий, проходя в контрапункте, образуют единый раздел. Композиционная предпосылка подобного строения репризы, возможно, кроется в полифоническом типе разработки, представляющей собой, как уже отмечалось, фугу (вспомним двойные фуги с совместной репризой).

Значительное разнообразие характеризует и тональные планы репризы. Наряду с вполне традиционным соотношением — про-

ведением обеих основных партий в главной тональности, нередко случаи различных отклонений от него. Таково, в частности, проведение главной партии не в основной тональности. (I часть 4-й симфонии — d-moll при основной тональности f-moll, увертюра «Фатум» — Es-dur при экспозиционной тональности As-dur). Далее — проведение побочной партии не в основной, но более к ней близкой, чем в экспозиции, тональности с возвращением в основную тональную сферу в заключительной партии. Это тональности и субдоминантового направления (увертюра «Гроза» — C-dur при основной тональности e-moll, увертюра «Гамлет» — b-moll — Des-dur при основной тональности f-moll, II часть Секстета — H-dur при основной тональности D-dur), и доминантовой сферы (увертюра «Ромео и Джульетта» — D-dur при главной тональности h-moll, I часть 2-го концерта — B-dur при основной тональности G-dur, I часть 2-й сюиты — e-moll при основной тональности C-dur). Наконец, сохранение экспозиционной тональности в побочной партии репризы — в увертюре «Фатум» (оба раза побочная в c-moll), в увертюре «1812 год» (в экспозиции Es-dur, в репризе es-moll).

Тот или иной тип тональных соотношений главной и побочной партий в конечном счете продиктован драматургическим замыслом, направленностью развития экспозиционного контраста в сторону заострения, сближения или сохранения исходного соотношения. Однако могут быть и исключения. Так, в репризе I части 3-й симфонии, несмотря на минимальное тональное удаление побочной партии от главной (при основной тональности D-dur побочная в экспозиции в h-moll, а в репризе — в e-moll), в репризе в целом осуществляется образно-эмоциональное сближение тем главной и побочной партий фактурно-тематическими и темповыми средствами.

Примечательно, что у Чайковского нет ни одного случая сонатной формы, в репризе которой при транспозиции побочной партии произошла бы смена не только тональности, но и лада. (В известном смысле представляет исключение финал 6-й симфонии, но сонатность представлена здесь в сочетании с другими принципами формообразования.) Сближение контрастирующих образов главной и побочной партий осуществляется самыми разнообразными средствами: тонально-тематическими, темброво-фактурными, темповыми, но не путем изменения лада побочной темы, ибо это могло бы исказить экспозиционный образ. В данном вопросе Чайковский следует установившейся послебетховенской традиции ладотональных соотношений в крайних частях сонатной формы.

#### КОДА

О значении, которое придавал Чайковский коде в сонатной (а также рондо-сонатной) форме, можно судить по таким данным. Из 49 сочинений, в которых использована сонатная или рондо-сонатная форма в качестве самостоятельной композиции,

нет коды лишь в двух случаях: в увертюре к балету «Щелкунчик» и во II части Секстета, в то время как количество сочинений в сонатной форме без разработки намного больше — их 8.

Многообразны композиционные и драматургические функции код, как и их строение. Коды в сонатной форме Чайковского преимущественно содержат два раздела: разработочный и заключительный, реже — один лишь заключительный.

Масштабно развернутые коды с двумя разделами используются либо в одночастных композициях (увертюры), либо в первых частях циклических произведений. Коды-заключения, наоборот, чаще встречаются в крайних частях циклических произведений. При этом обнаруживается следующая закономерность: в кодах с разработочным разделом обычно развивается (в том числе полифонически) несколько тем или модифицированных тематических элементов в направлении их сближения, синтеза. Показательны в этом плане увертюры *c-moll*, *F-dur*, «Фатум», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «1812 год», Увертюра на датский гимн, первые части 1-й и 2-й симфоний, 2-го фортепианного концерта, крайние части 1-го квартета, III часть 3-й симфонии. А в кодах-заклечениях, наоборот, как правило, утверждается в качестве основной, ведущей одна тема — преимущественно тема главной партии. Примерами могут служить коды первых частей 3-й и 6-й симфоний, 3-й сюиты, Большой сонаты, III части 6-й симфонии и 1-й сюиты, финалы (в том числе рондо-сонат) Секстета, 2-го квартета, 3-й симфонии и 1-го фортепианного концерта. В ряде случаев в коде утверждается или содержится напоминание темы центрального эпизода, как это имеет место в финалах 3-го квартета и Большой сонаты, в I части трио.

Нередко Чайковский прибегает к принципу тематического обрамления: музыка вступления или главной партии (в случае отсутствия вступления) повторяется в точном или измененном виде в коде. В одних случаях кода ограничивается в основном лишь повторением начального тематизма, как это имеет место в первых частях неоконченного квартета *B-dur*, 2-й сюиты, Струнной серенады, скрипичного концерта, увертюры к «Черевичкам». Значительно чаще обрамляющий материал включается как часть в обширную коду, состоящую из двух-трех разделов. Таковы коды в первых частях трио, 2-й и 4-й симфоний, 3-го квартета, в увертюрах *F-dur*, «1812 год», «Фатум», «Гамлет», в финалах 1-й и 5-й симфоний, Струнной серенады, Концертной фантазии и трио, где повторяются начальные темы первых частей циклов. В финале Концертной фантазии осуществляется двойное обрамление: в конце заключительной партии репризы повторяется материал вступления финала, после чего в коде повторяется музыка вступления I части цикла.

Тональная устойчивость заключительного раздела коды иногда усиливается использованием приема *basso ostinato* (первые части 5-й и 6-й симфоний, Большой сонаты; в последнем случае воспроизводится мелодический рисунок побочной темы, на фоне которой победно утверждаются фанфарные интонации главной).

## СОНАТНАЯ ФОРМА БЕЗ РАЗРАБОТКИ

Сонатная форма без разработки используется Чайковским, как правило, в двух традиционных вариантах: как медленная часть сонатно-симфонического цикла и как форма увертюры к оперно-балетному спектаклю. Будучи формой медленной части цикла, сонатная форма без разработки используется или в первой части цикла (Струнная серенада), или в первом крупном разделе формы II части цикла (*Andante* 5-й симфонии), или в III части цикла (1-я сюита и 3-я симфония).

Сонатная форма без разработки встречается и в быстрых частях — в скерцо 6-й симфонии и в финале двухчастного цикла Концертной фантазии для фортепиано. Таким образом, сонатная форма без разработки используется у Чайковского во всех частях цикла и в самых различных инструментальных жанрах. Кроме того, эта форма предстает в увертюре к балету «Щелкунчик», а также в «Антракте и хоре гостей» из III картины «Пиковой дамы». В обоих случаях нет не только разработки, но и связки, дополнительных изменений в репризе, а также коды. Отсутствие разработки не «компенсируется» разработочностью в других разделах формы, что, видимо, диктуется функцией вступительных номеров, где важен показ начальных образов, а развитие их предполагается далее, в самом спектакле.

Сонатную форму без разработки с традиционными минимальными тональными изменениями в репризе, к тому же с тематическим обрамлением, Чайковский использовал в I части Струнной серенады в связи со спокойным уравновешенным характером музыки. Обычно отсутствие разработки как части формы стимулирует интенсивность развития в последующих разделах репризы и коды, вводится разработочная связка от экспозиции к репризе. Так, в III части 3-й симфонии в связке развивается тематический элемент главной партии, а в репризе и коде интенсифицируется тонально-тематическое развитие: сокращение протяженности главной партии сопровождается усилением ее гармонической неустойчивости (она излагается на доминантовом органном пункте); в коде же синтезируется тематизм главной и побочной партий. В Интермеццо (III часть) 1-й сюиты активизируется развитие в побочной партии репризы и в коде, достигая значительного драматического напряжения. В еще большей степени динамизация побочной партии репризы осуществляется в первом крупном разделе *Andante* 5-й симфонии.

В быстрых частях «компенсация» отсутствия разработки осуществляется за счет перенесения разработочности в раздел побочной партии экспозиции и репризы, как, например, в финале Концертной фантазии, где развитию подвергается наряду с побочной темой и главная. Повторение материала вступления перед главной партией репризы воспринимается здесь как эпизод, заменяющий разработку.

Наибольший динамизм развития в сонатной форме без разра-



ботки достигнут в Скерцо-марше из 6-й симфонии благодаря длительному сквозному симфоническому развитию маршевой темы побочной партии, зарождающейся в недрах скерцозной главной партии экспозиции и далее темброво, фактурно-динамически усиливающейся в масштабно расширенных разделах репризы и в коде и достигающей в конце кульминационной мощи победно-триумфального звучания.

Из других особых разновидностей сонатной формы можно упомянуть еще редко встречающуюся у Чайковского сонатную форму с эпизодом вместо разработки (II часть Секстета) или с эпизодом-разработкой на новом тематическом материале (I часть Концертной фантазии), а также форму сонатной экспозиции (Интродукция «Пиковой дамы» и I часть «Манфреда», в последнем случае — со вступлением и кодой).

Отмечая некоторые особенности, новаторские черты сонатной формы Чайковского, следует подчеркнуть в заключение их обусловленность психологически насыщенным лирико-драматическим характером его симфонизма. Обращает на себя внимание взаимопроникновение принципов экспозиционности и разработочности, насыщение всех разделов формы конфликтным разработочным развитием. Этому типу структуры свойственны масштабно-композиционная развернутость партий, тяга к динамической трехчастной форме главных партий, к многотемности побочной, к расколу экспозиции на два противопоставленных друг другу раздела: главная — связующая и побочная — заключительная партии. К числу особенностей сонатной формы Чайковского следует отнести также волновой принцип устремленного к кульминации развития, динамизацию и переосмысление особенно начала репризы; продолжение, развитие и завершение образно-тематических процессов в разделе коды<sup>17</sup>.

## РОНДО-СОНАТА

Эта форма (по классификации А. Б. Маркса — «четвертая форма рондо») трактуется Чайковским в различных вариантах: классически строгом и довольно свободном. Примерами классически строгой трактовки рондо-сонатной формы могут служить финалы Большой сонаты, 3-го квартета и 5-й симфонии.

В сонате и квартете центральная часть представляет собой новый эпизод, а в финале 5-й симфонии центральная часть является обычной сонатной разработкой. Однако если в финале Большой сонаты в репризе повторяются все разделы экспозиции, то в финалах 3-го квартета и 5-й симфонии отсутствует последнее проведение главной партии в общей репризе.

---

<sup>17</sup> Интересно признание А. К. Глазунова: «Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом» (4, 248).

Большая соната, финал: A B A C A B<sup>1</sup> A Кода  
G e G Es G h G G

3-й квартет, финал: A B A C A B<sup>1</sup> Кода  
Es c Es C Es g Es

5-я симфония, финал: Вст. A B A R A B<sup>1</sup> Кода  
E e D-C e e Fis-e E

Более свободная трактовка рондо-сонатной формы у Чайковского обнаруживается в финале скрипичного концерта, где сокращенный повтор рефрена (двухчастная форма вместо трехчастной) сливается с разработкой, а реприза всей формы начинается прямо с транспонированной в субдоминантовую тональность побочной партии, то есть нет проведения главной партии в начале репризы: Вст. A B A R B<sup>1</sup> A Кода  
D D A D F G D D

Свободная трактовка рондо-сонатной формы с преобладанием признаков рондообразности предстает в заключительных частях инструментальных циклов ряда сочинений, созданных в 1874—1875 годы. В финалах 1-го фортепианного концерта, 2-го квартета и 3-й симфонии яркое, кульминационное проведение побочной партии в репризе в основной тональности готовится разработочно-предыктовой частью. При этом строение всех трех финалов индивидуально: финал 3-й симфонии ближе к классическому образцу, являя собой образец симфонизации этой формы:

A B A C A R B<sup>1</sup> Кода  
D A D h D D D D

В финале 2-го квартета преобладают черты рондо, поскольку контрастно сопоставляемая вторая тема, не дважды, а трижды транспонируясь по большим терциям, чередуется с главной темой; кроме нее звучит также второй, скерцозный эпизод. Сонатность же проявляется здесь в динамизации фактуры главной партии и в транспозиции темы первого эпизода в конце формы в основную тональность: A B A C A B<sup>1</sup> AR B<sup>1</sup> Кода  
F Des F D F A F F F

Финал 1-го фортепианного концерта — это рондообразная (близкая к тройной трехчастной) форма с побочной партией сонатного типа, которая в конце формы переносится в главную тональность: A B A B<sup>1</sup> A R B<sup>2</sup> Кода  
b Des b Es b b B B

При этом в финалах 3-й симфонии и 2-го квартета разработочные разделы — фугированно изложенные, соответственно, связующая и главная партии — интенсифицируют развитие перед побочной партией репризы.

В. А. Цуккерман, указывая на тяготение Чайковского в середине 80-х годов к разновидности формы, промежуточной между рондо-сонатной и рондо (с учетом большого гимнически-торжественного заключительного раздела, продлевающего форму, и заключительной функции последней в цикле), предложил дать этому варианту название «продленно-финальное рондо» (32).

Что же касается тематического строения коды в рондо-сонат-

ных композициях классического типа, то оно традиционно: в финалах Большой сонаты и 3-го квартета кода строится на теме центрального эпизода (С), а в финале 3-й симфонии — на главной теме.

## ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА

Чайковский — автор двадцати четырех симфонических и камерно-инструментальных циклов. Среди них семь симфоний, по пять произведений сюитного и концертного жанра, три струнных квартета, трио, секстет и две фортепианные сонаты.

Композитор использовал обе основные разновидности инструментальных циклов: сонатно-симфонический и сюитный.

Вначале остановимся на сюитном цикле.

Отношение к жанру оркестровой сюиты композитор высказал в ряде писем, в которых сюиту он называет «симпатичной», «чудесной», «идеальнейшей формой». «Последняя форма (сюита.— Д. А.) с некоторых пор сделалась для меня особенно симпатична,— пишет Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк,— вследствие свободы, которую она предоставляет автору не стесняться никакими традициями, условными приемами и установившимися правилами. Жаль только, что нет русского слова, способного заменить слово *сюита*, скверно звучащее по-русски. Я много думал насчет этого и ничего не мог приискать» (41, 272). В другом письме к тому же адресату Чайковский пишет: «Я начал новое сочинение в форме сюиты (речь идет о 3-й сюите.— Д. А.). Форма эта мне чрезвычайно симпатична, так как нисколько не стесняет и не требует подчинения каким-либо традициям и правилам» (41, 274). В письме к брату читаем: «Я пишу понемножку сюиту (3-ю.— Д. А.). Чудесная форма,— но отвратительное слово. Придумай-ка, Модичка, какое-нибудь слово, могущее заменить этот беззастенчивый термин» (41, 365). «Отчего Вы не соблазняетесь моим примером и не пишете *сюит*? — спрашивает Чайковский Танеева.— Уверю Вас, что это идеальнейшая форма» (41, 408).

По сравнению с сонатно-симфоническим, сюитному циклу присуща некоторая свобода в отношении образной драматургии, количества, последовательности и функции частей, их структуры, тонального плана, темпа и жанров частей. Несмотря на это, оркестровые сюиты Чайковского обладают большим внутренним единством, ясной композиционно-драматургической логикой.

Средства, обеспечивающие единство цикла, многообразны: интонационно-тематические и тональные связи-арки, темповая драматургия, преобладание жанрово и композиционно сходных или одинаковых частей. Можно отметить постепенное уменьшение количества частей в сюитах: шесть в 1-й сюите, пять — во 2-й, четыре в 3-й и 4-й («Моцартиана») сюитах и Серенаде для струнных.

Несмотря на жанровое обогащение частей сюитного цикла, наиболее типичными в жанровом отношении частями являются у Чайковского вальс (вторые части сюит<sup>18</sup> и Серенады), скерцо (V часть 1-й сюиты, третьи части 2-й и 3-й сюиты), элегия (I часть 3-й сюиты, третьи части Серенады и 1-й сюиты<sup>19</sup>), вариации (фи-

<sup>18</sup> Дивертисмент из 1-й сюиты композитор назвал «частью в ритме тихого вальса» (38, 55).

<sup>19</sup> Интермеццо из 1-й сюиты первоначально называлось *Andante melanconico*.

налы 3-й сюиты, «Моцартианы» и Серенады<sup>20</sup>), иногда используется fuga (первые части 1-й и 2-й сюит).

Показательно, что определенные жанры, как правило, занимают одно и то же место в цикле: fuga — I часть, вальс — II часть, скерцо — III или V части (то есть нечетные номера), элегия — III или I части (тоже нечетные номера), вариации — IV часть (финал).

Преобладающие тактовые размеры в первых частях —  $\frac{6}{8}$ , во вторых —  $\frac{3}{4}$ , в третьих —  $\frac{2}{4}$ , в четвертых —  $\frac{4}{4}$  ( $\frac{2}{4}$ ).

В отношении темповой и, шире, образной драматургии четко проявляется принцип возрастания от начала к концу цикла контраста между частями; исключение составляет лишь 1-я сюита.

Несомненно, важным скрепляющим цикл средством выступает принцип тематического обрамления. Так, в 1-й сюите модифицированная тема fuga из I части появляется в торжественном звучании одноименного мажора в коде финала, а в Серенаде для струнных тема вступления I части звучит в первом разделе кода финала, к тому же обозначена интонационная связь между упомянутой темой вступления и главной темой финала. Аналогичным образом прослушивается очень четкая образно-тематическая связь и между основными темами в крайних частях 2-й оркестровой сюиты.

Наиболее активные интонационные связи между частями можно отметить в 1-й сюите. Так, устанавливается интонационное родство второй темы Дивертисмента (II часть) с темой fuga (I часть), главной темы Интермеццо (III часть) с третьей темой Интродукции и с темой fuga, а также с основной темой Дивертисмента; наконец, главная тема «Миниатюрного марша» (IV часть) протягивает нити к основной теме Дивертисмента и темам главной и побочной партий Интермеццо.

Важную внутренне цементирующую роль играет и принцип тональной репризы в масштабе всего цикла, наблюдаемый во всех сочинениях сюитного типа, а также принцип зеркальной симметрии, имеющий место в первых трех сюитах:

1-я сюита d — B — d — A — B — D;

2-я сюита C — A — E — a — A — C;

3-я сюита G — e — e — G.

Наконец, определенную лепту в достижение единства вносят последовательность и соотношение композиционных структур частей цикла. Так, в Серенаде образуется зеркальная симметрия, то есть крайние части написаны в сонатной форме, а средние — в сложной трехчастной; в 3-й сюите выявляется принцип полусимметрии: сонатная форма — сложная трехчастная — сложная трехчастная — вариационная форма; в 1-й и 2-й сюитах доминирует сложная трехчастная форма; в 1-й сюите — двухчастная контрастно-составная — сложная трехчастная — сонатная форма

<sup>20</sup> Финал Серенады написан в сонатной форме, в которой вариации на главную тему («Под яблонью зеленою») пронизывают все разделы.

без разработки — сложная трехчастная — сложная трехчастная — сложная трехчастная; во 2-й сюите — сложная трехчастная — сложная трехчастная — рондо — сложная трехчастная.

В целом Чайковский не проводил резкой грани между симфоническим и сюитным циклами. Так, пятичастность и четко выявленная жанрово-бытовая основа частей (похоронный марш, вальс, элегия, скерцо, полонез) сближают 3-ю симфонию с жанром оркестровой сюиты, а Серенада и 3-я сюита близки к симфоническому циклу. Показательны в этом отношении высказывания композитора. Обдумывая свое новое сочинение — Серенаду для струнного оркестра, в письме к Н. Ф. фон Мекк от 9 сентября 1880 года Чайковский сообщал ей, что он еще не пришел к решению, будет ли это «симфония или струнный квинтет». Написав три части, он назвал сочинение сюитой для струнного оркестра. В последний момент слово «сюита» он заменил на «серенаду». То же с 3-й сюитой. «Я покамест еще не принялся за работу и только собираю кое-какие материалы для будущего симфонического сочинения, форма которого еще не определилась. Быть может, это будет симфония, а быть может, опять сюита», — пишет Чайковский Н. Ф. фон Мекк 16 апреля 1884 года. А через три дня он сообщает тому же адресату, что «...форма моего будущего симфонического сочинения определилась, это будет с ю и т а». Близость к симфоническому циклу, несмотря на отсутствие драматически напряженного целеустремленного развития в 3-й сюите, усматривается в количестве частей (4), их масштабности, жанровом и композиционном сходстве с симфоническим циклом самого Чайковского (I часть — в сонатной форме, Вальс и Скерцо — в сложной трехчастной, финал — тема с вариациями).

### СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

В своем творчестве Чайковский опирался на устоявшиеся традиции классического сонатно-симфонического цикла. Однако и здесь новизна, оригинальность образно-художественных концепций композитора сказывались на своеобразии трактовки цикла, отклонениях в его структуре, жанре и характере частей. Таковы двухчастные циклы в трио и Концертной фантазии, в «Анданте и Финале» для фортепиано с оркестром, пятичастный цикл с двумя скерцо в 3-й симфонии, а также нетрадиционные в образно-жанровом, драматургическом и структурном плане медленная I часть симфонии «Манфред», финал, тоже в медленном темпе, 6-й симфонии и т. д.

При всей общности трактовки сонатно-симфонического цикла в жанрах симфонической и камерно-инструментальной музыки, их рассмотрение целесообразно осуществить порознь. Остановимся вначале на симфоническом цикле<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> В данном разделе используется материал кандидатской диссертации М. Ройтерштейна «О единстве сонатного цикла П. И. Чайковского» (17).

Свое отношение к жанру симфонии, симфоническому циклу Чайковский высказывал неоднократно. В письме к С. И. Танееву (36, 201) Чайковский симфонию назвал «самой лирической из всех музыкальных форм». В другом месте читаем: «Гайдн обесмертил себя если не изобретением, то усовершенствованием той превосходной, идеально разумной формы сонаты и симфонии, которую впоследствии Моцарт и Бетховен довели до последней степени законченности и красоты» (49, 110).

Оптимальность, разумную целесообразность симфонического цикла композитор блистательно демонстрировал в своем творчестве. Музыкальная драматургия симфоний Чайковского опирается на систему образов, в основе которых — «лирический герой» и его мечты, роковые силы, препятствующие достижению светлого идеала, картины народной жизни, дающей отдохновение герою, наконец, жанрово-бытовые зарисовки. Этот круг образов в вариантной множественности своих проявлений связан с определенными разделами и частями симфонического цикла. Так, вступление обычно экспонирует образы «контрдействия», рока, главная и побочная партии — соответственно образы «лирического героя» и его возвышенных устремлений, медленная часть погружает в сферу психологически-проникновенной лирики (обычно приобретая кульминационное значение в цикле), скерцо концентрирует жанрово-бытовые, иногда фантастические образы, а финал чаще всего живописует праздничную эпико-жанровую картину народной жизни, ее торжество.

В симфониях Чайковского драматургическое развитие на протяжении цикла устремлено преимущественно к новому качественному итогу в финале (1, 2, 4, 5-я симфонии); реже, однако, финал дает своего рода репризу художественной образности начала симфонии (3-я, 6-я симфонии, симфония «Манфред»). Образно-жанровое и композиционное своеобразие трактовки отдельных частей и их соотношения отмечается в ряде циклов композитора. Так, во 2-й симфонии характерная для медленной, II части цикла лирическая образность вынесена во вступление I части, а во II части звучит медленный, сказочного характера марш. В 3-й симфонии предстает пятичастный цикл, в котором два скерцо (первое — Вальс-скерцо), обрамляя элегическое Andante (III часть), приносят в него черты зеркальной симметрии.

Если у Бетховена скерцо пришло в симфонический цикл на смену менуэту, то у Чайковского вальс если не сменил скерцо, то стал взаимодействовать с ним и даже теснить его. Это жанровое переосмысление III части симфонического цикла Н. С. Николаева связывает с усилением в нем лирико-психологического начала, поднятием вальса до уровня симфонического обобщения (13, 280). В целом творчество Чайковского, его симфонизм характеризует широкая опора на бытовые жанры. Среди них высокий «удельный вес» танцевальных жанров. Так, в финале 3-й симфонии очевидны черты полонеза, в Трио III части 1-й симфонии, в побочных партиях первых частей 4-й и 5-й симфоний, в III части

5-й симфонии использован вальс, а во вторых частях 3-й и 6-й симфоний — вальс с чертами скерцо.

В соответствии с особенностями драматургии, в 6-й симфонии, кроме II части, жанрово трансформированы и последние части: в Скерцо-марше (III часть) очевидны черты финала, а финал (IV часть симфонии) вызывает ассоциации с медленными частями циклов. Соотношение жизнеутверждающих образов скерцо и трагического финала воспринимается как развитие образно-смыслового контраста, экспонированного в I части симфонии, а лирическая образность вальса — как развитие лирических элементов I части.

Значительная свобода трактовки цикла в симфонии «Манфред» находится в прямой зависимости от программного характера сочинения. Это единственный симфонический цикл Чайковского со скерцо, предшествующим медленной части, с медленной I частью в форме сонатной экспозиции со вступлением и кодой, которая, обрамляя цикл, повторяется в начале коды финала.

Внимание к сонатным принципам обнаруживается почти во всех симфонических финалах Чайковского. Но в отличие от первых частей, в финалах они сочетаются с каким-либо другим: во 2-й симфонии — с вариационным, в 3-й и 5-й симфониях — с рондальным, в 6-й симфонии — с прогрессирующе трехчастным и вариационным, в симфонии «Манфред» — со свободным. В отдельных случаях вкрапливаются полифонические эпизоды — фугато в разработках 1-й симфонии и симфонии «Манфред», fuga — в разработке 1-й симфонии и в связующей партии репризы финала 3-й симфонии. Таким образом, в симфониях Чайковского структурная реприза входит в число средств, обеспечивающих единство цикла.

Ту же роль играет структурное сходство на расстоянии, обнаруживаемое между отдельными темами, например, темами главных партий в крайних частях 1-й симфонии, между темой вступления 5-й симфонии и темой в коде цикла.

Важнейшее скрепляющее значение имеют интонационно-тематические связи, проявляющиеся либо в использовании тем I части в последующих частях цикла (в том числе в виде его обрамления), либо в виде установления интонационного единства тем как внутри частей, так и между ними. Этот вид связи, как правило, сопутствует более общим образно-жанровым, смысловым связям. Так, тема вступления I части 3-й симфонии в модифицированном виде используется в средней части Скерцо (IV часть). В 4-й симфонии тема вступления I части в сравнительно неизменном виде повторяется перед кодой финала, символизируя противостоящее человеку роковое начало, а в 5-й симфонии мрачно звучащая тема вступления, меняя свой облик, повторяется во всех частях цикла, приобретая героико-триумфальное звучание в финале; кроме того, основная тема I части повторяется, обрамляя цикл в конце коды финала. В симфонии «Манфред» начальный элемент темы вступления I части появляется в средней части

и коде Скерцо, последнем эпизоде (С) Andante, а в разработке и коде финала осуществляется неоднократное проведение всех тем I части. Принцип тематического обрамления использован также и в Концертной фантазии, масштабно развернутая кода финала которой повторяет тематизм главной партии I части цикла.

Что касается многочисленных собственно интонационных связей, то они преимущественно проявляются в виде интонационной общности между темами, в том числе различных частей цикла. Например, интонационная общность характеризует темы вступления I части и Трио Andantino 2-й симфонии (в основе обеих тем, соответственно, украинский вариант песни «Вниз по матушке по Волге» и русская песня «Пряха, моя пряха»), первую тему финала и вторую тему вступления I части симфонии «Манфред», побочную тему I части и главную тему финала 6-й симфонии и т. д. Уникальный случай предстает в 4-й симфонии, в которой поступенно нисходящее движение в объеме тетрахорда интонационно объединяет темы всех частей цикла.

Интонационная общность обнаруживается и в концертных циклах композитора. Так, несомненна связь между побочной темой I части и главной темой II части, а также темой вступления (интродукции) и побочной темой финала 1-го фортепианного концерта; интонационным источником не только главной, связующей и побочной тем I части скрипичного концерта, но и тем середины Канцонетты и побочной партии финала служит тема вступления к I части цикла.

Скрепляющая роль ладотональной организации проявляется в разных планах. Кроме 3-й симфонии, все остальные симфонии Чайковского написаны в минорной ладотональности, причем первые четыре симфонии (1, 2, 4-я и 5-я), а также 1-й фортепианный концерт заканчиваются в одноименной мажорной тональности; лишь трагические симфонии «Манфред» и 6-я начинаются и заканчиваются в минорной тональности.

Прослеживается такая закономерность: в хронологически первых трех симфониях с мажорными финалами (1, 3, 4-я), а также в «Манфреде» средние части цикла (кроме 4-й симфонии) написаны в субдоминантовых тональностях VI ступени, и в цикле возникает плагальное соотношение:

1-я симфония — g — Es — c — g-G;

3-я симфония — d-D — B — d — h — D;

4-я симфония — f — b — F — F;

«Манфред» — h — h — G — h;

во 2-й симфонии — наоборот, соотношение автентическое: c — Es — c — C;

в 5-й и 6-й симфониях тональное соотношение подчинено формуле T D S T:

5-я симфония — e — D — A — E;

6-я симфония — h — D — G — h.

Таким образом, циклы, в том числе скрипичный и оба форте-



пианных концерта, традиционно скреплены ладотональной (иногда только тональной) репризой.

Достижению единства симфонического цикла служит и принцип сквозного тонального развития в виде предвосхищения тонального плана целого в I части и его резюмирования в финале. Так, тональный план I части 2-й симфонии (в экспозиции  $c — E_s$ , в репризе  $c — C$ ) предвосхищает тональный план всего цикла ( $c — E_s — c — C$ ), а рондообразный тональный план финала 3-й симфонии ( $D — A — D — h — D$ ) отражает аналогичный принцип построения тонального плана всего произведения ( $d-D — B — d — h — D$ ).

В 4-й симфонии конкретное верхнемедиантовое тональное соотношение —  $f — a$  — получает сквозное развитие: в главной партии I части, в главной теме Скерцо и в финале (между темами вступления и «Во поле березонька стояла»).

Если в первых двух симфониях тональное соотношение главной и побочной тем финала отражает медиантовое тональное соотношение предшествующих частей цикла по принципу противовеса (в финале 1-й симфонии  $g — h$  при тональном плане цикла  $g — E_s — c — g-G$ ; во 2-й симфонии  $c — A_s$  при тональном плане цикла  $c — E_s — c — C$ ), то в финалах двух последних симфоний повторяется конкретное тональное соотношение главной и побочной партий экспозиции I части (в 5-й симфонии  $e — D$ , в 6-й симфонии  $h — D$ ). К тому же нетипичный тональный план экспозиции I части 5-й симфонии —  $t — VII$  н.т. ( $e — D$ ) отражается и на тональном соотношении Allegro и Andante цикла.

Принцип предвосхищения и резюмирования используется и в концертных циклах композитора. В 1-м фортепианном концерте соотношение параллельных тональностей  $Des — b$  между интродукцией и основной частью предвосхищает тональный план цикла ( $b — Des — b-B$ ) и получает сквозное развитие во II части концерта ( $Des$ ) и в финале, где соотношение тональных центров  $b — Des$  предстает как между частями трехчастной главной партии, так и, особенно, между главной и побочной партиями экспозиции этой своеобразно трактованной рондо-сонатной формы.

Во 2-м фортепианном концерте соотношение тональных центров параллельно-переменного лада  $G — e$ , использованное в главной партии I части, предвосхищает в финале тональное соотношение основных разделов экспозиции  $G — e — G$ . Вместе с тем в финале тональный план написанного в трехчастной форме первого раздела экспозиции —  $G — D — G$  — отражает тональный план всего цикла ( $G — D — G$ ).

Созданию циклического единства способствует и темброво-оркестровое развитие; с одной стороны, обращение к принципу репризности в использовании оркестровых средств независимо от повторности тематизма в соответствующих разделах произведения, а с другой — обновление оркестровых средств при сквозном проведении одной темы. В первом случае налицо либо действие параллельное, с тематической репризностью, ее усиление

(например, при возвращении темы вступления I части 4-й симфонии в звучании труб и деревянных с подключением валторн перед кодой финала), либо установление темброво-фактурных арок между тематически различными разделами и частями (как, например, повторение на расстоянии принципа оркестровки, основанного на четырехкратном противопоставлении tutti и эпизодов с доминирующим значением деревянных духовых в I части и финале 3-й симфонии). В крайних частях 6-й симфонии корреспондируют друг другу кульминационные tutti (в I части — ц. 11 и 15 и в финале ц. 9) со сходящимся гаммообразным движением крайних голосов фактуры, а также хоралы у медных (в I части — 3 такта после ц. 10 — «Со святыми упокой» и предкодовый эпизод в финале — ц. 11). Приобретает репризную функцию использование полного состава оркестра в крайних частях симфонических циклов при некотором «облегчении» за счет выключения низких медных в средних частях цикла.

Что же касается второго случая, то примером непрерывного обновления оркестровых средств при сквозном проведении исходной темы может служить 5-я симфония, лейттема которой проходит процесс образно-жанрового преобразования и модификации композиционных функций. Сначала она звучит мрачно-приглушенно во вступлении к I части — у кларнета на фоне струнных, напряженно-угрожающе — в конце средней части и перед кодой Andante у труб с деревянными, а затем у тромбонов, тубы и фагота, затаенно-призрачно — в коде Вальса у кларнетов и фаготов. Наконец, в торжественно-маршевом звучании она проводится во вступлении и в начале коды финала впервые у струнных, в последний раз — триумфально — у труб с гобоями.

Репризное возвращение оживленного (в скерцо) и далее быстрого (в финалах, кроме 6-й симфонии) темпа в комплексе с интонационно-тематическими, ладотональными, структурными средствами вносит свою довольно существенную лепту в достижение единства в симфонических и концертных циклах композитора.

## СОНАТНО-КАМЕРНЫЙ ЦИКЛ

В сонатно-камерных циклах Чайковского (фортепианные сонаты, квартеты, трио, секстет) М. Ройтерштейн (17) усматривает два противоположных принципа строения — центробежный и сквозной, центростремительный, которые определяются, прежде всего, образной драматургией I части. В первом случае (1-й квартет, Большая соната) начальные части цикла воплощают различные грани преимущественно одной эмоциональной сферы и характеризуются драматургической завершенностью изложения, после чего последующие части развивают и углубляют ее содержание. Во втором случае (2-й квартет, Секстет) начальные части цикла «открытого типа» строятся на столкновении контрастных образных сфер, окончательный итог которого подводится в финале

через последовательное развитие «образной экспозиции» в средних частях.

В медленных частях сонатно-камерных циклов, по сравнению с симфоническими, еще более углубляется лирическое начало. В результате «лирический центр» часто определяет образно-эмоциональное содержание всего сочинения (квартеты), в чем справедливо усматривается драматургически новаторская трактовка сонатно-симфонических циклов у Чайковского (13, 165). Усиление лирического начала обнаруживается и в скерцо (сонаты, 1-й квартет), наряду с обогащением их образности изобразительными элементами (3-й квартет, Секстет).

Что касается финалов, то, кроме трио, все они решены в светло-оптимистических тонах. Трио составляет исключение и в отношении количества частей: если в симфонических циклах усматривается отклонение от традиционной четырехчастности в сторону увеличения количества частей (пятичастная 3-я симфония), то в сонатно-камерных циклах отклонение от четырехчастности наблюдается в сторону сокращения частей (двухчастный цикл трио).

В симфонических циклах классический порядок следования средних частей нарушен лишь в «Манфреде». Но этот порядок следования — сначала скерцо, а затем медленная часть — ранее был «опробован» Чайковским во 2-м и 3-м квартетах, в Струнной серенаде (а позже применен также в «Моцартиане»). Использование цикла с упомянутой последовательностью средних частей, видимо, было продиктовано рядом соображений образно-драматургического плана. Данная последовательность предоставляет возможность, с одной стороны, выделить лирическую часть цикла, ибо она оказывается в области «золотого сечения», к тому же между двумя совершенно разнохарактерными частями: скерцо и финалом, а с другой — как следствие — осуществить возрастание к концу сочинения контраста, ярко оттенить финал.

Строение частей в камерных циклах сходно со строением симфонических циклов: сложная (как правило) трехчастная форма средних частей обрамляется сонатной формой крайних частей, в финале сонатная форма усложняется чертами рондо, вариационности, фугированными эпизодами. Так, в финале 2-го квартета вместо последнего проведения рефрена дана разработка на его теме в виде фуги; восьмая вариация во II части трио представляет собой фугу; в финале Секстета связующая партия экспозиции содержит фугато, а реприза главной партии — фугу.

Рассмотренный в связи с симфоническими и сюитными циклами комплекс средств, обеспечивающий единство целого, применяется и в камерных циклах. Среди них — принцип сходства на расстоянии. Так, в 3-м квартете устанавливается композиционное сходство между главной и побочной партиями экспозиции I части и эпизодами финала, в основе которых лежит динамически-трехчастная форма развивающего типа. Устанавливается общность между главными и между побочными партиями крайних частей Большой сонаты: темы главных партий начинаются с им-

пульсивного ядра, обеспечивающего динамически-устремленное развитие, а в побочных партиях (в финале имеется в виду вторая тема побочной партии) используется структура цепочки периодичностей. Та же структура периодичностей, но с постепенным масштабным сокращением повторяющихся построений обнаруживается во всех темах трио.

Интонационно-тематические связи в камерных циклах проявляют себя не только в виде интонационных арок (например, между темами главной партии I части и средней части *Andante* 3-го квартета, между темами главной партии I части и побочной партии финальной вариации в трио), но и в виде обобщения в тематизме финала интонаций предшествующих частей, как, например, в главных партиях I-го квартета и Большой сонаты.

Принцип тематического обрамления в камерных циклах избегается; исключение составляет трио, где, как уже отмечалось, в коде финала повторяется тема главной партии I части, утверждая траурное настроение.

В камерных циклах существенную роль играют фактурные соответствия, способствующие единству цикла. В фактуре дополнения к главной теме *Andante* 3-го квартета (воспроизводящей церковный ритуал отпевания с чередованием сольных и хоровых речитаций) синтезируются различные ее типы — аккордовый и гомофонный (мелодия с аккомпанементом), порознь представленные, с одной стороны, в начале вступления и главной партии I части, в первом элементе темы *Andante*, а с другой — в основной теме вступления I части и во втором элементе темы *Andante*.

Сходство фактур обнаруживается и между отдельными разделами крайних частей Большой сонаты, а также в трио (фактурный облик наиболее траурной — 9-й вариации II части воспроизводится в теме главной партии коды I части трио).

Если в сюитных циклах темповое соотношение частей чаще всего подчинено принципу возрастания контраста, а в симфонических циклах — принципу репризности, то в сонатно-камерных циклах, в связи с изложением I части в ряде случаев (1-й и 2-й квартеты, Большая соната) в умеренном темпе (*Moderato*), а также в связи с помещением скерцо до медленной части, какая-либо определенная единая тенденция темповой драматургии не прослеживается.

В отличие от симфоний, все четырехчастные сонатно-камерные циклы, независимо от ладового наклонения их начала, имеют мажорные финалы в главной или одноименной к главной тональности, репризно замыкающей цикл. Кроме того, более последовательно, чем в симфониях, осуществляется в тональной сфере сквозное развитие. Прослеживается определенная связь тональных предвосхищений с циклами со «сквозной» драматургией, а тонального синтезирования — с циклами с «центробежным» развитием. Так, в I части 3-го квартета основные тональности разделов сонатной формы (es — B — es — Es-es) намечают тональный план всего цикла (es — B — es — Es).

Аналогично обстоит дело в Секстете: основные тональности I части ( $d - A - d - D-d$ ) предвосхищают в целом тональный план сочинения ( $d - D - a - d-D$ ). В финале I-го квартета довольно полно отражается тональный план I части и всего цикла ( $D - B - d - D$ ). Сходная картина в Большой сонате, в тональном плане финала которой находит отражение подавляющее большинство тональностей предшествующих частей в той же последовательности.

В некоторых случаях (например, в сонате *cis-moll* и в трио) принципы предвосхищения и резюмирования представлены одновременно. В I части трио намечается тональный план всего цикла ( $e - E - A-a$ ), а в финале (последняя вариация с кодой) повторяется тональный план I части. В сонате тональное соотношение *cis* — A возникает между главной и связующей партиями экспозиции I части; в этом тональном соотношении предстают I и II части цикла, а в Скерцо соотношение тональностей *cis* — A проявляется в тональном плане крайних разделов и Трио. К тому же тональное соотношение между главной и побочной партиями в экспозициях крайних частей цикла идентично — *cis* — E.

М. Ройтерштейн, исследуя камерные и симфонические циклы Чайковского под углом зрения соотношения протяженности частей, приходит к выводу о том, что соразмерность частей определяется не их порядком, а той драматургической функцией и значимостью, которую они играют в цикле. Наиболее протяженны первые части; далее идут медленные, лирические части, финал и скерцо (либо заменяющая его часть, например вальс). Особенно показательны в этом плане три последние симфонии.

## СВОБОДНАЯ И СМЕШАННАЯ ФОРМЫ

Случаи применения свободной и смешанной формы в творчестве Чайковского единичны<sup>22</sup>. Поэтому трудно делать обобщения относительно специфики их использования у композитора. Очевидно лишь, что используются они преимущественно в жанрах программной симфонической музыки. Показательны в этом плане Итальянское каприччио, финал симфонии «Манфред» и симфоническая фантазия «Буря».

С в о б о д н а я многотемная композиция Итальянского каприччио обусловлена рапсодическим жанром сочинения, в основу которого положены подлинные итальянские народные мелодии, — как известно, импульсом к созданию этого произведения послужили впечатления от пребывания Чайковского в Италии, в частности карнавалы во Флоренции и Риме.

Контрастное нанизывание разножанровых и разнохарактерных эпизодов сочетается в этой композиции с репризными арками, образующимися между тремя парами различных эпизодов:

<sup>22</sup> Ю. Н. Тюлин не дифференцирует их, относя все случаи к свободным (системным или несистемным) формам (22, 13).

Вст.	A	B	C	D	A'	E	B'	E'	Кода
E	a-E	A	Es-Des	Des	b	a	B	A	A
19	74	86	18	57	36	164	44	98	37

Принцип динамической репризности, сквозные переходы между тематически контрастными эпизодами, темповая драматургия придают произведению внутреннее единство, связность, оберегают от композиционной рыхлости. В целом можно усмотреть два очень крупных раздела. Первый из них представляет собой последовательность эпизодов различного характера: фанфарного — «военно-кавалерийский сигнал» (38, 301) (Вст.), проникновенно-скорбного (A), радостного, песенно-лирического (B), задорно-танцевального (C), грациозного, песенно-танцевального (D); эта последовательность обрамлена медленным скорбно-патетическим эпизодом (A'), звучащим полутонем выше начального. Названная разнохарактерная вереница эпизодов явно или скрыто пронизана элементом маршевости, фанфарности.

Второй, также трехчастный раздел (с кодой), крайние эпизоды которого строятся на стремительной тарантельной теме (E, с репризой в одноименном мажоре), а средний эпизод — на гимнически преобразованном звучании полутонем выше песенно-лирической темы (B), воспринимается как симфонический финал с доминированием в нем танцевального начала.

Что касается финала симфонии «Манфред», то в соответствии с предпосланной программой она написана в свободной форме, общие контуры которой отдаленно напоминают сонатную без репризы, с развернутой кодой-эпилогом.

Симфоническая фантазия «Буря» по одноименной драме Шекспира написана в духе листовских поэм в смешанной форме. В соответствии с программой, в произведении 9 разделов, тематическое, тональное, темповое, шире — образно-жанровое соотношение которых образует композицию, сочетающую в одновременности черты сонатной, концентрической и циклической форм:

A	B	C	D	E	F'	D'	G(B')	A'
f	f-As, E		Ges-B	B	es	As-C	C-f	f
82	60	122	79	31	85	94	30	48
Вст.	гл. п.	св. п.	п. п.	эпизод		п. п.	гл. п.	Кода

I часть

II часть

финал,

Черты сонатной формы с зеркальной репризой, эпизодом вместо разработки и обрамлением проявляются в следующем. Медленные разделы A и A' (картина спокойного моря) играют роль, соответственно, вступления и коды. Быстрые разделы B (волшебник Просперо) и C (картина бури) выполняют функции главной и тонально неустойчивой, разработочно изложенной связующей партий. Медленный раздел D («Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо») — это типичная для Чайковского лирическая побочная партия с примыкающей к ней заключитель-

ной. Экспозиции противостоят два слитных контрастных раздела: Е (изящно-скерцозный — образ духа Ариеля) и F (грубовато-характеристический — образ дикаря Калибана) в неустойчивом изложении; оба они воспринимаются как быстрый эпизод вместо обычной разработки. Наконец, раздел D<sup>1</sup>, начинающий зеркальную репризу, — побочная партия в несколько расширенном и транспонированном (в тональность более близкую к главной) виде, с характерной для композитора симфонизацией лирического образа и с кульминацией лирически-восторженной экспрессии («Влюбленная чета отдается торжествующему обаянию страсти»). А раздел G (напоминание величественной темы Просперо) — повтор сильно видоизмененной, сжатой главной партии.

Черты концентрической формы с тремя тематическими арками, «опоясывающими» ось симметрии — скерцозный эпизод, являются неизбежным следствием зеркального типа строения сонатной формы с обрамлением.

Наконец, особенности слитного сонатно-симфонического цикла усматриваются в аналогиях драматически-действенной образной сферы главной и связующей партий с I частью симфонического цикла, лирической побочной и быстрого эпизода — соответственно, с медленной и скерцозной частями цикла<sup>23</sup>, репризы главной партии и коды — с финалом.

Признаки смешанной формы очевидны и в Andante 5-й и Adagio 6-й симфоний. В Andante 5-й симфонии I часть сложной трехчастной композиции написана в сонатной форме без разработки. А в финале 6-й симфонии в «прогрессирующую» трехчастную форму вносятся черты сонаты без разработки, в которой роль побочной партии репризы играет разительно трансформированная в коде в духе траурной главной светлая тема середины.

---

<sup>23</sup> Окружение скерцозного эпизода побочными партиями экспозиции и репризы позволяет усмотреть здесь сложную трехчастную форму, интегрирующую, с позиций цикла, эти две средние части в одну. Позднее в I-м фортепианном концерте средняя часть цикла аналогичным образом противопоставляет лирические крайние разделы сложной трехчастной формы скерцозной середине.

## ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ЧАЙКОВСКОГО О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Этой важнейшей стороне музыкального целого Чайковский постоянно уделял особое внимание. Свое отношение к форме, требования к ней в связи с ее направленностью на слушателя, воплощением художественной идеи сочинения он выразил во множестве письменных и устных высказываний. Иногда они даны в виде довольно суровой и несправедливой самокритики. Поскольку взгляды Чайковского на музыкальную форму представляют несомненный интерес и ценность, особенно для курса анализа музыкальных произведений, остановимся, в заключение, на некоторых его высказываниях, которые существенно дополняют ранее приведенные.

Чайковский неоднократно подчеркивает мысль о том, что наиболее трудным является обучение композитора владению музыкальной формой, которая «дается только ценой большого количества опытов» (37, 455); при этом необходимы «чутье и инстинкт формы» (36, 493). «Вы не поверите,— пишет Чайковский Н. Ф. фон Мекк,— до чего молодые люди, прошедшие два или три года на гармонических и контрапунктических упражнениях, затрудняются, когда им в первый раз приходится думать уже не об одновременной комбинации звуков, а об взаимном отношении тем и симметричном их расположении. Прилежные, но мало способные ученики встречают тут камень преткновения. Тут уж нельзя взять одним умом и прилежанием,— тут необходимо чутье» (36, 497).

Понятие музыкальной формы употребляется Чайковским обычно в широком смысле слова и подразумевает конкретное взаимодействие выразительных средств, направленное на воплощение содержания и донесение его до слушателя. В центре внимания формообразующая роль тематического, тонально-гармонического и фактурно-оркестрового развития. Показательны его письменные высказывания о направлявшихся ему для ознакомления и оценки рукописях сочинений Танеева, Пахульского, Алфераки и других.

Приведем большой фрагмент из письма Чайковского Танееву с критическими суждениями о 2-й, b-moll'ной симфонии последнего. «Поговорю теперь о форме. В общем она весьма удовлетворительна. Это уже не ученическая работа, состоящая из кусочков, на живую нитку сшитых. В ней нет неподготовленных переходов



и неестественных модуляций. В главной партии ход, непосредственно следующий за первыми осьмью тактами, немножко переполнен модуляциями и вообще несколько натянут. После 8 тактов B-dur, на 9-м уже оказывается cis-moll, на 11-м D-dur, на 13-м g-moll, на 15-м Ges-dur, на 17-м es-moll и т. д. Это слишком пестро для allegro; не успеваешь уследить за всеми переходами. Возвращение к теме после этого хода, с синкопической фигурой в валторнах, очень красиво, но и сомневаюсь, чтоб эта фигура могла резко выделиться из массы оркестра. Впрочем, это недостаток инструментовки...

Заключение главной партии мне чрезвычайно нравится. Вся средняя часть в высшей степени интересна, хотя я не могу не заметить, что Вы повторяете себя. Она напоминает Вашу среднюю часть в первой симфонии... То же появление в каноническом порядке кусочков тем в медных инструментах, та же игра в соединение всех тем вместе, то же обилие курьезных деталей, более красивых для зрения, чем для слуха, ибо не всегда выделяются друг от друга с достаточным рельефом. Вся педаль на As перед концом превосходна, но, к сожалению, недоразвита. По-моему, необходимо было, чтоб триоли, которые у Вас в валторнах, перешли бы, наконец, в трубы и во все деревянные инструменты, а верхний голос играли бы все инструменты (следует нотный пример. — Д. А.).

Вообще это поистине превосходное место пиэсы пропадает вследствие недостаточности развития и слабой инструментовки. Здесь такой случай, когда инструментовка не только средство, но и цель. Необходимость довести фанфарную мысль до ее настоящего выразителя, т. е. до труб, должна была заставить Вас удлинить, обогатить и развить весь ход. Заставить в таком месте трубу помогать скрипкам, — это очень грубая ошибка против инструментовки... Конец превосходен и чрезвычайно эффектен. Я каждый раз с любовью и восторгом останавливаюсь над этим чудным появлением темы интродукции, особенно когда трубы играют в B-dur» (36, 217).

Тот же недостаток — отсутствие убедительной связи оркестрового развития с музыкальной формой, а также драматургическая неоправданность чрезмерной полноты и законченности высказывания уже в начальном разделе произведения — подмечает Чайковский в увертюре Пахульского: «По музыке многое в ней очень мило, напр. первая тема (в мендельсоновском духе) весьма мне по душе. Переход от первой темы к второй слишком тяжеловесен; Вы слишком сразу высказали во всей полноте первую тему, снабдили ее даже заключительным предложением (следует нотный пример. — Д. А.) и т. д. и потом, как нечто совершенно новое, начинаете вторую. Конечно, это возможно, ибо в музыке все возможно, — но если Вы хотели написать увертюру в классической форме, — то это ошибка. Конец, навеянный Вагнером, мог бы быть гораздо эффектнее, если бы не оркестровка, донельзя густая

и вместе с тем недостаточно выделяющая главной мысли» (41, 113).

Отсутствие цельности, преемственности становления в форме, подразумевающей естественное выведение последующего раздела из предыдущего, неразвитость тем находит Чайковский и в представленных Пахульским на его суд двух инструментальных пьесах: «I) Andante-largo (...). В этой вещи есть настроение и краски, но оно страдает какою-то отрывочностью, недосказанностью. Все ждешь, что наконец начнется настоящая суть, к которой как бы подготавливает ходообразное введение, построенное на теме (дан нотный пример.— Д. А.), но ожидание тщетно. В конце там есть одно очень милое место и по музыке и по инструментовке (следует нотный пример.— Д. А.). Но и этот хорошенький эпизод не может произвести впечатление на слушателя, ибо неизвестно, откуда он взялся и какую органическую связь имеет с предыдущим. В вокальной музыке текст оправдывает всякую музыкальную нелогичность. В инструментальной же необходимо нужно, чтобы были темы и развитие этих тем. Если бы в середине этого Andante, после вступления у Вас было следующее (дан нотный пример, сочиненный самим Чайковским.— Д. А.), тогда бы заключительная часть Вашего Andante произвела бы впечатление.

II) Le matin. В общем из трех инструментальных этих сочинений оно законченнее и лучше других. Обе главные темы удачны. Желательно бы было несколько больше развития и обработки их. В форме замечаются живые нитки, коими она сшита. Например, ход перед возвращением 2-й темы в миноре, где перекликаются духовые (дан нотный пример.— Д. А.), слишком короток и притом страдает натянутостью в гармонии. Заключение слишком внезапно и в оркестре нет жизни» (45, 119).

Наконец, в одном из романсов Пахульского Чайковский обращает внимание его автора на ощущение недосказанности формы: «...В этом хорошеньком и очень прочувствованном романсе следовало бы придумать какой-нибудь кончик,— а то конец как-то обрублен» (45, 79).

Ту же недостаточность владения формой, навыков тематического развития, разработки отмечает Чайковский и в сочинениях малоизвестного русского композитора и пианиста А. Н. Алфераки: «Мелодическое изобретение у Вас... есть, но неумение распоряжаться формой портит все удовольствие, доставляемое ими. Ни одной мысли Вы не досказываете до точки, так, чтобы она вполне ясно и отчетливо отделилась от других. Есть прелестные, мелодические мысли, из коих ничего не вышло, ибо они не получили должной разработки» (43, 489).

Лейтмотивом проходит в высказываниях великого художника требование законченности, совершенства формы. «...Крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением» (43, 48).

«Слушая эту великолепную заключительную часть симфонии (7-й.— Д. А.), не знаешь, чему более удивляться: богатству творческой фантазии Бетховена или совершенству формы, изумительному его мастерству в распоряжении всеми средствами музыкального развития тем и в инструментовке, полной, сочной, роскошной» (49, 183). «Он (Бетховен.— Д. А.) умел сдерживать невероятный напор своего колоссального вдохновения и никогда не упускал из виду равновесие и законченность формы, ... умел поразить слушателя краткостью и сжатостью формы» (43, 541).

Как всегда интересны наблюдения Чайковского, касающиеся проблемы соотношения, взаимодействия формы и содержания в едином творческом процессе. Показателен, хотя и не лишен дискуссионности, следующий фрагмент его статьи об исполнении легенды «Осуждение Фауста» Гектора Берлиоза. «Берлиоз неспособен, подобно Бетховену, из простой, но чреватой бесчисленными гармонико-ритмическими комбинациями основной мысли возвести громадное музыкальное здание, поражающее и красотой общего вида и законченностью деталей, несмотря на разнообразие и контрасты в отдельных частях, проникнутое единством основного мотива. У Бетховена колорит — средство, у Берлиоза — цель. Если можно, при анализировании художественных произведений, вдаваться в гадательные предположения о творческом процессе их созидания, то я сказал бы, сравнивая симфонические произведения Бетховена и Берлиоза, что у первого сначала появлялась отвлеченная музыкальная мысль, которая потом, в фантазии композитора, облекалась во внешнюю форму своего изложения; у второго — красивая форма и представление яркого сочетания красок вызывали и самую мысль. Если, быть может, вследствие недостаточности поэтического одушевления, Берлиоз, при этом процессе, не всегда натывался на красивую мелодическую мысль, но зато, в тех относительно редких случаях, когда это ему удавалось, он был способен достигать до высочайших художественных красот. К числу его таких сочинений, в которых усматривается полное соответствие между содержанием и формой,— относится третий отрывок из музыки к „Фаусту“, состоящий из непрерывно следующих друг за другом соло Мефистофеля, хора духов и пляски эльфов» (49, 196).

О соотношении музыкальной формы и содержания в исполнительском аспекте Чайковский высказывается в беседе с А. А. Брандуковым и виолончелистом, учеником Московской консерватории Ю. И. Поплавским. Эта беседа состоялась в Клину за 18 дней до кончины великого композитора. Вот как пересказывает Ю. И. Поплавский слова Чайковского: «Главной целью в исполнении музыкального произведения должна лечь задача — по мере таланта и знания проникать и уяснять скрытую мысль автора, что, собственно, и есть содержание музыки, смысл ее. Нет более прихотливой и более трудной области, как передача смысла в музыке. Как разнообразно и богато должна быть ода-

рена природа музыканта, чтобы выразить только хотя бы главные черты национальности: живость и изящество француза, страсть итальянца, бешеную веселость испанца. Великие музыканты творили для всего мира, но в каждом из их произведений отразилась национальность, их эпоха. Эти два последние качества резко отличают одно произведение от другого и составляют стиль. Как в зеркальной воде отражаются облака, так и в душе художника отражается все, что он видит, слышит. Способность передавать свои чувства другим и есть талант. Чем он выше, тем больше отразится в нем мир и тем ярче и понятнее будет его передача. Музыкант перед художественным творением, как человек, лишившийся зрения, перед когда-то виденными и забытыми им драгоценностями, может отыскать алмаз только в том случае, если его руки способны ощутить форму, грань и плотность этого камня,— чем тоньше осязание, тем скорее он достигнет цели. Поэтому-то гения и может постигнуть только гений, как говорил Шуман. В одном заключается целая сокровищница алмазов,— другой из этой сокровищницы черпает полною рукою. Исполнители одной формы музыкального произведения — слепые от рождения» (14, 378).

Многочисленны высказывания Чайковского относительно направленности музыкальной формы на слушателя. «Каждое музыкальное кушанье должно быть удобоваримо, а для этого не должно состоять из слишком большого числа ингредиентов» (36, 486). Анализируя собственные просчеты в «Вакуле», он отмечал, что «не умел дать отдохнуть слушателю, я давал ему сразу слишком много пряной музыкальной пищи» (37, 390). Характеризуя тему главной партии I части 7-й симфонии Бетховена, Чайковский пишет: «Ритм этой темы, с оригинальным акцентом на третьей доле такта, выдержан с удивительным мастерством в течение всей первой части. Модуляции, видоизменения темы, поразительно новые и смелые гармонические эффекты с возрастающим интересом сменяют друг друга,— а основной ритм первенствующей мысли остается неизменным. Нельзя передать словами, до чего это бесконечное разнообразие в единстве изумительно. Только такие колоссы, как Бетховен, могут справиться с подобной задачей, не утомив внимания слушателя, ни на минуту не охладив его наслаждения назойливостью повторения первой ритмической фигуры» (49, 182).

Коммуникативной функции музыкальной формы касается Чайковский и в рецензиях на 2-ю («Океан») и 4-ю симфонии А. Рубинштейна: «„Океан“ состоял первоначально из четырех частей, из которых, по вдохновенности, красоте и ширине мастерской кисти, особенно выделялась первая. Впоследствии г. Рубинштейн прибавил к своей симфонии еще две части, правда, весьма милые, но зато нарушающие художественное равновесие классической сонатной формы (сонатно-симфонического цикла.— Д. А.) и делающие его превосходное произведение непомерно растянутым: так что утомленный слушатель едва ли в состоянии выдер-

жать в течение всей пьесы требуемое настроение, столь неотразимо навеянное на него в начале сочинения... Недостаточность в чувстве меры причинила прискорбную растянутость формы<sup>24</sup> этого сочинения и тем, быть может, парализовала те элементы публичного успеха, которые, несомненно, заключаются в „Океане“» (49, 98).

В связи с 4-й симфонией композитор отмечает: «С точки зрения изобретательности и непосредственности творчества, это богатство музыкальной мысли говорит в пользу симфонии, с точки зрения формы, удобопонимаемости, усваиваемости — оно составляет значительный недостаток. Наш музыкальный организм так устроен, что в симфоническом произведении мы, по первому слушанию, в состоянии резко отличить и усвоить только два, много три полифонически и оркестрово разработанные основные мотива и, согласно с этим условием художественного понимания, установившаяся в музыкальной науке форма симфонического произведения изобретена и распланирована в виду только двух главных тем, с присоединением к ним разве еще одной второстепенной» (49, 217).

Столь же интересны высказывания Чайковского, подчеркивающие роль психологии слушательского восприятия в оценке музыкального произведения, его формы. «Известно, что только через многократное прослушивание уясняются качества и недостатки изучаемого музыкального произведения. Очень часто то, на что в первый раз не было обращено достаточного внимания, при вторичном исполнении вдруг поразит и неожиданно очарует вас. Наоборот, какой-нибудь эпизод, сначала прельстивший вас и найденный вами наиболее удачным, при дальнейшем изучении бледнеет перед вновь открытыми красотами. Но и этого мало; достаточно познакомившись с новой музыкой через неоднократное слышание, нужно дать улежаться непосредственным впечатлениям, предаться изучению партитуры, сравнить читаемое с слышанным и потом уже попытаться формулировать основательные и прочные суждения» (49, 280). Эта же мысль высказана композитором в письме к Н. Ф. фон Мекк в связи с исполнением его 4-й симфонии: «С одного раза нельзя получить ясного впечатления; при двукратном прослушивании все становится ясным и многое, что в первый раз только проскользнуло, во второй раз обращает на себя внимание, подробности выделяются, все более важное получает настоящее значение в отношении к второстепенным мыслям» (36, 89).

С особенностью восприятия связывает Чайковский и огромное значение принципа повторности в музыке. «К числу таких (особенностей.— Д. А.) относятся буквальное повторение (в этом отношении музыка более всего близка к архитектуре.— П. Ч.), лишь до некоторой степени возможные в литературе и совершенно необходимые в музыке. Бетховен никогда не

<sup>24</sup> В 1880 г. автор сочинил еще 7-ю часть симфонии.

повторял целых частей сочинения без особенной надобности и очень редко при повторении не вносил чего-нибудь нового, но и он, сознавая, что его мысль будет воспринята вполне, лишь если он несколько раз ее выскажет в одной и той же редакции, прибегал к этому свойственному инструментальной музыке приему... Бетховен сначала разовьет свою мысль вполне и затем повторит ее» (43, 552).

Из всех музыкальных форм и жанров наиболее многочисленны у Чайковского высказывания об опере. Его глубоко интересовали вопросы оперного стиля, эстетики, драматургии, с большой щепетильностью он относился к выбору сюжета, не менее требовательным был к тексту либретто.

«...Опера, как всякое вокальное сочинение, не подлежит, подобно увертюре или симфонии, какой-либо традиционной форме, твердо установленной великими мастерами классического искусства», — пишет Чайковский Д. А. Оболенскому (34, 308).

Опера воспринималась Чайковским как «едва ли все-таки не самая богатая музыкальная форма» (40, 269) и одновременно как один из наиболее демократичнейших музыкальных жанров. По его словам, «...именно только опера сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но, при благоприятных условиях, — всего народа» (42, 159), «...опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком массе» (37, 445), «...что дает возможность влиять на музыкальное чувство масс» (41, 285), «...опера должна быть музыкой наиболее общедоступной из всех родов музыки» (37, 67).

«...Симфония и опера ... составляют во всех отношениях две крайние противоположности» (37, 180), — писал Чайковский, подчеркивая различие оперного и симфонического стилей (при известном взаимопроникновении их черт в творчестве самого композитора). Оно связано с театральной спецификой оперного жанра, его синтетичностью. На слушателя воздействуют одновременно «условия сценичности и декоративности» (36, 440), сюжет и музыка, которую, по глубокому убеждению композитора, должны характеризовать широта размаха, декоративность, крупный штрих.

По мнению Чайковского, «оперный стиль должен также относиться к симфоническому и камерному, как декорационная живопись к академической. Из этого, конечно, не следует, что оперная музыка должна быть банальнее, пошлее всякой другой. Нет. Дело не в качестве мыслей, а в стиле, в способе изложения. Если не ошибаюсь, Гольдмарк в своей опере („Царица Савская“. — Д. А.) так же точно погрешил против принципа декоративности, как я в „Вакуле“» (37, 67). «Оперный стиль должен отличаться шириной, простотой и некоторой декоративностью. Стиль „Вакулы“ не оперный, а симфонический и даже камерный» (37, 390). «Я просто писал музыку на данный текст, нисколько не имея в виду бесконечное различие между оперным и симфоническим стилем. Сочинял

няя оперу, автор должен непрерывно иметь в виду сцену, т. е. помнить, что в театре требуются не только мелодии и гармонии, но также действие; что нельзя злоупотреблять вниманием оперного слушателя, который пришел не только слушать, но и смотреть, и, наконец, что стиль театральной музыки должен соответствовать стилю декоративной живописи, следовательно быть простым, ясным, колоритным... Музыка, изобилующая гармоническими тонкостями, пропадает в театре, где слушателю нужны ясно очерченные мелодии и прозрачный гармонический рисунок. Я же в „Воеводе“ хлопотал именно об этой филигранной разработке тем, совершенно забыв сцену и все ее условия. Условия эти в значительной степени парализуют чисто музыкальное вдохновение автора» (37, 445).

О роли сценичности для полноценного восприятия оперного спектакля свидетельствуют и другие высказывания Чайковского. В развернутой рецензии на возобновление постановки оперы Глинки «Руслан и Людмила» Чайковский пишет: «Нельзя безнаказанно отрешаться от практических условий сценичности, легкости вокального исполнения и множества других маленьких соображений, весьма сильно, однако, влияющих на успех произведения. И самые великие художники должны уметь сковывать необузданность своего вдохновения, если она увлекает их слишком далеко от тех условных форм, на которых зиждется удобоисполнимость, а следовательно и успех!» (49, 51). «Сценичность я понимаю совсем не в смысле нагромождения эффектов, а в том, чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало бы сердечное участие зрителя ... Нужно, чтобы не было растянутости; чтобы интерес действия не охлаждался, чтобы разделение на сцены было сделано обдуманно. Я долго воображал, что много о сценичности думать нечего и что музыка свое возьмет, несмотря на все недостатки либретто. Теперь опыт научил меня, что для успеха и прочности судьбы оперы необходимо как можно обдуманнее относиться к подробностям сцены» (42, 391).

Важнейшим отправным моментом при создании оперы, как известно, является выбор сюжета. Этому вопросу Чайковский уделял особое внимание. Он неоднократно подчеркивал в своих высказываниях (и это подтверждается собственными операми), что его интересовали сюжеты с «интересным драматическим действием», «сильными драматическими положениями», связанные с воплощением ярко контрастных живых человеческих характеров, их действий, поступков, «...сюжеты, в которых действуют человеческие существа из плоти и крови, с их страстями, их горестями, их слезами и их радостями!» (46, 271). «...Я могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и нимало не эффектный,— лишь бы действующие лица внушили мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалел, как любят и жалеют живых людей» (47, 44). Особая ценность этих высказываний заключена в том, что они были сделаны в конце творческого пути великого композитора, достигшего полной художественной зрелости и

находившегося в зените славы и признания. Показательно в этом отношении и письмо к Танееву: «Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и всё остальное) так, как бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я» (47, 29).

Эта же мысль более лаконично высказывается Чайковским и другим адресатам. «Одного контраста мало для оперного сюжета; нужны живые лица, трагательные положения...» (43, 427). «...Фантастический элемент в опере я допускаю лишь настолько, чтобы он не мешал действовать настоящим, простым людям, с их простыми человеческими страстями и чувствами» (46, 151). Обращаясь к брату Модесту, он просит: «...Подумывай в свободное время о либретто. Что-нибудь оригинальное и глубоко трогательное!!!... Нужно, чтобы сюжет оперный глубоко затронул меня» (48, 35).

В соответствии с тягой к жанру лирико-драматической оперы драматургия спектакля характеризуется у Чайковского динамичностью; этого просит он и своих либреттистов. В связи с работой над либретто оперы «Чародейка» Чайковский пишет И. В. Шпажинскому: «В драме вы имеете возможность возбудить притупившийся интерес какими-нибудь бытовыми сценками, блестящими языком, ловко прилаженными эпизодами, не имеющими прямого отношения к ходу действия. В опере (для которой все это доступно лишь в некоторой степени) необходима сжатость и быстрота действия...» (42, 264). А во время работы над «Пиковой дамой» он писал брату Модесту — автору либретто: «Длиннота для первого действия ничего не значит, лишь бы антракт перед 2-й картиной был бы короток. Нехорошо, когда длинны следующие действия... Хорошо ли публику побаловать в начале, а потом заставить ее сидеть в следующих действиях между картинами?» (45, 97). В другом письме читаем: «Картина эта (смерти Пиковой дамы. — Д. А.) отлично и весьма музыкально составлена. Вообще я тобой как либреттистом очень доволен, но только не упускай из виду краткость и избегай всячески многословия. Этот грешок местами есть, впрочем, больше в предыдущей, т. е. в первой картине. Много думал я насчет картины на набережной. Ты и Ларош безусловно против нее, — а я, несмотря на желание иметь как можно меньше картин и желая сжатости, боюсь, что без этой картины всё третье действие будет без женщин, — а это скучно. Кроме того, нужно, чтобы зритель знал, что случилось с Лизой. Закончить ее роль четвертой картиной нельзя...» (45, 38).



Достойны внимания и суждения Чайковского о художественной правде в связи с его оперной эстетикой. Так, высказывая свою точку зрения на взгляд Н. Ф. фон Мекк о несостоятельности театральной музыки, Чайковский пишет ей: «...Нужно признать, что многие первостепенные музыкальные красоты принадлежат драматическому роду музыки и авторы их были вдохновлены именно драматическими мотивами. Если бы не было вовсе оперы, — то не было бы „Дон-Жуана“, „Свадьбы Фигаро“, „Руслана“ и т. д. Конечно, с точки зрения простого здравого смысла бессмысленно и глупо заставлять людей, действующих на сцене, которая должна отражать действительность, не говорить, а петь. Но к этому абсурду люди привыкли, и, слушая секстет „Дон-Жуана“, я уже не думаю о том, что происходит нечто нарушающее требование художественной правды, а просто наслаждаюсь красотами музыки и удивляюсь поразительному искусству, с которым Моцарт сумел каждой из шести партий секстета дать особый характер, оттенить резкими красками каждое действующее лицо, так что, забыв отсутствие правды в самой сущности дела, я поражен глубиной условной правды, и восхищение заставляет умолкнуть мой рассудок» (41, 246). «Правда жизненная и правда художественная суть две правды совершенно различные» (49, 281).

Эта же мысль выражена Чайковским в письме к К. К. Романову: «Что касается повторения слов и даже целых фраз, то я должен сказать... что тут диаметрально расхожусь с Вами. Есть случаи, когда такие повторения совершенно естественны и согласны с действительностью. Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу. Я не нахожу ничего несогласного с истиной в том, что старая, недалекая гувернантка при всяком удобном случае повторяет при нотации и внушении свой вечный refrain о приличиях. Но даже если бы в действительной жизни ничего подобного никогда не случалось, то я нисколько бы не затруднился нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны, и слишком гнаться за первой из них, забывая вторую, я не хочу и не могу, ибо если погнбю за реализмом (натурализмом. — Д. А.) в опере довести до последней крайности, — то неминуемо придешь к полному отрицанию самой оперы. Люди, которые вместо того, чтобы говорить, — поют, — ведь это верх лжи в низменном смысле слова. Конечно, я человек своего века и возвращаться к отжившим оперным условностям и нонсенсам не желаю, — но подчиняться деспотическим требованиям теорий реализма отнюдь не намерен» (45, 237).

Отношение Чайковского к вокальному интонированию, декламации было, в целом, однозначным. Так, редактируя духовные концерты Бортнянского, он отмечает: «В местах, обозначенных крестиком +, допущено непозволительное пренебрежение к соответствию словесных акцентов с музыкой. Я поставлен, к сожалению, в невозможность исправить эти ошибки против капитальных

ритмических законов» (50, 41). И далее: «Здесь, как в большом числе других случаев, Бортнянский совершенно упускает из виду потребность соответствия акцентов слова с акцентами такта» (50, 73).

Однако интересны и другие высказывания Чайковского по этому вопросу. Вот фрагмент письма композитора к К. К. Романову: «...Ваши указания на погрешности против декламации (в „Пиковой даме“.— Д. А.), вероятно, слишком снисходительны. В этом отношении я неисправим. Не думаю, чтобы в речитативе, в диалоге я наделал много промахов этого рода; но в лирических местах, там, где правдивость передачи общего настроения увлекает меня,— я просто не замечаю ошибок, подобных тем, о коих Вы упоминаете, и нужно, чтобы кто-нибудь точно указал на них, чтобы я их заметил. Впрочем, надо правду сказать, что у нас к этим подробностям относятся слишком щепетильно. Наши музыкальные критики, упуская часто из виду, что главное в вокальной музыке — правдивость воспроизведения чувств и настроений, прежде всего ищут неправильных акцентов, не соответствующих устной речи подъемов мелодии, вообще всяческих мелких декламационных недосмотров,— с каким-то злорадством собирают их и попрекают ими автора с усердием, достойным лучших целей... Но... безусловная непогрешимость в отношении музыкальной декламации есть качество отрицательное и что преувеличивать значение этого качества не следует...» (45, 237).

«...Я буду продолжать свою дилетантскую требовательность и придирчивость к ударениям, цезурам и рифмам в русском стихотворчестве... В конце концов, конечно, я неправ, ибо такой изумительный мастер стиха, как Фет, оправдывает скрадывание цезуры в таком месте, где по музыкальным законам скрадывания быть не может. Из этого, вероятно, вытекает то заключение, что я отношусь к стихам как музыкант и вижу нарушение ритмического закона там, где его с точки зрения версификации вовсе нет или если есть, то оно извинительно» (43, 441).

Балетный жанр имел для Чайковского столь же капитальное значение, как и оперный. Балет воспринимался им не только как жанр театральной музыки, но и как симфонический. Велика заслуга Чайковского в симфонизации данного жанра. Показательны в этом плане его высказывания. В письме к П. И. Юргенсону он подчеркивает: «Ведь балет та же симфония» (45, 82). Обращаясь к А. И. Зилоти сделать переложение «Спящей красавицы», Чайковский уточняет свою просьбу: «Я желал, чтобы балет был сделан в четыре руки так же обстоятельно, серьезно, мастерски, как бывают переложения симфоний» (46, 141). А в переписке с С. И. Танеевым по поводу своей 4-й симфонии Чайковский пишет: «Я решительно не понимаю, что вы называете балетной музыкой и почему вы не можете с ней примириться... Я решительно не понимаю, каким образом в выражении балетная музыка может заключаться что-либо отрицательное! Ведь балетная музыка не всегда же дурна; бывает и хорошая... Мне ос-

тается, следовательно, предположить что не нравящиеся вам балетные места симфонии не нравятся вам не потому, что они балетны, а потому, что они плохи» (36, 200).

В связи с особым вниманием Чайковского-симфониста к оркестру представляется целесообразным привести ряд высказываний, касающихся его взглядов на искусство инструментовки, соотношенность ее с собственным творческим процессом.

Чайковский считал, что гармония и оркестровый колорит — это «... два главнейшие фактора музыкальной выразительности» (50, 81). По его мнению, «...искусство инструментовки (т. е. распределения композиции на инструменты) состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другою; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли» (50, 36).

В другой рецензии, отмечая недостатки шумановской оркестровки, Чайковский пишет: «Он не умел извлекать из оркестра те контрастирующие эффекты света и тени, те чередования отдельных групп и массы, в обдуманном смешении которых и заключается искусство инструментовки. Бесколоритность, массивная густота его инструментовки во многих случаях не только ослабляет впечатление первоклассных красот в его симфонических сочинениях, но иногда лишает, в особенности малоразвитых и неприготовленных предварительным изучением слушателей, всякой возможности оценить эти красоты» (50, 73).

Следующие фрагменты писем Чайковского к Н. Ф. фон Мекк позволяют судить о творческом процессе в связи с оркестровым воплощением музыкальной фактуры. «Вы спрашиваете меня, как я поступаю относительно инструментовки. Я никогда не сочиняю отвлеченно, т. е. никогда музыкальная мысль не является во мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой. Следовательно, когда я писал скерцо нашей симфонии (4-й. — Д. А.), то представлял себе его именно таким, каким Вы его слышали. Оно не мыслимо иначе, как исполняемое *pizzicato*. Если сыграть его смычком, — то оно утратит решительно все. Это будет душа без тела; музыка его утратит всякую привлекательность» (36, 155).

О единстве темброво-мелодического мышления в процессе сочинения высказался Чайковский еще в одном письме к Н. Ф. фон Мекк: «...музыкальная мысль является окрашенная уже той или другой инструментовкой. Иногда однако же при инструментации изменяется первоначальное намерение» (36, 317).

«Какое наслаждение рассматривать свою уже вполне готовую партитуру! Для музыканта партитура не только коллекция разнообразных нот и пауз, — а целая картина, среди которой ясно выделяются главные фигуры, побочные и второстепенные и, наконец, фон. Для меня всякая оркестровая партитура — не только предвкушение будущих удовольствий органов слуха, — но

и непосредственное наслаждение органов зрения. Поэтому я педантически соблюдаю чистоту в партитурах своих и не терплю в них поправок, помарок, чернильных пятен» (37, 236). «Трудно передать наслаждение, которое испытываешь, когда отвлеченная музыкальная мысль принимает, вследствие передачи тому или другому инструменту или группе инструментов,— реальную форму. Это если не самая приятная, то одна из самых приятных минут в процессе сочинения» (37, 254).

По глубокому убеждению Чайковского, залогом художественно убедительного звучания оркестрового произведения является нерасторжимость, единство процесса темброво-фактурного зарождения и оформления музыкальных мыслей. Уклонение от этого принципа неизменно вызывало его критику. В связи с 3-й, d-moll'ной симфонией Танеева Чайковский ему пишет: «Симфония не задумана для оркестра, а есть только переложение на оркестр музыки, явившейся в Вашей голове, так сказать, абстрактно, или же если было конкретное представление, то, мне кажется, в виде фортепиано, пожалуй, с одним или двумя струнными. Даже, всего скорее, в виде фортепианного трио ... Вторая тема тоже есть мелодия с фортепианным аккомпанементом. Если бы это было задумано для оркестра, то едва ли она появилась бы разом с двумя столь характеристическими тембрами, как высший регистр виолончеля и валторны, которые мешают и убивают друг друга... Итак, прежде всего главные темы не оркестровые. Это несоответствие мысли с формой или, лучше сказать, насильственность формы дает себя чувствовать от начала до конца. Только в редких местах встречаешь настоящую оркестровую звучность. В большинстве же страниц оркестр, претендующий, судя по составу, быть прозрачным и светлым, в сущности, очень массивен, тяжел и искусственен. Оркестровые группы недостаточно контрастируют: все разом участвуют и в теме и в аккомпанементе; нет ни одной полстранички, где бы квартет остался один... Симфония должна быть симфонией, а не хорошим переложением с фортепиано на оркестр» (41, 449).

Необходимость четкой тембровой ориентации на конкретный жанр произведения, его форму составляет для композитора немалую сложность. «Я тоже с большими загвоздками сочиняю секстет, но это потому, что совершенно необычная для меня форма. Я ведь хочу не то что музыку какую-нибудь сочинить и потом на 6 инструментов аранжировать, а именно секстет, т. е. шесть самостоятельных голосов, чтобы это ничем иным, как секстетом, и быть не могло» (45, 191).

Наконец, несколько высказываний Чайковского с оценкой инструментовки собственных сочинений. Касаясь причин неудачи оперы «Воевода», он пишет: «Третий его недостаток,— слишком массивный оркестр и преобладание последнего над голосами» (37, 445); в связи с «Мазепой»: «Начал инструментовку оперы. Как хорошо будет звучать у меня интродукция (в коей изображается Мазепа и знаменитое бешеное скакание на лошади)!»

(40, 221); о балете «Спящая красавица»: «Я с особенною тщательностью и любовью занимался инструментровкой его и изобрел несколько совершенно новых оркестровых комбинаций, которые, надеюсь, будут очень красивы и интересны» (44, 169). Раскрывая темброво-оркестровый план III части 4-й симфонии, Чайковский сообщает Н. Ф. фон Мекк: «Скерцо представит один новый инструментальный эффект, на который я рассчитываю. Сначала играет один струнный оркестр и все время *pizzicato*; в трио вступают деревянные духовые и играют тоже одни; их сменяет группа медных, играющая опять-таки одна; в конце скерцо все три группы перекликаются коротенькими фразами. Мне кажется, что этот звуковой эффект будет интересен» (35, 168).

При всей цельности, стройности художественно-эстетических воззрений Чайковского на цели и задачи музыкального искусства его отношение к различным формам и жанрам, использованию средств выразительности, в частности тембровых сочетаний, на протяжении более чем четверти века, естественно, менялось. Не оставались неизменными, пересматривались и его взгляды на оперную эстетику, программность, на творчество или отдельные произведения тех или иных композиторов, относительно которых ранее им были высказаны субъективные, односторонние суждения. Однако оставалось непоколебимым отношение к творческим принципам. Он весьма скептически относился к рассудочному способу сочинения музыки, подчинению творчества надуманным схемам. Представляют несомненный интерес высказывания Чайковского, в которых однозначно формулируется его отношение к творческому процессу. «Как всегда ... работал, повинаясь скорее инстинкту, чем размышлениям и каким-либо предвзятым теориям» (39, 186). «Всякая предвзятая теория охлаждает непосредственное творчество ... То, что чуждо человеческому сердцу, не может быть источником музыкального вдохновения» (41, 436).

Развернутое описание собственного творческого процесса дано у Чайковского в письме к Н. Ф. фон Мекк в связи с изложением программы 4-й симфонии. «Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения. Если почва благодарная, то есть если есть расположение к работе, зерно это с непостижимой силой и быстротой пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления. Вся трудность состоит в том, чтоб явилось зерно и чтоб оно попало в благоприятные условия. Все остальное делается само собою. Напрасно я бы старался выразить Вам словами все неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы. Забываешь все, делаешься точно сумасшедший, все внутри трепещет и бьется, едва успеваешь наметать эскизы, одна мысль погоняет другую... Иногда посреди этого волшебного процесса вдруг какой-

нибудь толчок извне разбудит от этого состояния сомнамбулизма ... Тяжелы, невыразимо тяжелы эти перерывы. Иногда на несколько времени вдохновение отлетает. Приходится искать его, и подчас тщетно. Весьма часто совершенно холодный, рассудочный технический процесс работы должен прийти на помощь. Может быть, вследствие этого и у самых великих мастеров можно проследить моменты, где недостает органического сцепления, где замечается шов, части целого, искусственно склеенные. Но иначе невозможно. Если б то состояние души артиста, которое называется вдохновением и которое я сейчас пытался описать Вам, продолжалось бы беспрерывно, — нельзя было бы и одного дня прожить. Струны лопнули бы, и инструмент разбился бы вдребезги! Необходимо только одно: чтоб главная мысль и общие контуры всех отдельных частей явились бы не посредством искания, а сами собой, вследствие той сверхъестественной, непостижимой и никем не разъясненной силы, которая называется вдохновением» (36, 124).

В заключение — поучительное для художника, артиста, музыканта высказывание-совет Чайковского о дисциплине творческого труда: «Не верьте тем, которые пытались убедить Вас, что музыкальное творчество есть холодное и рассудочное занятие. Только та музыка может тронуть, потрясти и задеть, которая вылилась из глубины взволнованной вдохновением артистической души. Нет никакого сомнения, что даже и величайшие музыкальные гении работали иногда не согреты вдохновением. Это такой гость, который не всегда является на первый зов. Между тем, работать нужно всегда, и настоящий, честный артист не может сидеть сложа руки, под предлогом, что он не расположен. Если ждать расположения и не пытаться идти навстречу к нему, — то легко впасть в лень и апатию. Нужно терпеть и верить, и вдохновение неминуемо явится тому, кто сумел победить свое нерасположение» (36, 154).

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М., 1970.
2. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. В 6-ти т. М., 1954. Т. 2.
3. Ауэрбах Л. Д. Трио Чайковского «Памяти великого художника». М., 1976.
4. Глазунов А. К. Мое знакомство с Чайковским // Воспоминания о П. И. Чайковском. Ред. В. В. Протопопов, сост.: Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. 2-е изд. М., 1973.
5. Гнесин М. Ф. О русском симфонизме // Сов. музыка, 1948, № 6.
6. Костарев В. П. Строение и тематическое развитие в сонатных разработках произведений П. И. Чайковского. Канд. дис. ...искусствоведения. Л., 1973.
7. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967.
8. Ливанова Т. Н. Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков. М.; Л., 1951.
9. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967.
10. Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
11. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. М., 1986.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
13. Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1958.
14. Поплавский Ю. И. Последний день П. И. Чайковского в Клину // Воспоминания о П. И. Чайковском. Ред. В. В. Протопопов, сост.: Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. 2-е изд. М., 1973.
15. Протопопов В. В. Вариации в русской классической опере. М., 1957.
16. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
17. Ройтерштейн М. И. О единстве сонатного цикла П. И. Чайковского. Канд. дис. ...искусствоведения. Л., 1970.
18. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.
19. Скребков С. С. Симфоническая полифония Чайковского // Скребков С. С. Избр. статьи. Ред.-сост. Д. А. Арутюнов. М., 1980.
20. Сосновцев Б. А. Вариантная форма // Научно-методические записки. Саратов, 1957.
21. Способин И. В. Музыкальная форма. 6-е изд. М., 1980.
22. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. М., 1973.
23. Хессин А. Б. Встреча с Чайковским // Воспоминания о П. И. Чайковском. Ред. В. В. Протопопов, сост.: Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. 2-е изд. М., 1973.
24. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
25. Хохлов Ю. Н. Оркестровые сюиты Чайковского. М., 1961.
26. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
27. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
28. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений // Вариационная форма. М., 1974.
29. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.

30. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983.
31. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. М., 1988. Ч. 1.
32. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в русской музыке. М., 1990. Ч. 2.
33. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х т. М.; Лейпциг, 1901—1903.
34. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1959. Т. 5.
35. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1961. Т. 6.
36. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1962. Т. 7.
37. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1963. Т. 8.
38. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1965. Т. 9.
39. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1966. Т. 10.
40. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1966. Т. 11.
41. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1970. Т. 12.
42. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1971. Т. 13.
43. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1974. Т. 14.
44. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1976. Т. 15-а.
45. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1977. Т. 15-б.
46. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1978. Т. 16-а.
47. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1979. Т. 16-б.
48. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1981. Т. 17.
49. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. 4-е изд. Л., 1986.
50. Чайковский П. И. Редакторские примечания в изд.: Бортнянский Дм. Полн. собр. соч. М., 1881. Т. IБ, вып. 1.



## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
О мелодике . . . . .	5
О ритме . . . . .	9
Типы изложения и функции частей в музыкальной форме .	19
Масштабно-тематические структуры . . . . .	21
Период . . . . .	25
Простая двухчастная форма . . . . .	34
Простая трехчастная форма . . . . .	37
Сложная трехчастная форма . . . . .	40
Сложная двухчастная форма . . . . .	45
Обрамленная и концентрическая формы . . . . .	46
Рондо . . . . .	48
Вариационная форма . . . . .	53
Вариантное развитие и вариантная форма . . . . .	60
Сонатная форма . . . . .	61
Вступление . . . . .	63
Экспозиция . . . . .	64
Разработка . . . . .	68
Реприза . . . . .	75
Кода . . . . .	77
Сонатная форма без разработки . . . . .	79
Рондо-соната . . . . .	80
Циклическая форма . . . . .	82
Сонатно-симфонический цикл . . . . .	84
Сонатно-камерный цикл . . . . .	89
Свободная и смешанная формы . . . . .	92
Из высказываний П. И. Чайковского о музыкальной форме (Вместо заключения) . . . . .	95
Использованная литература . . . . .	110

Учебное издание

**ДЭВИЛЬ АМАЯКОВИЧ АРУТЮНОВ**

Сочинения П. И. Чайковского

в курсе анализа музыкальных произведений

Редактор В. Панкратова. Худож. редактор А. Головкина.  
Техн. редактор И. Левитас. Корректор Г. Мартемьянова.

ИБ № 3885

Подписано в набор 26.12.88. Подписано в печать 13.11.89. Формат 60х90/16.  
Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем  
печ. л. 7,0. Усл. п. л. 7,0. Усл. кр.-отт. 7,25. Уч.-изд. л. 7,75. Тираж 7000 экз.  
Изд. № 14350 Зак. № 1514. Цена 40 к.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



*Библиотека  
музыканта-педагога*

В серии  
1990 году планируется  
выпустить в свет  
следующие издания:

Саркисова Р.  
ЭНГАРМОНИЧЕСКИЕ МОДУЛЯЦИИ

Григорьева Г.  
РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА  
1970 — 80-х ГОДОВ

Мальцев С.  
О ПСИХОЛОГИИ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Меркулов А.  
ФОРТЕПИАННЫЕ СЮИТНЫЕ  
ЦИКЛЫ ШУМАНА

