

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Целостный, всесторонний анализ музыкального произведения, как и произведения другого искусства, представляет собой исследовательскую, критическую или популяризаторскую работу того или иного масштаба и всякий раз ставит перед собой какие-либо определенные задачи. Научиться выполнять такого рода работу невозможно только по одним лишь учебникам и учебным пособиям, как невозможно по одним лишь учебникам научиться создавать произведения искусства или художественно исполнять их.

Было бы также ошибкой полагать, будто проходимый в консерваториях под руководством педагога курс анализа музыкальных произведений (даже специальный курс для студентов-музыковедов) способен сам по себе обеспечить студенту достаточную подготовку для выполнения упомянутой научной работы. Нет, подобный курс может дать лишь определенные знания и навыки, необходимые для того, чтобы разбираться в строении музыкальных произведений и в связях строения с содержанием музыки. У студента-музыковеда эти навыки получают развитие в специальных семинарах, дипломной работе, где он мобилизует все свои знания, полученные при изучении самых различных дисциплин, наконец, в его дальнейшей самостоятельной деятельности. Студенты-композиторы и исполнители применяют и развивают аналитические навыки в своей творческой, исполнительской или педагогической работе.

Но даже если помнить о всех естественных ограничениях задач учебного курса, придется признать, что курс анализа, добросовестно проходимый в соответствии с существующей программой, предъявляет к педагогу и студенту очень большие требования. Анализ произведения, хотя бы лишь приближающийся к целостному и стремящийся раскрыть в произведении не только общие (родовые, видовые) черты содержания и формы, но и своеобразное, неповторимо индивидуальное их претворение, предполагает приращение, помимо знаний, сообщаемых в данном курсе, многочисленных сведений, получаемых в других музыкально-теоретических дисциплинах, в курсе истории музыки, предполагает привлечение для сравнения других музыкальных произведений, иногда даже произведений других искусств, художественной литературы. Научиться (и научить) подобного рода мобилизации разнообразных знаний, могущих способствовать более глубокому пониманию произведения, задача очень трудная. Если же еще принять во внимание, что и круг фактических сведений, которые студенту надлежит получить именно в данном курсе — сведений о музыкальных формах и их элементах, — также достаточно обширен, станет очевидно, что курс анализа требует от педагога и студента большого напряжения.

Мазель Л.

M13 Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979. — 536 с., нот.

Пособие посвящено науке о строении музыкальных произведений (о музыкальных формах) в его связях с содержанием музыки, с историческим развитием музыкального искусства, с применением изучаемых форм в различных стилях и жанрах. В нем изложены также эстетические и методологические основы целостного анализа музыкальных произведений и содержатся примеры такого анализа (разной степени подробности). Предназначена книга для студентов исполнительских и теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов, для преподавателей анализа, а также для более широкого круга музыкантов, интересующихся вопросами анализа и музыкальной формы.

М 90204—384 556—79 490500000
026(01)—79

78

© Издательство «Музыка», 1979 г.

Сколько-нибудь удовлетворительно пройти курс анализа можно лишь в том случае, если не обособлять различные его стороны друг от друга, а, наоборот, установить между ними тесную связь. Иначе говоря, сами композиционные формы следует изучать не как абстрактные внеисторические схемы, а как «содержательные формы», то есть изучать в связи с их выразительными возможностями, в связи с теми требованиями и задачами музыкального искусства, которые обусловили кристаллизацию и дальнейшее историческое развитие этих форм, в связи с различной их трактовкой в различных жанрах, у различных композиторов и т. д. При таких условиях открывается один из путей к анализу содержания музыки — становится возможным подойти к содержанию произведения через содержательную сторону самой формы. Этот путь, не приводящий, разумеется, к исчерпывающим результатам и не являющийся единственным даже в пределах данной дисциплины, должен, однако, по мнению автора, быть для учебного курса анализа основным и специфическим.

В свете сказанного тот специальный круг знаний, который сообщается в данной дисциплине (и излагается в этом пособии), можно охарактеризовать как науку о строении музыкальных произведений и о связях строения с содержанием музыки. Сюда входят некоторые положения, касающиеся самой природы музыки как одного из видов искусства и метода ее анализа. Далее, сюда входит учение о важнейших элементах музыки (мелодия, ритм и др.), об их выразительных возможностях и формообразующей роли (естественно при этом, что в соответствующем разделе курса анализа акцентируются не те элементы, изучение которых выделено в самостоятельные дисциплины — курсы гармонии, инструментовки). К области науки о строении музыкальных произведений относится также учение о музыкальном синтаксисе, о синтаксических структурах, о музыкальном тематизме, об общих принципах развития и формообразования в музыке. И наконец, крупнейший раздел науки о строении музыкальных произведений составляет учение об исторически сложившихся типах строения музыкальных произведений, то есть о музыкальных формах, об их происхождении и развитии, об их трактовке в различных музыкальных стилях и жанрах, об их связях с тем или иным характером музыки, с теми или иными соотношениями образов в музыкальных произведениях и т. д.

Описанное понимание науки о строении музыкальных произведений делает естественным стремление избежать такого изложения, которое превратило бы пособие в сумму определений, подлежащих заучиванию, или в перечень сведений справочного характера о технических деталях музыкальных форм. Стараясь сделать определения по возможности точными и полными, автор в то же время считал необходимым уделить большое внимание разъяснению существа и значения изучаемых явлений. Такого рода разъяснения неизбежно увеличивают объем пособия, однако без них сообщаемые фактические сведения не могут стать полноценным инструментом анализа. Увеличивают объем пособия также содержащиеся в нем анализы отдельных произведений, выполненные с различной степенью подробности (естественно, что небольшие произведения допускают в условиях пособия более детальный анализ, чем крупные)

Эти анализы и упомянутые разъяснения, равно как и краткие обзоры исторического развития музыкальных форм, необходимы для понимания строения музыкальных произведений как формы воплощения содержания музыки.

С другой стороны, поскольку данная книга представляет собой не учебник, а лишь учебное пособие, автор, не желая в еще большей степени расширять объем книги, опустил сведения о многих менее важных деталях форм, равно как и ряд сведений справочного характера, которые легко могут быть почерпнуты из других источников (правда, и многие сведения, сообщаемые в данном пособии, также имеются в других работах, но эти сведения либо получают здесь несколько иное освещение, либо не могут быть опущены без ущерба для последовательности изложения). То, что книга не является учебником, обусловило и некоторые другие ее особенности, например, отсутствие деления на мелкие параграфы (размеры параграфов, как правило, сравнительно велики), местами более свободный характер изложения, неодинаковое построение различных глав, неодинаково полное и подробное освещение различных вопросов и т. д. Не содержит книга и материала для заданий в конце отдельных глав, а также указаний относительно техники выполнения заданий и вообще методики домашних занятий по анализу¹.

Пособие предназначено прежде всего для студентов исполнительских факультетов консерваторий, но, вероятно, им смогут пользоваться также студенты-музыковеды и композиторы, пока для них не написан специальный учебник. Кроме того, пособие в значительной мере рассчитано на преподавателей анализа музыкальных произведений. Цель пособия состоит не в замене существующих учебников, а в том, чтобы разъяснить, дополнить, уточнить ряд моментов, а также в некоторых отношениях расширить и углубить само понимание предмета преподавателем, студентом, равно как и вообще музыкантом любой специальности, стремящимся пополнить свои знания в данной области.

Желательно, чтобы студенты пользовались этой книгой главным образом под руководством педагога, который после разъяснения на занятии указал бы, что именно следует прочесть в пособии и какие произведения (названные в пособии и другие) надо при этом проанализировать. Изучать пособие подряд с начала до конца предпочтительнее после прохождения всего курса — во время подготовки к экзамену или зачету.

¹ Впрочем, целесообразность помещения материала для заданий — так, как это сделано в некоторых учебниках, — вызывает известные сомнения: в конце каждой главы приводится перечень музыкальных произведений, написанных в той форме, которая рассматривается в данной главе, тогда как одна из существенных учебных задач анализа в том и заключается, чтобы определить соответственный тип формы (рондо, сонатная форма, сложная трехчастная и т. д.). Решение этой важной задачи, таким образом, заранее подсказывается всякому студенту, который пожелает справиться со списками, приведенными в конце глав. Вообще, одна из распространенных ошибок в преподавании анализа состоит в подборе для заданий только тех произведений, которые изложены в изучаемой в данный момент форме. Необходимо задавать также произведения, написанные в ранее пройденных формах, а на начальных этапах курса — при прохождении периода и простых форм — задавать также образцы, в которые эти более простые формы входят в качестве составных частей.

Сравнительно сложное содержание первых пяти глав пособия преподавателю рекомендуется изложить в начале курса более сжато, а затем, в процессе дальнейшего прохождения курса, постепенно дополнять, расширять, углублять. Следует также иметь в виду, что не все сведения, сообщаемые в первых главах (в частности, во вводной главе), получают непосредственное применение в последующих главах книги. Многие сведения рассчитаны на то или иное их использование при анализе музыкальных произведений в зависимости от конкретных задач анализа, которые могут быть весьма разнообразными и, конечно, не поддаются достаточно полному охвату в сравнительно немногочисленных и большей частью сжатых разборах, приводимых в пособии. Естественно, что применение такого рода сведений в учебном курсе анализа в особенно большой степени зависит от инициативы преподавателя.

Темы курса, соответствующие главам IX, X, XI (Вариационная форма, Полифонические формы, Сонатная форма), допускают перестановки. Во всяком случае, читать содержащиеся в главе IX разборы сложных образцов вариаций («32 вариации» с-moll, финал Третьей симфонии Бетховена) лучше после изучения сонатной формы.

Некоторые из основных понятий и терминов учения о музыкальных формах (такие, как тема, период, трехчастная форма, рондо, вариации, сонатная форма и др.) встречаются в пособии раньше, чем дается их определение: предполагается, что соответствующие элементарные представления студент получил в музыкальном училище.

При составлении пособия автор опирался, помимо собственных наблюдений и работ², на разнообразные источники. Здесь прежде всего должны быть названы материалы курса анализа музыкальных произведений, читаемого в Московской консерватории В. А. Цуккерманом, и исследования В. А. Цуккермана как изданные, так и неизданные (среди последних — «Принципы масштабного развития», «О стопах в музыке», «Динамическая форма в музыке», «Рондо в его историческом развитии»).

Использованы также результаты исследований Б. В. Асафьева (в разных главах пособия), В. В. Протопопова (гл. XV — вопросы композиции оперы, гл. IX, § 2 — вариации на выдержанную мелодию, некоторые более частные вопросы в других главах), Б. М. Ярустовского (гл. XV), Ю. А. Кремлева (гл. I), Т. Н. Ливановой (гл. XIII — вопрос о соотношении частей сонатно-симфонического цикла), З. И. Городецкой, Н. И. Шутиковой-Виеру (гл. XIII), Л. В. Кулаковского (гл. II и III). Кроме того, использованы некоторые учебные пособия по истории музыки и, разумеется, многочисленные учебники (русские и иностранные) музыкальной формы, прежде всего работы Г. Римана, Э. Праута, Г. Лейхтентритта, Г. Л. Ка-

туара, И. В. Способина, С. С. Скребкова. При составлении главы X (Полифония. Полифонические формы) автор опирался преимущественно на работы С. С. Скребкова и И. В. Способина.

Наконец, в связи с отдельными частными моментами использованы работы выпускников Московской консерватории А. Быкова, И. Злобинской, Ким Цо Вона, М. Кожуховой, А. Петрова, И. Прудниковой, Э. Федосовой, В. Холоповой, выполненные под руководством автора пособия.

В заключение автор считает своим приятным долгом выразить благодарность за ряд советов С. С. Богатыреву, В. А. Цуккерману, В. П. Бобровскому, С. А. Маркусу и В. И. Тутунову.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

В настоящем издании пособие исправлено и дополнено. Дополнения обусловлены прежде всего тем, что за истекшие после первого издания два десятилетия наука о музыкальных формах шагнула вперед, появились новые учебники и исследования по данной дисциплине. Развивалась в этот период и методология целостного анализа музыки. Наконец, вошли в обиход новые музыкальные произведения, показательные с точки зрения формы и ее связей с содержанием.

Все это так или иначе отражено в предлагаемом издании, хотя, разумеется, в скромной степени, поскольку объем пособия не должен был увеличиться чрезмерно (в связи с последним обстоятельством автору даже пришлось кое-что изложить, наоборот, более сжато, чем в первом издании). Следует также иметь в виду, что в пособии по-прежнему рассматриваются главным образом те типы строения музыкальных произведений, которые сложились в тональной музыке. И хотя в творчестве композиторов XX века, особенно его второй половины, роль этих более или менее регламентированных типов формы уменьшилась, их изучение сохраняет свое значение, поскольку место классического наследия, классических форм и принципов не только в творчестве, но и во всей современной музыкальной жизни (концерты, опера и балет, радио- и телепередачи, грампластинки, музыкальное образование и т. д.) остается громадным³.

Наибольшему расширению подверглась первая (вводная) глава, посвященная музыкально-эстетическим и методологическим основам анализа. Известно, что сближение теоретического музыкознания и эстетики — одна из насущных задач науки о музыке, а из всех музыкально-теоретических учебных дисциплин именно курс анализа в наибольшей мере призван решать эту задачу. В первую главу и введен ряд новых понятий и положений,

³ Заметим в связи с этим, что в педагогической практике последнего времени естественное стремление избегать при изучении форм схематизма, подчеркивать их гибкость, текучесть, изменчивость порой приводит к противоположному крену — к недооценке той прочности, с какой эти типовые формы откристаллизовались в музыке классиков, сколь бы индивидуальным ни было их претворение в различных конкретных случаях. Раскрывая это претворение, не следует слишком часто и без веских оснований относить типовую форму произведения к числу нерегламентированных, промежуточных, смешанных и т. п. Необходимо требовать в этом отношении достаточной определенности суждений и от студентов (см. с. 200—202).

² К их числу относятся: книга «О мелодии» (М., 1952), откуда сделан ряд заимствований в главе IV, § 2, в главе II и особенно в главе III этого пособия; неизданная диссертация, посвященная строению гомофонной темы, неизданная работа о свободных формах, ряд других работ, материалы курса анализа музыкальных произведений, читаемого автором в Московской консерватории, и, наконец, пособие по анализу для слушателей Института военных дирижеров, расширенным и переработанным вариантом которого является настоящая книга.

направленных на упомянутое сближение и касающихся принципов художественного воздействия, общих для разных видов искусства (применение этих положений к разбору музыкальных произведений неоднократно демонстрируется в пособии, но тем не менее определяется в первую очередь активностью самого преподавателя). В то же время при нынешних возросших требованиях к глубине освещения предмета автор не считал возможным затрагивать в учебном пособии такие вопросы эстетики, которые по отношению к музыкальному искусству и на его материале разработаны явно недостаточно (подобные вопросы, естественно, не затронуты и в недавно утвержденных программах-конспектах по курсам анализа музыкальных произведений для исполнительских и теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов).

Как и в первом издании, автор учитывает необходимость достаточного единства научной терминологии, но вместе с тем свободно пользуется — там, где это не ведет к недоразумениям, — синонимичными терминами и выражениями (каданс и каденция, сонатная форма и форма сонатного аллегро, соната без разработки и сонатная форма без разработки и т. п.).

Приложенный в конце пособия список литературы пополнен новыми работами (читателю, в частности, весьма рекомендуется статья Ю. Холопова, где содержится много примеров применения в музыке XX века типовых форм классиков). Кроме того, приложены отсутствовавшие в первом издании предметный указатель и указатель имен.

Автор посвящает эту книгу памяти своего первого учителя по музыкальной форме — композитора и теоретика Г. Л. Катуара (1861—1926), занятия с которым определили еще в молодые годы интерес автора к данной области музыкознания.

июнь 1978

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Изучение строения музыкальных произведений предполагает не только знание курса гармонии, основных этапов музыкально-исторического процесса, знание достаточного количества музыкальных произведений различных стилей и жанров, но и некоторое знакомство с общими вопросами, относящимися к природе искусства, в особенности музыки, а также к методу анализа музыкальных произведений. Этим вопросам и посвящена настоящая глава.

§ 1. Искусство как одна из форм общественного сознания

Музыка — один из видов искусства. Искусство — одна из форм общественного сознания. Основное явление и понятие, определяющее специфику искусства, отличающее его от других форм общественного сознания, например от философии, науки, это — художественный образ. Художественный образ содержит обобщение (обобщенное отражение действительности), данное через конкретное, чувственно воспринимаемое (зримое, слышимое или — как в литературе — непосредственно и живо представляемое) явление. Нечто общее выражено в художественном образе через единичное, а в европейском искусстве нового времени и неповторимо индивидуальное, и это служит средством типизации жизненных явлений в искусстве. Так, например, в созданном Глинкой образе Ивана Сусанина воплощены общие черты многих русских крестьян-патриотов; в то же время глинкинский Сусанин — яркая, неповторимая индивидуальность. Точно так же и образы инструментальной музыки — героические или лирические, радостные или скорбные — передают черты характера, думы и чувства, свойственные многим людям, но воплощают их посредством такого музыкально-тематического материала и такого его развития, которые впечатляют и запоминаются именно как индивидуальные.

Даже весьма родственные между собой образы, созданные одним и тем же композитором, воспринимаются и узнаются

как неповторимо своеобразные. Это можно сказать, например, о героических темах Бетховена, о лирически напряженных темах симфонических произведений Чайковского, о капитульных мелодиях ноктюрнов Шопена, о задумчивой песенной лирике Шуберта, образах народа у Мусоргского или образах злых, враждебных человеку сил у Шостаковича.

Обобщение жизненных явлений в художественном образе связано с особой концентрацией, сгущением, заострением их типичных черт, что и приводит к яркому, впечатляющему характеру образа. Средством этой концентрации служат интеллект, чутье и мастерство художника, в частности его творческое воображение, фантазия, позволяющие сочинять в точном и первоначальном смысле этого слова, то есть, отражая действительность, создавать, складывать нечто ранее не существовавшее, новое. Роль художественного вымысла, воображения, весьма значительная во всех искусствах, с большой наглядностью выступает, например, в литературе: так, талантливый писатель-реалист, создающий силой своего художественного воображения характеры, обстоятельства, события, которых в действительности — именно в таком точно виде и в таком сочетании — не было, не уходит от жизни, а, наоборот, глубже обобщает ее существенные стороны. Художественный вымысел помогает добиться того, чтобы неповторимо индивидуальное служило ярким выражением типического, помогает полностью слить общее и индивидуальное в высшем единстве. Восприятие этого единства — важный элемент эстетического наслаждения, доставляемого искусством.

Целостный анализ художественного образа, произведения искусства должен стремиться раскрыть в нем общие и неповторимо индивидуальные черты в их единстве.

Являясь одной из форм общественного сознания, искусство отражает прежде всего общественное бытие, общественную действительность, мысли и чувства общественного человека. Самые личные, интимные, глубоко индивидуальные переживания человека только потому могут быть предметом искусства, что они представляют общий интерес, что подобного рода переживания свойственны многим людям и их художественное воплощение будет понятно широкому кругу воспринимающих. Передача в искусстве, например, картин природы также обращена к чувствам и мыслям человека как члена общества: эти картины могут своими художественными средствами вызывать чувство любви к родной стране, мысли о величии природы и об отношении человека к природе, например, о преобразовании природы человеком или (как это характерно для ряда произведений художников-романтиков прошлого века) мысли о бегстве человека на лоно природы от жизненных бурь и тревог. Словом, искусство способно отражать самые разнообразные явления действительности, но лишь по-

столько, поскольку они представляют интерес для человека как члена общества. При этом, в отличие от науки, искусство существенным образом преломляет явления действительности через внутренний субъективный мир художника и обращено к внутреннему же миру и субъективному опыту каждого из воспринимающих.

Из сказанного видно, что отображение в искусстве тех или иных явлений жизни неотделимо от выражения отношения художника к этим явлениям, от их оценки художником. Это отображение всегда эмоционально окрашено. Художественный образ представляет, следовательно, не только единство общего и индивидуального, но и единство объективного и субъективного, а также единство рационального (логического) и эмоционального.

Отношение художника к отображаемым явлениям, их оценка, да и самый выбор этих явлений обусловлены мировоззрением художника, возникающим на определенной социально-исторической почве и связанным с теми или иными общественными устремлениями. Однако значение произведения искусства может далеко выходить за рамки того исторического периода, той социальной среды и тех общественных устремлений, которые вызвали его к жизни. Этим объясняется, например, большое значение для современности античного искусства, искусства эпохи Возрождения, музыки Баха.

Произведение искусства обращается к человеку не как к представителю, например, определенной профессии или к лицу, интересующемуся теми или иными специальными вопросами, — оно адресовано общественному человеку как таковому, то есть человеческой личности в целом. Отсюда следует, что искусство по самой своей природе призвано непосредственно обращаться к широким кругам людей. И подлинный художник, даже при наличии в его творчестве исторически обусловленных черт ограниченности, всегда адресуется не к узкому кругу специалистов, знатоков и ценителей, а к народу, к человечеству.

Отражая действительность и выполняя, следовательно, познавательную функцию, искусство в то же время воздействует на людей, воспитывает человека, формирует его взгляды, чувства; оно способно организовать и мобилизовать людей на решение тех или иных общественных задач, на борьбу за те или иные общественные идеалы. Благодаря неповторимо индивидуальному характеру художественных образов, их яркой эмоциональной окрашенности, наконец благодаря эстетическому наслаждению, доставляемому искусством, представления и убеждения, идеалы и устремления, воспринятые через искусство, способны захватить человека с особенной полнотой и силой. Этим в большой мере определяется

социальная ценность искусства, его воспитательная и преобразующая роль.

Роль эта, конечно, неотделима от удовлетворения эстетической потребности людей, которая исторически сформировалась как существенное свойство самой природы человека. И здесь очень важно, что эстетическое суждение (например, восклицание «Как красиво!»), хотя оно и может быть обосновано той или иной аргументацией (в этом одна из задач критики), возникает у воспринимающего до логической аргументации, непосредственно, интуитивно. Исключительно велико значение интуиции (непосредственного суждения, непосредственной оценки) и в самом творчестве художника, сколь бы весомым ни был в его работе рациональный элемент: ведь в процессе творчества автор произведения искусства неоднократно ставит себя (осознанно или неосознанно) на место воспринимающего и оценивает результат своего труда, руководствуясь не только рациональными соображениями и профессиональными знаниями, но прежде всего своим художественным чутьем, вкусом, то есть художественной интуицией.

Без интуитивных суждений, то есть без непосредственного усмотрения истины, верных путей, решений, не может обходиться ни наука, ни практическая деятельность. Но в области искусства интуитивные суждения играют особенно большую роль. И согласно одному из новейших исследований, специфическая общественная функция искусства (то есть функция, не выполняемая в такой большой мере никакой другой формой общественного сознания или деятельности) заключается в том, что оно объективно (независимо от намерений художников и воспринимающих) служит для человечества в целом своего рода школой верных интуитивных суждений, повышает внимание и доверие к таким суждениям, утверждает их авторитет¹.

Искусство возникло с той же необходимостью, что и другие формы общественного сознания. Роль искусства в истории человечества весьма значительна. При этом развитие искусства является, разумеется, частью общественно-исторического процесса и может быть понято только в связи с этим процессом. Столь же необходимо для изучения искусства и его истории понимание его специфических особенностей, знание общих принципов художественного воздействия, равно как и природы изучаемого вида искусства, его средств, форм, внутреннего строения его произведений, а также условий их общественного бытования, социального функционирования. Специфическим особенностям музыки посвящен следующий параграф.

¹ Фейнберг Е. Л. Познание и искусство. — Вопросы философии, 1976, № 7.

§ 2. Особенности различных искусств. Главнейшие специфические черты музыки

Различные виды искусства едины в своей основе, в своей общественной функции. Вместе с тем они обладают своими существенными особенностями, которые вытекают из специфической природы этих видов. Поэтому полнота и самый характер отображения различных сторон действительности неодинаковы в разных видах искусства. Так, например, всевозможные движения человеческого тела находят в искусстве танца гораздо более непосредственное отражение, чем в скульптуре, которая может вызывать ощущение такого движения ассоциативным путем — через передачу тех положений, которые характерны для движущихся фигур.

Музыка — искусство звуковое и временное (музыкальное произведение разворачивается во времени). Музыка не может столь же непосредственно, как живопись или скульптура, отражать, изображать конкретные предметы или описывать явления и предметы действительности так, как это может делать литература. Но зато музыка способна более непосредственно, богато и разнообразно передавать переживания человека, движение его чувств, эмоционально-психологические состояния, их смены и переходы. Не отражая во всей конкретности предметную сторону явлений, музыка способна, однако, раскрывать общий характер явлений действительности (например, грандиозность или хрупкость, величавое спокойствие или напряженный динамизм), равно как и общий характер процессов развития явлений — постепенность или внезапность, количественные накопления и качественные скачки, борьбу противоположных сил. Все это определяет большое познавательное значение музыки, ее способность воплощать широкий мир не только чувств, но и мыслей, идей. Особенно велика непосредственность, широта и активность воздействия музыки, в частности ее способность объединять большие массы людей в едином порыве, устремлении, чувстве.

На чем же основана выразительность музыки, сила ее воздействия? Прежде всего на некоторых особенностях слуховых впечатлений, по сравнению, например, с впечатлениями зрительными.

«Видимый» внешний мир значительно богаче и шире «слышимого». Само количество видимых предметов много больше количества слышимых, ибо мы видим не только источники света, но и огромное число предметов, отражающих свет. Кроме того, зрительное впечатление, как правило, в состоянии дать гораздо более полное и разностороннее представление о предмете, чем слуховое (цвет, объем, форма, расстояние, расположение среди других предметов). Поэтому если бы художест-

венное воспроизведение отдельных конкретных звучаний внешнего мира имело в музыке такое же большое значение, какое имеет в реалистической живописи воспроизведение видимого облика предметов внешнего мира, то возможности музыки как искусства были бы несравненно беднее и уже возможностей живописи. Изображение звучаний внешнего мира (журчания ручья, шума моря, шелеста леса, пения птиц, завывания ветра, раскатов грома, грохота битвы, колокольного звона и т. д.) обычно занимает в музыке подчиненное место, да и самый характер изображения в музыке иной, чем в живописи. Зритель непосредственно и безошибочно узнаёт, что именно изображено на картине, например море или лес. Слушателю же нелегко без помощи поэтического текста, сценического действия или специального указания в заглавии (либо в программе) произведения определить, что в музыке изображается, например именно шелест леса, а не шум моря или что-либо другое. Музыкальная изобразительность обычно дает лишь деталь, намек или общее психологическое ощущение и не распространяется на все элементы формы, ткани, развития произведения. Словом, в отличие от живописи, музыка в основном не является искусством изобразительным, да и не могла бы в этом смысле соперничать с живописью вследствие упомянутой относительной бедности «слышимого» мира по сравнению с миром «видимым».

Зато слуховые впечатления в общем активнее зрительных. Слуховые впечатления, как правило, сильнее воздействуют (например, шум больше мешает сосредоточиться или отдохнуть, чем свет); в повседневной жизни они легче «настигают» человека; наконец, они психологически связываются с представлением о действии, движении, извлекающем звук. Чтобы лес шумел, ветер должен привести его в движение; чтобы живое существо было услышано, оно должно издать звук (а увиденным оно может быть и в состоянии полной пассивности). Эта активность слуховых впечатлений по сравнению со зрительными — одна из предпосылок сильного воздействия музыки. Чрезвычайно важно при этом то, что основное средство общения людей сложилось — в силу активности слуховых впечатлений — именно в качестве звуковой речи, обращенной к человеческому слуху. Музыка тесно связана с речью, и эта связь определяет богатые выразительные возможности музыки.

Здесь мы подходим к одной из самых существенных основ музыкальной выразительности. Эта основа заключается в способности голоса передавать эмоциональные состояния человека. Стоп, плач, смех, радостное восклицание — все это формы выражения эмоционального состояния человека через звуки его голоса. Живая речь человека также передает его мысли и чувства не только

через значения произносимых им слов, но и через само звучание голоса, через изменения высоты звука, его силы, через ритм и темп речи, то есть через интонации. Слушая диалог, нередко можно уловить характер речи, не понимая отдельных слов, — отличить интонации утвердительные, решительные от вопросительных, неуверенных; гневные, злоеющие от ласковых; отличить мирную беседу от пререканий, ссоры. Интонации передают бесконечно многообразными способами эмоциональное состояние говорящего, его отношение к тому, что он говорит. Недаром по интонациям судят об искренности слов.

Музыка и ее важнейшая основа — мелодия — далеко не всегда ставят своей задачей художественное воспроизведение речевых интонаций, их изображение, ибо музыка, как сказано, в основном не является искусством изобразительным. Но выразительность мелодии во многом базируется на той же объективной предпосылке, что и выразительность речевых интонаций, — на упомянутой способности голоса передавать эмоциональные состояния человека. Сказанное относится не только к вокальной, но и к инструментальной мелодии, ибо пение есть основа и первоисточник мелодии вообще. Это и имеют в виду, когда говорят об интонационной природе музыки, то есть о том, что музыка есть искусство не только звуковое, но и интонационное. Все богатство музыкальных средств, все многообразие элементов музыки (мелодия, гармония, ритм и т. д.) имеет интонационную основу. Музыкальное искусство не могло бы существовать без этой основы: оно не могло бы возникнуть, если бы человеческий голос не обладал способностью передавать эмоциональные состояния человека и если бы средство общения людей — речь — не носило звукового характера, не было обращено к слуху.

С речью, со словом, с поэзией музыка была (как и с танцем) очень тесно связана в своем реальном историческом развитии, и эта связь сохраняет огромное значение и поныне. Отсюда — большая близость ряда закономерностей речи (особенно поэтической, стихотворной) и музыки, о чем будет говориться по различным поводам в дальнейших главах.

Вместе с тем неоднократно отмечались черты общности между музыкой и архитектурой. Имелись в виду не реальные исторические связи, подобные связям музыки и поэзии, а некоторые логические аналогии, основанные на неизобразительном характере музыки и архитектуры. Действительно, музыка занимает среди временных искусств место, в известных отношениях аналогичное месту архитектуры среди искусств пространственных. Подобно тому как связь произведения архитектуры со скульптурой и живописью (например, роспись стен и потолка здания) может сделать идейно-художественное содержание произведения более предметно-нагляд-

ным, так и связь музыкального произведения со словом способна дать аналогичный результат. Далее, из неизобразительного характера музыки и архитектуры вытекает возможность и необходимость ясных, легко узнаваемых повторов частей и элементов в произведениях этих искусств (в музыке, как в временном искусстве, эти повторы особенно необходимы для закрепления в памяти главного, основного), большое значение строгих пропорций и соответствий, всевозможных симметричных соотношений и т. п.

Аналогии между музыкой и архитектурой существенны для понимания природы музыкального искусства. Но эти логические аналогии, раскрывающие некоторые важные свойства музыки, имеют все же подчиненное значение по сравнению с реальными связями музыки со словом. И наконец, среди аналогий между музыкой и архитектурой следует, на наш взгляд, особо выделить ту, которой до сих пор не уделялось должное внимание: роль в архитектуре и в музыке жанра произведения (в смысле его жизненного назначения) как средства передачи его общего, типического содержания.

История зодчества не знает сооружения красивых зданий «вообще»; здания воздвигались и воздвигаются в соответствии с определенным их жизненным назначением: дворцы, храмы, жилые дома, административные здания, вокзалы, театры, учебные заведения, больницы и т. д. Подобно этому и музыка связана с древнейших времен с тем или иным жизненным назначением: с процессами труда, с бытом людей, с военными походами, охотой и т. д. Очевидна жизненная функция таких жанров, как трудовые, колыбельные, свадебные, погребальные песни, молитвенные песнопения, танцы, походные марши, гимны и др. Известно также, что, например, баркарола — это песнь лодочника, что серенады пелись под окном возлюбленной, что полонез — это пышное церемониальное шествие польской знати и т. д. и т. п.

Весьма существенно, однако, что, в отличие от архитектуры, музыкальное искусство в конце концов исторически сформировало и такие жанры (например, симфония, квартет), произведения которых, будучи содержательными и участвуя в выполнении социальных функций искусства как формы общественного сознания, свободны от непосредственно практических задач, то есть не обслуживают трудовые процессы, обряды и т. д., не призваны сопровождать какие-либо проявления общественной жизни и быта. И если, например, спортивные соревнования (скажем, фигурное катание на коньках) часто проводятся в настоящее время под симфоническую музыку, то предназначена она не для такого использования, а для сосредоточенного на ней самой ее восприятия в концертном зале (современная техника — радио, телевидение, звукозапись — делает возможной некоторую замену такого восприятия).

Сказанное связано также и с тем, что существуют достаточно различные между собой типы музыкального искусства (как и искусство вообще). Действительно, европейское профессиональное музыкальное творчество последних столетий предполагает индивидуальное авторство произведений, их своеобразие, оригинальность, их фиксацию в нотной записи, равно как дифференциацию композитора, исполнителя и слушателя. Напротив, традиционное профессиональное искусство некоторых стран Востока не отделяет композитора от исполнителя-импровизатора и не имеет законченных и оригинальных произведений в европейском смысле слова. Народное же музыкальное искусство иногда не дифференцирует также исполнителей и слушателей и, не зная ни индивидуального авторства, ни письменной фиксации произведений, как правило, не выделяет их в качестве самостоятельных целостностей, свободных от непосредственных связей с трудовыми процессами, бытом, обрядами, играми.

Художественная ценность лучших народных песен очень высока. Народная музыка имеет огромное значение и для профессионального творчества, питает его (примеры этого нам встретятся неоднократно). С тем или иным претворением (часто очень опосредствованным) черт народного искусства в значительной мере связано национальное своеобразие профессиональной музыки различных стран. И тем не менее народная песня и основанная на ней симфония, увертюра, симфоническая поэма принадлежат к разным типам искусства. Они даже относятся между собой подобно предмету отражения (песня в ее конкретном социальном бытовании как проявление народной жизни) и отражению предмета (симфония, отражающая путем использования песни жизнь и быт народа, его думы и чаяния, строй его музыкального мышления). Приблизительно таково же соотношение, например, между мазурками Шопена и отраженными в них народными танцами.

Большую роль в развитии музыкального искусства играет не только народная песня, но и вообще музыка, связанная с текстом, действием (в частности, сценическим), а также программная инструментальная музыка, то есть такая, в которой композитор отображает вполне определенные, конкретные жизненные явления, события, сюжеты (взятые непосредственно из жизни или уже запечатленные в произведениях других искусств, например литературы, живописи) и указывает на это в заглавии произведения или в специальном пояснении. Наличие программы облегчает слушателю восприятие и оценку произведения, способствует более четкой кристаллизации идейного замысла композитора, а также выработке новых музыкальных средств.

Однако к вершинам музыкального творчества принадлежат

и многие инструментальные непрограммные произведения, отличающиеся глубиной содержания и совершенством формы выражения. Содержание и средства таких произведений оказываются понятными и впечатляющими благодаря тому, что в этих произведениях предстают в новой и более обобщенной форме концепции и типичные средства, ранее выработанные в вокальной, оперной и программной музыке и уже вошедшие в общественное музыкальное сознание². В свою очередь такого рода непрограммные произведения способствуют более широкому развитию самостоятельной музыкальной логики и ее внедрению в музыкально-слуховое сознание общества, а это благотворно влияет на программную музыку, открывая перед ней новые возможности. Таким образом, как в прошлом, так и в творчестве наших дней программная и непрограммная музыка обогащают друг друга. Нет оснований ставить один из этих родов музыки выше другого. Отрицательно сказаться на развитии музыкальной культуры могло бы лишь длительное культивирование одного из них в ущерб другому.

§ 3. Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства

Для изучения закономерностей искусства вообще, и музыки в частности, весьма существенны понятия стиля и жанра.

Музыкальный стиль — это возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения — система, рассматриваемая как нераздельное целое. Следовательно, в понятие стиля входят и содержание и средства музыки, входит содержательная система средств и воплощенное в средствах содержание. При этом понятие стиля применяется в более широких и в более узких значениях: говорят, например, о венско-классическом стиле, о стиле русской музыкальной классики в целом, о стиле «Могучей кучки», о стиле того или иного композитора (или отдельного периода в его творчестве: стиль позднего Бетховена, раннего Скрябина), а иногда даже о стиле одного выдающегося произведения, ярко представляющего определенную систему музыкального мышления, образов и средств (например, стиль «Руслана» Глинки, стиль «Тристана» Вагнера). Все такие более широкие и более узкие применения понятия стиля правомерны.

Музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социаль-

ными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия.

Марш, танец, песня, романс, серенада, баркарола, хорал, ноктюрн, концерт, симфония, соната, квартет, кантата — все это жанры музыки, музыкальные жанры. Как и понятие стиля, понятие жанра применяется в более широких и в более узких значениях: марш — жанр, но торжественный марш — тоже жанр; танец — жанр, но мазурка и вальс — тоже жанры; говорят «жанр фортепианной миниатюры» и более узко «жанр прелюдии». Общепринятой систематики жанров до сих пор не существует.

Очень важно, что сложные жанры инструментальной музыки (симфония, квартет, концерт, отдельные инструментальные пьесы) так или иначе связаны с разнообразным претворением свойств первичных, простейших жанров, коренящихся в жизни и в быту народа (песня, танец и т. д.). Так, например, активные, волевые, героические темы симфонических и оперных произведений обычно имеют связи с жанром марша, с музыкой сигнально-призывного характера, лирические темы — с песней, романсом и т. д.

В различных жанрах вырабатываются типичные для этих жанров средства — ритмические обороты, формы аккомпанемента, мелодические фигуры, виды фактуры и т. п. Таковы, например, типичные пунктированные маршевые ритмы, типичная форма вальсового аккомпанемента, при которой бас берется на первой доле такта, а другие аккомпанирующие голоса на второй и третьей долях; таковы типичные раскачивающиеся мелодические фигуры колыбельной песни, типичная аккордовая фактура хорала. Жанры и жанровые средства влияют друг на друга, по-разному сочетаются в различных произведениях. Так, некоторые советские массовые песни сочетают элементы лирической песенности с маршеобразностью (см. дальше примеры 10, 10а).

Через жанры и жанровые средства в музыке отражаются многие явления действительности. Поэтому выяснение жанровой природы того или иного произведения или отрывка весьма существенно (хотя, конечно, недостаточно) для раскрытия содержания музыки. Очень часто определение жанра уже само по себе что-то говорит о типе содержания музыки, дает этому содержанию некоторую общую характеристику (например, траурный марш, колыбельная песня, серенада). Но, разумеется, различные произведения одного и того же жанра могут быть по своему идейно-художественному содержанию очень различны. Весьма велико бывает это различие между произведениями одного и того же жанра в различных стилях, в музыке

² См. об этом в кн.: Конен В. Театр и симфония. 2-е изд. М., 1975.

разных творческих направлений, особенно при связи музыки с различными текстами.

Музыкальные жанры обладают национальной характерностью. Они исторически развиваются, преобразуются в соответствии с изменением содержания и задач музыкального искусства, обусловленным ходом общественного развития. При этом, с одной стороны, некоторые жанры (например, некоторые жанры церковной музыки, некоторые старинные танцы) с течением времени выходят из употребления, с другой же стороны, появляются новые жанры или коренным образом преобразуются старые; так, жанр массовой песни в его нынешнем понимании возник только после революции; послереволюционный период преобразовал также характер, место и значение жанра оратории, которая в прошлом связывалась преимущественно с сюжетами из церковной письменности, а после революции — с актуальными темами современности.

§ 4. Музыкальная форма в широком и тесном значении. Единство содержания и формы. Музыкальный язык

Музыкальное произведение, как и произведение любого другого искусства, представляет собой единство содержания и формы. Под содержанием понимается художественное отражение в произведении общественно-исторической действительности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний. Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения. Иначе говоря, все жанровые средства, все мелодические, ритмические, гармонические обороты, модуляции, тембры, динамические оттенки, типы фактуры, пропорции частей, организованные в данном произведении в единую, целостную систему средств для передачи содержания произведения, образуют его форму.

Ведущую роль в единстве содержания и формы играет содержание. Когда изменившиеся общественно-исторические условия изменяют содержание произведений искусства, тогда это новое содержание новых произведений влечет за собой в конечном счете и изменение тех музыкальных средств, которые служат воплощению содержания, то есть изменению музыкальной формы. При этом изменение формы обычно отстает от изменения содержания. Новое содержание первоначально пользуется, насколько это возможно, старыми средствами, старой формой, приспособляя их к своим нуждам, своим задачам, а затем изменяет и преобразует средства, форму.

Единство содержания и формы носит в этом смысле в ис-

кусстве, как и всюду, исторически относительный, а не абсолютный характер. Однако в каждом конкретном случае совершенная форма, то есть форма, максимально соответствующая содержанию, является необходимым условием его действительной передачи.

Понятие «музыкальная форма» применяется также и в более тесном смысле слова — в смысле общего композиционного плана произведения, то есть соотношения его частей. Реализуется композиционный план (форма в тесном смысле слова) через организованную совокупность всех (или главных) музыкальных средств, примененных в данном произведении.

Понятие музыкальной формы в тесном смысле слова, в свою очередь, употребляется в двух различных значениях. Иногда имеется в виду конкретный композиционный план именно данного произведения, его индивидуальные пропорции. Чаще же речь идет не об индивидуальных чертах композиционного плана данного сочинения, а о том исторически сложившемся общем типе композиционного плана (композиционной структуры), типе музыкальной формы, к которому относится форма (общий план) рассматриваемого произведения. Вопрос: «В какой форме написано это сочинение?» — имеет в виду именно отнесение формы произведения к одному из исторически сложившихся типов композиционного плана (сонатная форма, вариационная форма, форма рондо, сложная трехчастная форма и т. д.). Эти типы композиционного плана (композиционной структуры) и называют «музыкальными формами».

И, наконец, в каком бы из описанных значений ни понималась музыкальная форма, она всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания произведения во времени, и архитектурно-статическую, «кристаллическую», связанную с итоговым восприятием формы как законченной и цельной структуры, являющейся результатом развития. Сказанное относится не только к форме целого, но и к форме частей: в каждый данный момент слушатель воспринимает музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный).

Обычно обозначение типа музыкальной формы содержит указание (явное или скрытое) не только на законченный результат процесса, но и на самый процесс, на способ сопоставления и развития музыкальных мыслей, способ образования музыкальной формы: таковы названия «вариационная форма», «форма рондо», «сонатная форма», «сложная трехчастная форма». Однако главный акцент при определении формы в тесном смысле делается на возникшей в итоге развития законченной структуре, а не на процессе ее образования (это важно иметь в виду, в частности, в случаях некоторого несовпадения

преобладающего способа развития с общей структурой: например, в произведении, написанном в трехчастной форме, сонатной или форме рондо, может преобладать вариационный метод развития, что не меняет основного определения формы).

Изучение музыкальных форм в связи с их выразительными возможностями, типичными для них образными соотношениями, в связи с их историческим развитием, их трактовкой в различных жанрах и стилях — важнейшая задача науки о строении музыкальных произведений.

Всю совокупность исторически сложившихся средств музыкальной выразительности часто называют музыкальным языком. Выражение «музыкальный язык» по происхождению своему метафорично, то есть основано на образном сравнении выразительных средств музыки, служащих передаче ее идейно-художественного содержания, со средствами словесного языка, служащими выражению мыслей, передаче мыслей. Этим сравнением пользовались передовые представители русского и зарубежного музыкознания (например, Руссо, Серов) с целью подчеркнуть, что музыка выражает определенное содержание, с целью противопоставить, таким образом, реалистическое понимание музыки формалистическому. Но это сравнение никоим образом не следует понимать в смысле полной аналогии. Наоборот, необходимо отдавать себе ясный отчет в коренных, принципиальных отличиях музыкального языка от языка в подлинном, собственном смысле, то есть от словесного языка. Одно отличие состоит в совершенно различной сфере применения словесного языка и музыкального языка. Как известно, словесный язык отличается универсальностью своего применения: он применяется не только в области литературы, но во всех областях человеческой деятельности. Наоборот, сфера применения музыкального языка несравненно уже: он непосредственно обслуживает только музыкальное искусство и вне его не существует. Другое отличие заключается в том, что словесный язык обозначает вещи и явления наименованиями, само звучание которых, как правило, не имеет непосредственного сходства с называемыми предметами, с их природой. Музыкальный же язык образно отражает, моделирует соответствующие явления и эмоции, воспроизводит те или иные черты их реальной структуры. Но если верно учитывать это коренное различие, то сравнение некоторых свойств музыкального языка с рядом свойств словесного языка оказывается правомерным и плодотворным.

Свойства, особенности и возможности различных средств музыкальной выразительности допускают изучение, основанное на всей практике определенной музыкальной культуры и в то же время абстрагированное от применения этих средств в том или ином отдельном произведении. Так, например, можно из всей практики европейского музыкального

искусства нескольких последних веков вывести способность пунктированного ритма служить одним из средств передачи возбужденности, активности или способности полной совершенной каденции убедительно заключать музыкальную мысль. Далее, можно выяснить, на какие объективные свойства этих средств, на какие их жизненные связи опираются названные способности и возможности. Под музыкальным языком понимается, таким образом, сложившаяся в процессе исторического развития совокупность музыкальных средств, рассматриваемая как общее достояние некоторой музыкальной культуры. Под музыкальной же формой в широком смысле понимается, как сказано выше, организованная совокупность средств, примененная в конкретном музыкальном произведении для выражения его содержания. Иначе говоря, элементы музыкального языка, примененные в конкретном произведении, становятся элементами художественной формы этого произведения.

Музыкальный язык понимается и в более частных значениях. Говорят, например, о музыкальном языке русской народной песни, украинской песни и т. д. (однако, в противоположность произведениям литературы, музыкальное произведение не требует и не допускает «перевода» на музыкальный язык другого народа). Можно также говорить о музыкальном языке русских классиков, нидерландских контрапунктистов XVI века и т. д. Далее, подобно тому как говорят о «языке Пушкина», «языке Толстого», имея в виду черты художественного своеобразия в использовании общенародного языка писателем, так в аналогичных значениях говорят о «музыкальном языке» Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова и т. д. Таким образом, в смысле возможности применения в более широких и более узких значениях понятие музыкального языка сходно с понятиями стиля и жанра. Говорят, наконец, и о музыкальном языке отдельного произведения (например, «музыкальный язык этого произведения прост и доступен, близок языку народной песни»). В этом случае музыкальный язык произведения отличается от его формы (в широком смысле слова) только тем, что в последнем понятии подчеркиваются не столько самые средства выразительности, сколько их целостная организованная система, включающая и общую композицию произведения.

§ 5. Выразительные возможности музыкальных средств. Взаимодействие средств в комплексе. Первичные комплексы

Тот или иной отдельный прием, отдельное средство музыкального языка не имеет определенного, раз навсегда заданного выразительного значения. Так, например, синкопа

в одних условиях способствует эффекту остроты, динамичности, взрывчатости, в других — лирической взволнованности. Однако всякое средство имеет свой круг главных, типичных выразительных возможностей³. Он определяется местом данного средства в соответствующей исторически сложившейся системе музыкального языка и опирается на какие-либо объективные свойства и жизненные связи средства. Например, названные возможности синкопы обусловлены ее ролью в равномерно-акцентной тактовой системе европейской музыки XVII—XX веков — системе, где синкопа, вступая в своеобразное противоречие с господствующим тактовым метром произведения, нарушает установившуюся на основе объективных психологических закономерностей ритмическую настройку слушателя, инерцию его восприятия. Это дает далеко не одинаковый эффект в разных случаях, но, каков бы он ни был, он всегда связан с описанной сейчас объективной природой средства.

Реализация той или иной возможности зависит всякий раз от конкретных условий применения средства — от взаимодействия с другими элементами музыки, от целостного комплекса, в который входит данное средство, от общего музыкального контекста.

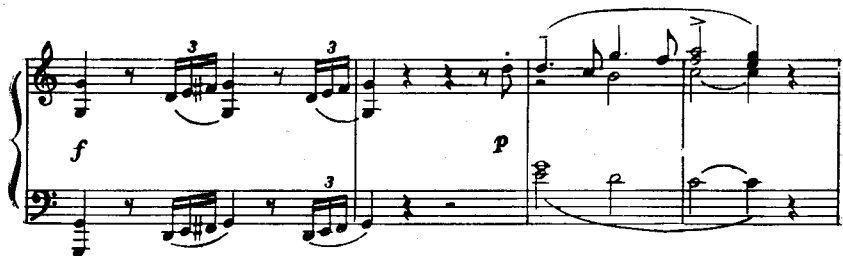
В настоящем пособии речь идет главным образом о формах и средствах системы, связанной с европейской музыкой (русской и западной) последних нескольких столетий.

Сами типы взаимодействия средств могут быть в произведениях (и их отдельных эпизодах), принадлежащих к этой системе, очень различными — от простейшего складывания или взаимодополнения выразительных эффектов, производимых отдельными средствами, до весьма сложного их соединения, подобного химическому. Но в любом случае для глубокого понимания характера и воздействия комплекса надо знать его состав.

Обычно взаимодействие средств связано с их существенным неравноправием. Одни средства (чаще всего немногочисленные) составляют как бы ядро выразительности данного музыкально-тематического образования (мотива, фразы), определяющее общий жанрово-выразительный характер музыки, ее род; другие — подчиняются ядру, реализуют преимущественно те свои возможности, которые соответствуют выразительности ядра, но в то же время вносят в общую выразительность свои оттенки, способствуя ее индивидуализации.

³ Под выразительными возможностями здесь имеются в виду возможности передачи того или иного содержания. Сюда включается поэтому как собственно выражение чувств и мыслей, так и изображение каких-либо предметов, явлений, процессов.

Поясним примером. В ряде контрастных тем венских классиков, открывающих (без предшествующего вступления) начальные аллегро сонатно-симфонических циклов, первый элемент контраста носит характер более решительный, энергичный, веский, второй — более мягкий, легкий или сдержанный:



3 Allegro con spirito Моцарт. Соната для ф-п.

1 Allegro Моцарт. Соната для ф-п.

Б Allegro Моцарт. Квintет

6 Molto allegro e con brio Бетховен. 5-я соната для ф-п.

7 Allegro con brio Бетховен. 2-й концерт для ф-п.

В приведенных и аналогичных темах ядро контраста образуют три противопоставления: громкостное (forte и piano либо forte и mezzo forte), метрико-артикуляционное (более активная и менее активная акцентировка сильных и относительно сильных долей, господство мужских окончаний и весьма заметная роль женских) и определенного рода

мелодическое (опора на тоны трезвучия либо на интервалы, входящие в его состав, и опора на секундовые интонации). Не все названные противопоставления налицо во всех без исключения случаях (так, в примере 7 во втором элементе контраста нет слабых окончаний). Но всегда представлено большинство из них, а кроме того — и это очень важно, — ни одно из них не может быть применено в темах данного типа обратным способом. Нет случая, когда первый (активный) элемент такого рода темы звучит *piano*, а второй *forte*, или когда в первом элементе преобладают женские окончания, во втором — мужские, или, наконец, когда первый элемент основан на секундовых интонациях, а второй — на движении по трезвучию. Подобная перестановка в любом из этих средств приводит к контрасту совсем иного жанрово-выразительного рода, что можно наблюдать, например, в начале Скерцо *b-moll* Шопена, а у венских классиков в теме финала Симфонии *g-moll* Моцарта (пример 142; напомним, что мы рассматривали только венско-классические контрастные темы первых аллегро и притом не предшествуемые вступлениями).

Напротив, все другие средства, не входящие в ядро контраста, применяются в темах данного рода свободно и, в частности, допускают перестановки упомянутого типа. Так, в примерах 3 и 5 первый элемент контраста содержит в общем более крупные ритмические длительности, чем второй, а в примерах 2, 6 — более мелкие. Аналогичным образом в примере 4 первый элемент ритмически более ровен, однороден, чем второй, включающий резко различные длительности (шестнадцатые и четверть с точкой), тогда как в примере 3 соотношение обратное: резко различные длительности (половинные и шестнадцатые) есть именно в первом элементе. Далее, в примере 6 мелодическая линия первого элемента — преимущественно восходящая, а второго — нисходящая; в примере же 7 — наоборот. Наконец, в примерах 3, 4, 5, 6 диапазон мелодии первого элемента шире, чем диапазон второго, а в примере 2 — уже.

Выразительность всех этих средств подчиняется в каждом отдельном случае выразительности ядра контраста. Так, более быстрое ритмическое движение (то есть движение более мелкими длительностями) в одних условиях вызывает ощущение энергии (см. первый элемент контраста в примере 6, тираты триолями тридцатьвторыми в примере 2), в других — связывается с представлением о большей легкости (мелкие длительности во вторых элементах примеров 3, 4). Крупные же длительности производят при *forte* и активной метрической акцентуации впечатление вескости, значительности (см. первые элементы в примерах 3, 5), а при других обстоятельствах могут приобретать спокойный, сдерживающий или певучий характер (второй элемент примера 6). Точно так же охват мелодией более широкого диапазона способен ассоциироваться как

с распевностью второго элемента контраста (пример 2, где узкий диапазон первого элемента вызывает ощущение концентрации энергии), так и с размахом и силой первого элемента (примеры 1, 3, 5, 6).

Вместе с тем очевидно, что перечисленные ритмические и мелодические средства, не принадлежащие здесь к основному ядру контраста, вносят (вместе с некоторыми другими средствами) в выразительность контраста свой вклад, конкретизируют ее и во многом способствуют ее индивидуальному своеобразию: ведь в каждом из приведенных примеров представлен неповторимо индивидуальный художественный образ, а в то же время ядро контраста, создающее общие родовые свойства всех примеров и объединяющее даже столь различные темы, как мажорные и минорные, остается одним и тем же.

Если теперь вспомнить, что контрастные темы описанного рода приобрели широкое распространение в связи со стремлением композиторов второй половины XVIII века к воплощению типического характера развившейся в ту эпоху новой личности — деятельной и многогранной, — станет ясно, что эти темы демонстрируют также одно из возможных соотношений типического и неповторимо индивидуального в художественном образе, одну из форм единства этих сторон.

При этом типическое, воплощенное через ядро выразительности, основывается, в свою очередь, на простейших, как бы первичных интонационно-жанровых комплексах, сложившихся исторически, ставших в рамках определенной музыкальной культуры и системы общим достоянием музыкально-слухового сознания и несущих некоторый весьма обобщенный, эмоционально выразительный смысл. В данном случае такими первичными комплексами служат, с одной стороны, интонации фанфарного, призывно сигнального корня, превратившиеся в выражение активного, мужественного начала, с другой стороны — секундовые интонации, особенно задержания, которые приобрели способность — благодаря их объективным свойствам и их длительной связи с чувствительными или скорбными «вздохами» в оперных ариях — служить воплощению элемента лирики в самом широком смысле слова.

И в самом деле — нисходящая секундовая хорейческая интонация, то есть идущая от сильной доли такта к слабой (иными словами — связанная с женским окончанием), служит центральным моментом вторых фраз почти во всех приведенных примерах (ее нет лишь в примере 7), причем в большинстве случаев она гармонизована как задержание.

Первичные комплексы потому являются именно комплексами, что каждый из них не принадлежит какому-либо одному элементу, одной стороне музыки, а непременно связан с несколькими элементами. Так, активные обороты фанфарного, сигнально-призывного типа предполагают не только опору на

интервалы, входящие в состав трезвучия, но и метрическую весомость тонов, известные темповые границы, обычно и достаточную громкость. Лирическое нисходящее задержание тоже охватывает несколько элементов музыки: мелодическое соотношение (нисходящая секунда), метрическое (движение от более сильного времени к более слабому), гармоническое (переход неаккордового тона в аккордовый); предполагаются кроме того не слишком короткие длительности, а также исполнение *legato*.

Аналогичным образом, например, хорошо знакомый европейскому музыкальному сознанию маршевый пунктированный ритм, острый и активный, включает в себя, кроме определенного соотношения длительностей, опять-таки четкую акцентуацию, двухдольный метр, направленность фигуры



от более слабой доли к более сильной (в мазурке же,

наоборот, пунктированная фигура обычно идет от сильной доли к слабой, причем метр — трехдольный). Точно так же хоральная фактура предполагает не только аккордовый склад, но и размеренное движение, плавное голосоведение. Легко убедиться в первичнокомплексном характере ряда типичных формул сопровождения (аккомпанемент марша, вальса, баркаролы). При этом в одних первичных комплексах на переднем плане находятся одни стороны и элементы музыки, в других — другие. Но все же такие комплексы имеют преимущественно жанрово-интонационную выразительную природу, если только понимать интонацию и жанр достаточно широко (так, маршевый пунктированный ритм определенным образом интонируется, а выражение «лирическая мелодия» содержит обобщенную жанровую характеристику музыки).

Очевидно также, что первичные музыкальные комплексы существуют в общественном музыкальном сознании как комплексы частичные, неполные: вне конкретного контекста каждый из них охватывает не все элементы музыки, а лишь некоторые, оставаясь в отношении других сторон и элементов свободным, нефиксированным. Например, лирическая интонация нисходящего задержания, определяемая несколькими названными факторами, может реализоваться в разных ладовых, тембровых, регистровых, громкостных условиях, в сочетании с различными гармониями и т. д. Нечто аналогичное может быть сказано и о других перечисленных здесь первичных комплексах. Эта своеобразная неполнота, частичность (то есть наличие «свободных параметров») как раз и позволяет первичным комплексам служить более или менее обобщенными музыкальными представлениями, по-разному претворяемыми и индивидуализируемыми в конкретных контекстах музыкальных произведений. Естественно, что композиторы, создавая тематиче-

ский материал своих произведений, не проходят мимо этих комплексов, а так или иначе используют их, по-своему трактуя, сочетая и обновляя их. Здесь же о них шла речь как об основе взаимодействия разных сторон музыки и одновременно как основе реализации различными ее элементами и средствами каких-либо определенных (тех, а не иных) своих выразительных возможностей в конкретном и целостном мотивно-тематическом образовании.

§ 6. Коммуникативные (в частности, формообразовательные) возможности музыкальных средств

Кроме выразительных или содержательных возможностей (содержательной стороны, содержательной функции), средства музыки обладают и возможностями коммуникативными (коммуникативной стороной, функцией). Они обусловлены тем, что искусство не только отражает явления действительности и выражает отношение к ним художника, но и служит средством общения, коммуникации людей, воздействует на них, внушает им те или иные идеи, эмоции, представления, доставляет эстетическое наслаждение. Содержание художественного произведения должно быть соответственным образом доведено до воспринимающего, то есть сообщено ему ясно, интересно, заразительно, что требует прежде всего учета свойств восприятия. С этим и связана коммуникативная функция музыкальных средств.

Впрочем, поскольку всякая коммуникация предполагает две участвующие в ней стороны (отправителя и получателя сообщения), коммуникативная функция искусства в принципе обслуживает соответствующие интересы и требования обеих этих сторон. В музыке непосредственным отправителем художественной информации является исполнитель. Естественно, что, например, коммуникативное назначение некоторых фортепианных отыгрышей (переходов, связок) в романсах или же оркестровых эпизодов в концертах для солиста с оркестром состоит также и в том (а иногда — прежде всего в том), чтобы дать отдых вокалисту или инструменталисту, а не только в том, чтобы обеспечить разнообразие тембровых впечатлений и облегчить узнавание граней формы слушателю. Вспомним, наконец, что, когда выше шла речь о музыкальных жанрах, отмечалась их связь также с теми или иными условиями исполнения и восприятия музыки (это и указывало на коммуникативную сторону жанров).

Коммуникативная сторона искусства выполняет задачи весьма различные: обеспечить логичность и стройность произведения, приковать внимание к важнейшим его моментам, создать оттеняющий их фон (а иногда сделать малозаметным то, что исподволь подготавливает неожиданную развязку).

направить восприятие по надлежащему руслу, вызвать определенные ожидания, оправдать их (иногда с оттяжкой) либо обмануть, дать, как упомянуто, воспринимающему (или исполнителю) необходимый отдых после большого напряжения и т. д. и т. п.

В число коммуникативных возможностей входят и возможности формообразовательные (музыкально-логические, музыкально-грамматические). Так, синкопа, нарушающая метрический распорядок, не только обладает всякий раз той или иной выразительностью, но и нередко ломает установившуюся равномерную расчлененность музыки, делает построение более слитным, а это уже относится к формообразовательной стороне средства. Например, в следующей теме фуги Баха синкопа во втором такте (*as*), с одной стороны, способствует особой интонационной выразительности данного момента, повышает напряжение музыки, вносит элемент остроты, с другой же — делает вторую половину темы более слитной, чем первая, а это создает в теме структуру суммирования — полутакт, полутакт, однотокт:



Аналогичным образом очевидно, что если, например, повторение тонического мажорного трезвучия может производить впечатление решительности, уверенности, силы (а в других случаях — полного покоя), то оно обладает и формообразовательными потенциями — способно хорошо завершать музыкальную мысль.

Выразительные (содержательные) и коммуникативные (в частности, формообразовательные) возможности средств так или иначе связаны между собой. Например, естественно предположить, что средства, передающие успокоение, спад напряжения, окажутся пригодными и для завершения мысли, обусловленного ее исчерпанием. И наоборот: средства эмоционального возбуждения чаще выступают как стимулы развития, нежели как факторы завершения. Тем не менее коммуникативные (в их числе и формообразовательные) функции имеют относительно самостоятельный характер и далеко не всегда связаны с содержательно-выразительными функциями столь прямолинейно.

В конкретном контексте каждое средство проявляет как свои содержательные, так и коммуникативные свойства. Действительно, в примерах 1—7 первый элемент контраста несет, кроме уже описанной содержательной функции (воплоче-

ние активного, мужественного начала), коммуникативную функцию призыва ко вниманию. Исторически (генетически) подобные элементы как раз и связаны с фанфарами, возмещавшими начало оперного спектакля. И не случайно в тех сонатно-симфонических циклах венских классиков, где первому аллегро предшествует вступление, тема аллегро носит иной характер, не начинается громкой фанфарой.

Сказанное не означает, однако, что две стороны любого музыкального средства всегда равноправны. Нет, в зависимости от контекста, да и от природы самого средства, та или другая сторона может выступать на передний план. Например, исторически сложившиеся музыкально-синтаксические структуры (период, суммирование и др.), способствующие расчлененности и вместе с тем цельности музыкальной мысли, ее четкости, рельефности, легкой запоминаемости, несут прежде всего коммуникативные функции. Очевидно также, что, например, те приемы оркестровки, целью которых служит ясная слышимость голосов, выделение мелодии, тоже принадлежат к числу коммуникативных. Коммуникативными в своей основе являются и всевозможные приемы сбережения средств: например, иногда какая-либо тембровая или гармоническая краска намеренно избегается композитором в данном эпизоде не потому, что она не способствовала бы воплощению его характера, а потому, что желательно сохранить ее свежесть для другого эпизода, где она представляется более нужной и будет впечатлять сильнее.

Наконец, коммуникативную природу имеет требование хорошего, преимущественно плавного голосоведения. Действительно, такое голосоведение вовсе не призвано передавать некую гладкость и выровненность отражаемых явлений действительности и выражаемых чувств. Нет, плавное движение средних голосов гармонии, нередко и баса, присуще и сочинениям возбужденным, порывистым, конфликтно-динамическим. Оно служит ясности самих гармоний и их смен. Ведь именно при секундовых ходах голосов новые звуки в максимальной степени вытесняют в слушательском восприятии следы предыдущих звуков, а потому смены гармонии оказываются наиболее чистыми, четкими, свободными от нежелательных побочных эффектов, возникающих при неупорядоченном голосоведении.

Есть в музыкальных формах и целые построения различной величины, содержательная функция которых незначительна по сравнению с коммуникативной. Таковы некоторые переходные или вступительные эпизоды, в частности такты, где до начала мелодии устанавливается фигура сопровождения. Эти такты подготавливают слушателя к восприятию музыки определенного темпа, метра, лада, часто и жанра (например, вальсового или маршевого) и, еще не экспонируя какого-либо конкретного образа, могут намечать самый общий характер музыки.

Однако для основных, наиболее значительных и целостных средств музыки весьма существенны обе стороны, обе функции. Так, например, музыкальная тема служит одновременно и главным носителем образа, и важнейшим ориентиром для слушателя при восприятии музыкальной формы. О связи музыкальных жанров как с типизированным содержанием музыкальных произведений, так и с условиями их исполнения и восприятия речь уже была. Исторически откristаллизовавшиеся композиционные формы-схемы и функции их частей тоже обусловлены, с одной стороны, некоторыми общими чертами передаваемого в них жизненного содержания, с другой — неотделимыми от свойств восприятия требованиями ясной, логичной, естественной коммуникации. Так, завершающие разделы (коды) многих произведений выполняют коммуникативную функцию подытоживания, резюмирования ранее сказанного, а вместе с тем отражают характерные черты заключительных стадий самих жизненных процессов (иногда затухание, исчерпание, иногда достижение цели, победа одного из противоборствующих начал над другими, их слияние и т. п.).

Наконец, для описанных в предыдущем параграфе первичных комплексов тоже важны и содержательная функция, и коммуникативные свойства: в частности, без легкой узнаваемости и доступности таких комплексов они не могли бы всякий раз занимать главенствующие позиции в восприятии слушателя и ориентировать на себя выразительные возможности других средств, создающих вместе с ними целостное мотивно-тематическое образование, как об этом речь шла выше.

§ 7. Система музыкальных средств

Содержательные и коммуникативные возможности музыкальных средств обусловлены, как упомянуто, не только их объективными свойствами и жизненными связями, но и их местом в соответствующей исторически сложившейся системе средств, в системе некоторого музыкального языка. Эта система способна по-разному использовать и истолковывать объективные свойства и жизненные связи средств, в частности акцентировать одни из них и оставлять в тени другие. Например, в европейской профессиональной музыке нескольких последних столетий весьма подчеркнуто различие между верхней большой и верхней малой терцией к главному устою лада, различие, связанное с существованием двух консонирующих трезвучий. На этом зиждется контраст основных ладов системы — мажора и минора. Но этот контраст неизвестен музыкальным системам ряда внеевропейских народов и совсем не ощущается теми представителями этих народов, у которых нет достаточного опыта восприятия европейской музыки.

Одна из основ рассматриваемой здесь системы — функциональная гармония мажора и минора. Другая основа — акцентная тактовая ритмика. Эти две музыкально-языковые основы, находящиеся в тесной зависимости между собой, так или иначе связаны со многими другими свойствами системы, например с большой ролью гомофонного склада, выделяющего в музыкальной ткани главный мелодический голос и гармоническое сопровождение, с ролью индивидуализированного тематизма, определенных жанров, типов фактуры, синтаксических структур, композиционных планов, инструментальных и вокальных составов произведений.

Каждой системе музыкальных средств присущи свои оппозиции, то есть противопоставления на разных уровнях системы существенно значащих единиц, комплексов, свойств. Остановимся на основных оппозициях рассматриваемой системы. В ладогармонической области мы уже упомянули о противоположности мажора и минора. К ней примыкает ряд оппозиций, тоже выражающих противопоставление более светлого и более темного колорита: восходящие и нисходящие альтерации звуков аккорда и лада, «диезная» и «бемольная» сторона гармоний и тональностей (по отношению к исходной тональности). Другая группа оппозиций связана с явлениями ладогармонической устойчивости и неустойчивости: оппозиция тоники и неустойчивых функций, консонанса и диссонанса, аккорда и случайного сочетания (или аккордовых и неаккордовых звуков мелодии), главной тональности и побочных. Сюда близко примыкает оппозиция тональной стабильности (длительное пребывание в одной тональности) и нестабильности, неустойчивости (частые смены тональностей, модуляции). Относительно самостоятельный характер носит оппозиция диатоники и хроматики, связываемая в музыке XVII—XVIII веков с противопоставлением большего спокойствия, простоты и большего возбуждения или остроты, изысканности или же скорби (в XIX веке к этому присоединилось противопоставление реального и фантастического, а также естественного и болезненно-изломанного).

Главные оппозиции в области метроритма: 1) двухдольность и трехдольность; 2) ямбичность (сильные, мужские окончания интонаций и мотивов) и хореичность (слабые, женские окончания). Об их значении, как и о значении других оппозиций в области ритма, речь пойдет в соответствующей главе.

В области мелодического рисунка оппозиции образуют: 1) ясно направленное движение и колеблющееся, вращательное; 2) подъем и спад; 3) движение широкими и узкими интервалами (скачки и плавное движение); 4) движение по тонам аккорда и секундовые интонации (подробнее — в главе о мелодии).

Оппозиции в области темпа, регистра, динамики очевидны (быстрые и медленные темпы; *accelerando* и *ritardando*; высо-

кий и низкий регистры; *forte* и *piano*; *crescendo* и *diminuendo*). Далее, в области оркестровых тембров — струнные и духовые, *tutti* и какая-либо группа (или *solo*). В области фактуры — гомофонное и полифоническое изложение, октавно-унисонное изложение и гармонический склад. В области артикуляции — *legato* и *staccato*. В области синтаксических структур — расчлененность, дробность, периодичность, с одной стороны, и слитность, цельность, непериодичность — с другой. В области жанров — прежде всего моторные и лирические. Наконец, в области сравнительно крупных одночастных композиционных форм классиков — строгие фигурационные вариации и сонатное аллегро (о характере и значении этих оппозиций речь впереди).

Знание оппозиций системы важно и для анализа отдельных произведений, так как их внутренние смысловые противопоставления обычно являются индивидуальным претворением и сочетанием оппозиций, присущих всей системе средств. Естественно, в частности, что контраст двух элементов в приведенных выше темах венских классиков использует некоторые из основных оппозиций системы: в области динамики — *forte* и *piano*; в области метроритма — сильные и слабые окончания, в области мелодического рисунка — господство движения по тонам аккорда и секундовых интонаций. Понятно и то, что тут не могли бы быть использованы все оппозиции системы: ведь контрастирующие элементы образуют единство, которое воплощено в ряде свойств, связывающих эти элементы между собой (единый темп, метр, лад).

Системой определяется характер использования в музыке даже основных физических свойств звука: высоты, длительности, тембра, громкости. Так, в рассматриваемой системе нет сколько-нибудь строго фиксированных громкостей и их соотношений, подобных соотношениям ритмическим и высотным. *FF* ни в каком исчислении не предполагает ровно вдвое более громкого звучания, чем *f*. Нельзя также сказать, во сколько раз *mf* громче, чем *mp* и т. д. Столь же неопределенны количественные соотношения при громкостных нарастаниях и спадах (*crescendo* и *diminuendo*): их реализация зависит от усмотрения исполнителя, предоставляется его пониманию и чутью.

Наоборот, тембры реализованы в звучании самих инструментов и в этом смысле фиксированы. Однако они допускают скорее описания и качественные характеристики, часто основанные на уподоблениях тем или иным звучаниям внешнего мира и звуковым явлениям (например, тембр свистящий, звенящий, гнусавый, но также светлый, матовый, теплый, холодный и т. д.), нежели количественные сравнения. Последние возможны лишь по отношению к отдельным свойствам, связанным с такого рода уподоблениями (например, тембр более светлый); в целом же различные тембры не располагаются, в отли-

чие от динамических оттенков, в единую линию по какому-либо основному количественному признаку (типа громче — тише), и тем более не допускают точных измерений.

Иную картину являют высотные и временные соотношения музыкальных звуков: здесь есть и возможность количественных сравнений, достаточно строгая измеримость и возникающая на этой основе разветвленная организация, обеспечивающая большое разнообразие музыкально-смысловых качеств. При этом, однако, высотная и временная (ритмическая) организация звуков описываемой системы, в свою очередь, принципиально различны между собой.

Действительно, ритмические соотношения звуков акцентной тактовой системы узнаются только в ритмическом контексте, создающем ощущение метрической пульсации — чередования тяжелых и легких моментов. Вне такого контекста отношение длительностей двух звуков не определяется непосредственно (на слух) сколько-нибудь точно. Наоборот, высотные отношения (интервалы) узнаются музыкально развитым человеком также и вне контекста и притом определяются столь же точно, что и в контексте. Более того: существует и абсолютный музыкально-высотный слух, обладатели которого узнают высоту отдельного изолированного тона. Музыкальные интервалы и звуки можно уподобить в этом отношении звукам речи, фонемам, которые тоже узнаются носителями данного языка и в изолированном виде, вне контекста. И это теснейшим образом связано с тем, что число интервалов в ладотональной системе, как и число фонем в каждом языке, ограничено. Существует, в частности, некоторый наименьший интервал, который в рассматриваемой системе служит также единицей измерения величины всех других интервалов (темперированный полутон).

Число же соотношений длительностей двух звуков в акцентной тактовой ритмике неограниченно даже в пределах, не превышающих двойного превосходства одной длительности над другой. Нет наименьшей длительности, как и наименьшего возможного различия между двумя длительностями. Здесь наша нотная запись в принципе может фиксировать различия сколь угодно малые. Например, один звук может непрерывно длиться два такта по $\frac{1}{4}$, а другой столько же плюс одну шестидесятчетвертую долю третьего такта (слигованную с предыдущей целой нотой). Возникает соотношение 128 к 129, неведомое нашей системе в высотной области: оно хотя и может фактически встретиться в практике живого интонирования, но не фиксируется в нотной записи и воспринимается (если вообще воспринимается) лишь как весьма незначительное варьирование одного тона, одной музыкальной высоты, а не как два разных звука лада, две фонемы, две значащие единицы (абсолютный слух тоже определяет именно музыкальную высоту, то есть фонему музыкальной речи, способную

колебаться в пределах некоторой высотной зоны, а не чисто физическую высоту с точностью, например, до одного колебания в секунду). Словом, только в высотной области рассматриваемая система имеет нечто аналогичное системе фонем словесного языка, в данном случае — прерывную шкалу достаточно большого, но ограниченного числа ступеней, служащих, как и звуки речи, различению музыкально-смысловых значений мотивов и фраз.

Могло бы показаться, что описанное различие высотной и ритмической организации присуще музыкальному искусству вообще и жестко обусловлено самой природой восприятия высоты и длительности звука. Однако в действительности это различие определяется исторически сложившейся системой музыкального языка и вовсе не обязательно для любой системы. Так, античная ритмика имела некоторую наименьшую длительность (хронос — по древнегречески, мора — по латыни), служившую единицей измерения других длительностей. При этом применялось лишь ограниченное количество простых ритмических соотношений. Тем самым длительности и их соотношения были как бы фонемологизированы, что, в частности, создавало возможность существования абсолютного музыкально-ритмического слуха, аналогичного высотному. Нечто подобное может быть повторено и о мензуральной ритмике средневековой музыки.

С другой стороны, ранние стадии фольклора не знают фиксированной шкалы высотных ступеней, а следовательно, и наименьшего высотного интервала. Музыкальное интонирование более или менее свободно вращается (глиссандирует), например, между двумя опорными высотами, которые, в свою очередь, тоже не строго фиксированы, а раздвигаются от куплета к куплету⁴.

Мы видим, таким образом, сколь различно использование в разных системах даже физических свойств звука — высоты, длительности. Тем более различно использование более сложных и многосоставных сторон самой музыки, таких, как мелодия, одновременные сочетания тонов и голосов, форма и т. д.

Характеризуя рассматриваемую нами систему, остановимся на некоторых ее общих свойствах. К их числу относится очень большая степень неоднородности системы, несмотря на наличие у нее объединяющих факторов (один из них — сама интонационная природа музыки). Действительно, система содержит элементы высокоорганизованные (ладогармоническая сторона) и малоорганизованные (громкостная динамика). Выразительные возможности средств, связанных с высокоорга-

низованными элементами, складываются и развиваются исторически вместе с самой системой. Эти возможности опираются на те или иные естественные предпосылки (физические, биологические, психологические) очень опосредствованно. Наоборот, выразительные возможности средств, связанных с малоорганизованными элементами (например, *forte* и *piano*, *crescendo* и *diminuendo*), опираются на такие предпосылки более непосредственно и гораздо меньше зависят от системы, как бы оставляющей эти предпосылки почти что в их первозданном виде. Аналогичным образом выразительные возможности одних элементов эволюционируют сравнительно быстро — вспомним опять гармонию, — других более медленно (та же громкостная динамика). И если диапазон применяемых громкостей за последние столетия весьма расширился, если сама степень использования громкостной динамики неодинакова в разных стилях и при игре на различных инструментах, если, наконец, разные композиторы склонны применять различные динамические эффекты (например, в музыке Бетховена *forte* или *fortissimo* нередко следует сразу после *diminuendo*), то самый смысл и характер таких эффектов остаются более или менее постоянными, так как опираются на те же естественные предпосылки и почти свободны от оттенков, привносимых системой средств в целом.

Одна из причин такой неоднородности связана с природой искусства вообще, которое обращается ко всем слоям психики человека — «низшим» и «высшим» (подробнее об этом — в параграфе об общих принципах художественного воздействия). По отношению к музыке эта причина имеет особенно большое значение. Другая причина неоднородности системы состоит в том, что она должна обеспечивать и связи средств с жизненными явлениями, и самостоятельную внутреннюю организацию художественного произведения. Так, громкостная динамика в музыке почти ничем не отличается от громкостных явлений и процессов в окружающей действительности, а потому способна отражать их более или менее непосредственно. Тембры музыкальных инструментов хотя и специфичны, но, как упомянуто, легко допускают уподобления тембрам, встречающимся в жизни, и обладают поэтому значительными изобразительными возможностями. Встречаются в действительности и находят отражение в музыке звуки разной высоты и длительности, равно как и высотные нарастания и спады, ускорения и замедления, а также ритмично протекающие процессы разного рода. Однако акцентная метроритмическая организация классической музыки весьма специфична, а ладотональная, ладогармоническая организация свойственна только музыке (по аналогии с тем, как фонетическая, лексическая и грамматическая организация свойственна только языку) и не имеет подобий во внешнем мире.

⁴ См. об этом в кн.: Алексеев Э. Проблема формирования лада. М., 1976, гл. 1.

Наконец, третья причина неоднородности системы обусловлена интонационной и исполнительской природой музыкального искусства. Элементы музыки естественно должны иметь разную степень фиксированности, чтобы произведение, с одной стороны, обладало достаточной качественной определенностью, с другой — допускало известную свободу исполнительской интерпретации. Сама интонационная природа музыки предполагает объединение ряда звуков как бы в «высказывание одного голоса», а потому плохо мирится с резкими (без плавного перехода) тембровыми и динамическими сменами внутри мелодической фразы, тогда как ладо-ритмическая организация призвана, в принципе, наоборот, дифференцировать высоту и длительность каждого отдельного звука мелодии. Следовательно, роль тембра и динамики отличается от роли лада и ритма также и в этом отношении.

Исполнительский характер музыкального искусства должен быть подчеркнут особо. Музыка предназначается для исполнения, и оно входит в ее сущность. Подразумеваемая, но не всегда фиксируемая в нотной записи (или фиксируемая очень неполно) исполнительская интонация является поэтому неотъемлемой стороной самой музыки, а не только ее интерпретации: можно формально точно выполнить все предписания нотного текста, но исказить характер музыки несоответствующим произнесением, подобно, например, тому, как при чтении вслух можно еле заметным неточным оттенком нечаянно сообщить речевой фразе иронический смысл, какого она вовсе не содержит. И ничто из утверждаемого о выразительных возможностях каких-либо средств (особенно мелодических и ритмических) не будет верным, если нет необходимой, молчаливо предполагаемой исполнительской интонации. Так, ясно выделенная кварта от V ступени к I, идущая от затакта к сильной доле, открывает мелодии многих революционных песен и носит в них активный, призывный характер, вполне ощутимый и при тихой звучности и быстром темпе. Но совершенно такая же кварта, начинающая Этюд E-dur Шопена или «Грезы» Шумана, полностью лишена подобного характера: исполнитель, зная лирический эмоциональный строй всей мелодии, берет ее второй звук мягко, глубоко и лишь чуть-чуть громче, чем первый, а потому не возникает того оттенка импульсивности, какой необходим для «призывной» кварты. Неуловимого и едва ли допускающего точную фиксацию различия в звукоизвлечении здесь достаточно, чтобы мелодический оборот решительно изменил свое качество.

Описанная в этом параграфе система средств сложилась вместе с определенным типом музыкальной культуры, вместе с характерными для него условиями и формами исполнения и восприятия музыки, которые были связаны в XVIII и

XIX веках прежде всего с оперным театром, концертным залом, домашним музицированием. В рамках этой культуры сложилась и закрепилась в общественном музыкально-слуховом сознании семантика (выразительно-смысловые возможности и значения) многих музыкальных средств — семантика, понятная в ее основных чертах носителям данной культуры. И если музыкальное произведение допускает различные исполнительские и музыковедческие трактовки, акцентирующие разные его стороны, то все же правомерные трактовки (как и адекватные слушательские восприятия) находятся в определенных границах, а потому произведения допускают анализ на основе нотного текста (разумеется, с привлечением необходимых исторических и музыкально-исторических сведений, соответствующих сравнений и т. д.).

§ 8. Общие принципы художественного воздействия

В трех предыдущих параграфах речь шла о выразительных и коммуникативных возможностях музыкальных средств (средств музыкального языка) и об их системе. Теперь речь пойдет о некоторых принципах художественного воздействия, общих для разных видов искусства. В широком смысле слова эти принципы выполняют прежде всего коммуникативные функции: они служат наилучшему внушению слушателю (зрителю, читателю) передаваемого содержания, облегчают восприятие произведения, захватывают внимание воспринимающего, повышают его интерес к тому, что ему сообщается. Не принадлежа какому-либо одному виду искусства и не будучи обусловленными специфическими языковыми средствами (звуковыми, цветовыми и т. д.) отдельных искусств, общие принципы художественного воздействия, однако, всякий раз реализуются при помощи каких-либо конкретных языковых средств соответствующего вида искусства.

Один из таких общих принципов — принцип множественного и концентрированного воздействия. Он гласит, что важный выразительный эффект (более общий или более частный, но именно эффект, а не оттенок) достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких или многих (часто даже всех возможных в данных условиях), направленных к той же цели и таким образом осуществляющих множественное и концентрированное воздействие.

Очевидно, например, что в скорбно-меланхолической музыкальной пьесе будет применен не только минорный лад, но и медленный темп, а также соответствующего характера интонации, ритмы, фигуры сопровождения. Даже в однострунном напеве, простом и немногословном, неизбежно испол-

зуется ряд средств: и лад, и мелодический рисунок, и метроритм, и всевозможные мотивные соотношения, и определенный тип развития и формы в целом. Впечатляющая сила напева во многом зависит от того, насколько дружно и концентрированно служат все эти средства его основной выразительно-смысловой задаче.

То же самое можно сказать о произведениях других искусств. В поэзии тот или иной художественный эффект достигается одновременным действием и строфики стиха, и его ритма, и его рифм, и его «инструментовки» (то есть особым образом организованных фонетических соотношений), и смысловыми значениями слов (прямыми и переносными), и синтаксическими конструкциями. В живописи — как изображаемыми предметами, явлениями, жизненными ситуациями, так и линиями, красками, их соотношениями, всей композицией картины.

Нередко художественный образ имеет существенно разные (взаимодополняющие, контрастирующие) свойства и стороны. Воплощению каждой из этих сторон служат различные средства. Но и тут они выступают тоже не поодиночке, а целыми группами — даже если разные стороны образа представлены в одновременности (примеры еще встретятся). Если же эти стороны развертываются последовательно, то еще более очевидно, что воплощению характера каждой из них служат многие средства. Напомним об уже разобранных нами контрастных темах венских классиков: на их примере, собственно, уже и была продемонстрирована сложная комплексная природа даже сравнительно простых выразительных эффектов.

Большая роль в художественных произведениях описываемого принципа обусловлена самой природой искусства. Адресуясь широкому кругу воспринимающих, искусство в то же время обращается к человеческой личности во всей ее полноте, воздействует на различные слои и «этажи» психики — на эмоции и на интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания. Оно апеллирует и к простейшим безусловным рефлексам человека, и ко всему его социальному жизненному опыту, включая культуру, накопленную многовековым развитием человечества. (С этим отчасти связана и описанная в предыдущем параграфе неоднородность системы средств искусства.) И новое знание о мире, идеи, представления, эмоции искусство сообщает человеку не путем логического рассуждения и доказательства, а посредством конкретных, чувственно воспринимаемых образов, захватывающих человека и его убеждающих. Захватывает же искусство, в частности, путем разнообразных и множественных воздействий, концентрированно внушающих воспринимающему те или иные чувства, мысли, выразительно-смысловые соотношения и связи.

Применение множественного и концентрированного воздействия — одно из необходимых условий впечатляющей силы

образа, ударности художественного эффекта, безотказности его действия. Но описываемый принцип способен сделать эту ударность не навязчивой, не схематически обнаженной: поскольку средства искусства разнородны и потому во многом лежат как бы в разных плоскостях восприятия, концентрированное воздействие часто оказывается подспудным и даже может включаться в круг приемов, создающих впечатление особой магии искусства, его необъяснимого волшебства.

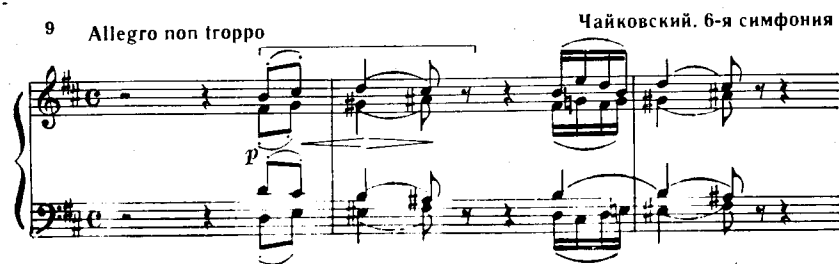
Проявляется множественное и концентрированное воздействие в двух его главных формах. Одна из них основана на внушающем действии всякого рода повторов. Их разновидности бесконечно разнообразны: встречаются повторы малых или более крупных единиц, непосредственные или «на расстоянии», буквальные или освеженные (в частности, усиленные), очевидные или завуалированные, повторы более или менее целостных образований (каковы, например, флигеля либо колонны в архитектурном сооружении, слова либо строки в стихотворении, темы, фразы, мотивы в музыкальном сочинении) и элементы, связанные лишь с отдельными сторонами или средствами данного вида искусства (например, ритмы, рифмы, гармонические обороты, тональности, тембры). Могут также повторяться не сами целостные образования или элементы, а какие-либо соотношения между ними. Нередко такие соотношения повторяются на разных масштабных уровнях формы. Например, соотношение более решительной и более мягкой фразы внутри главной темы нередко воспроизводится затем — в ином плане — как соотношение главной и побочной тем сонатной экспозиции, а после этого — опять в качественно новом плане — как соотношение быстрой и медленной частей цикла. Этот вид повтора, с одной стороны, дает большой выразительный эффект, ибо одно и то же смысловое соотношение пронизывает разные масштабные уровни целого (то есть реализуется в малых и больших масштабах), с другой — способствует единству, стройности, слаженности общей конструкции произведения. К этому виду повтора относятся также всевозможные предвосхищения в начале произведения его дальнейшего развития (например, тонального) и резюмирования в конце (примеры такого рода в тонально-гармонической области см. ниже — с. 200).

И наконец, повторы в музыке возможны не только в последовательности, но и в одновременности: удвоение мелодии в тот или иной интервал, каноническая имитация, сочетание темы с каким-либо ее вариантом (увеличением, уменьшением). Русский народный подголосочный склад тоже предполагает варианты повторы мелодии также и в одновременности. Не чуждо повторам в одновременности и гомофонно-гармоническое письмо: фигура сопровождения может быть пронизана важнейшими интонациями мелодии (вспомним роль мягких терций и секст в начале мелодии и сопровождения Ноктюрна Des-dur

Шопена или роль интонации *c—d—es* в мелодии и сопровождении его Этюда *c-moll*, ор. 10 № 12).

Вторая из основных форм проявления множественного и концентрированного воздействия не основана на повторах. Она призвана, помимо всего прочего, создавать ту небольшую начальную значащую единицу, которая может затем повторяться. Эту форму естественно назвать собственно комплексной, поскольку она предполагает действие комплекса разных средств, направленных к одной цели и совместно формирующих выразительность значащей единицы. Так, мы уже видели, что в примерах 3—7 мужественный, решительный характер первой фразы создается совместным действием *forte*, активного метра, движения мелодии по тонам трезвучия, а также других средств, подчиняющихся названному главным (в данных условиях). При этом повторность тех или иных фигур или интонаций внутри рассматриваемых фраз может присутствовать (примеры 4, 6, 7), а может и отсутствовать (примеры 3, 5). То же самое относится и ко вторым фразам: их более мягкий характер определяется опять-таки комплексом средств, причем повторность может им сопутствовать (примеры 3, 4, 5) или не сопутствовать (примеры 1, 6, 7).

Интересный пример комплексного действия очень многих средств, создающих яркую выразительность короткого мотива, содержится в начале главной партии *Allegro non troppo* Шестой симфонии Чайковского (мотив указан в примере скобкой):



Ряд средств служит формированию небольшой волны нарастания и спада, производящей здесь впечатление трепетного, смятенного порыва. Мелодическая линия устремлена к кульминационному звуку, после чего следует небольшой спад. Ритмическое развитие направлено от коротких звуков к более долгому, совпадающему с кульминацией, а затем вновь к короткому. Этому соответствует и движение от слабой доли к сильной и снова к слабой, равно как и небольшое *crescendo* и *diminuendo*. Наконец, аналогичную волну образует и последовательность гармоний: сперва — устойчивая гармония (тонический секстаккорд), потом — неустойчивая (секстаккорд II ступени), да-

лее — в момент кульминации — самая напряженная (уменьшенный септаккорд к доминанте), затем опять менее напряженная (доминантовое трезвучие)⁵.

Однако для характера мотива здесь имеет значение не только комплекс средств, создающих волну. Важны и тембр струнных, и минорная ладовая окраска, и подвижность всех голосов (в том числе и не образующих мелодическую волну). Наконец, существенно и то, что, несмотря на сравнительно быстрый темп, каждый звук мелодии гармонизован новым аккордом: это придает коротким и тихим звукам внутреннюю весомость, а всему мотиву — особую значительность, сочетающуюся с трепетностью, подвижностью. Благодаря описанной концентрации средств и освобождению от всего случайного, второстепенного, не служащего основной выразительности, простейший мелодический оборот, различные варианты которого встречаются во многих произведениях, поднят здесь до значения исходного зерна глубочайшей симфонической концепции.

Множественное и концентрированное воздействие не может, однако, действовать неограниченно: применение для какого-либо эффекта слишком большого числа средств привело бы к перегрузке восприятия. Поэтому принцип множественного и концентрированного воздействия нуждается в таком дополняющем его противовесе, который отвечал бы прежде всего требованию не силы и богатства художественного воздействия, а легкости его восприятия — требованию максимально возможной простоты и экономности художественной конструкции. Этим противовесом служит другой важнейший принцип, имеющий и большое самостоятельное значение, — принцип совмещения функций.

Состоит он в том, что важные художественные средства, ответственные композиционные решения обычно служат достижению не какого-либо одного эффекта, а нескольких, то есть несут несколько функций, совмещают их.

Таким образом, один принцип гласит, что существенные цели достигаются, как правило, совместным действием нескольких средств, а другой — что существенные средства чаще всего служат нескольким целям.

Обусловленность совмещения функций требованием экономии, простоты очевидна: когда элементы формы, единицы материальной ткани произведения выполняют по несколько функций, для реализации замысла нужно соответственно меньшее число элементов и единиц. Структура целого оказывается более

⁵ Впервые этот пример концентрированного выражения волны нарастания и спада был рассмотрен в статье В. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского». — Советская музыка, 1940, № 9.

собранной, рационально организованной, слаженной, легко воспринимаемой.

Совмещение функций какого-либо средства может осуществляться в одновременности или в последовательности. Во втором случае одно и то же средство несет в разные моменты произведения разные функции, раскрывает свои различные выразительные возможности. Так, в песне Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы Мусоргского «Борис Годунов» нисходящие хроматические гаммы в партии оркестра то выражают «кручину царя», то изображают движение катящейся бочки или вопли татар (подробнее см. главу IX § 2). В самом начале менуэта из Седьмой фортепианной сонаты Бетховена синкопированный звук *a* (*piano, dolce*) повышает выразительность лирической мелодии, в седьмом же такте, а особенно в тридцать первом, такой же звук (в басу) вносит в музыку элемент остроты, взрывчатости.

При совмещении же в одновременности обычно сочетаются существенные функции разной природы: например, содержательно-выразительная и коммуникативная (формообразовательная) или одна более местная (имеющая значение для данного момента или данной части произведения) и одна более общая (имеющая значение для произведения в целом). Известно, например, что ритмически ровные нисходящие гаммы в басу обладают большой завершающей, подытоживающей силой и потому часто встречаются в кодах музыкальных форм. Но в коду увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинка ввел в качестве одной из таких гамм (и после нисходящих гамм более обычного типа) целотоновую «гамму Черномора», очевидный содержательно-выразительный смысл которой таким образом совмещен с формообразовательным. И отчасти благодаря этому совмещению столь необычная гамма, к тому же ранее в увертюре не звучавшая, оказывается в коде увертюры весьма органичной и легко воспринимается слушателями.

Совмещения функций (нередко и своеобразная «борьба» совмещаемых функций), как и множественное и концентрированное воздействие, представляют собой сферу, где проявляются многие индивидуальные творческие находки художников, в частности композиторов. Но кроме того, оба принципа имеют свои исторически сложившиеся типы применения, ставшие общим достоянием художественной техники. Так, связующие партии сонатных форм часто совмещают развитие главной темы с подготовкой побочной. А многие жанры содержат исторически откристаллизовавшиеся комплексы концентрированного воздействия. Например, жанр марша предполагает активные ритмы, четкую двухдольную метрическую пульсацию сопровождения, устремленные мелодические фигуры. Аналогичным образом в жанре баркаролы сложился комплекс, который включает небывстрый темп, обычно метр $\frac{6}{8}$, характеризующийся в данных

условиях размеренностью и округленностью, певучую мелодию, волнистую и плавную, наконец, спокойно колышущиеся фигуры мягкого гармонического сопровождения.

Оба описанных здесь принципа симметрично дополняют друг друга и образуют вместе некоторую фундаментальную пару принципов. Они не принадлежат исключительно художественному творчеству, а проявляются также в строении живых организмов и во многих формах целесообразной человеческой деятельности. Так, для достижения серьезного и прочного результата в какой-либо важной области — производственной, общественно-организационной и т. д. — часто требуется не одно мероприятие, а целый их комплекс, и притом многообразный. Точно так же важная административная реформа нередко преследует не какую-либо одну цель, а несколько. Большую роль играет совмещение функций и в технике: для уменьшения веса и объема той или иной конструкции изыскиваются решения, которые предусматривают совмещение функций в каких-либо деталях, элементах, процессах (если подобные решения удачны и неожиданны, они могут доставить и эстетическое удовлетворение).

Однако именно в искусстве творческая способность человека находит наиболее чистое выражение, поскольку одной из непосредственных задач искусства является демонстрация этой способности, ее утверждение. И многое из того, что в других формах деятельности проявляется лишь в общем и целом, в той или иной степени или время от времени, служит в искусстве неременным и постоянно действующим условием. Не случайно само слово «искусство» имеет также значение мастерства в любом деле, а человека, владеющего своей профессией в совершенстве, часто называют художником своего ремесла.

Другая пара принципов художественного воздействия связана с использованием инерции восприятия: она заключается в следовании инерции восприятия и в ее нарушении. Наибольшее значение имеет эта пара во временных и пространственно-временных искусствах.

При восприятии произведения возникают какие-либо ожидания (осознанные или неосознанные) тех или иных естественных в данных условиях продолжений. Если бы подобные ожидания никогда и ни в чем не оправдывались, сочинение не могло бы быть воспринято, осталось бы непонятым. Наоборот, если они почти всегда оправдываются, то есть если угадать продолжение слишком легко, сочинение будет скучным, вялым, инертным. Владеть вниманием воспринимающего, держать его интерес в напряжении — значит не только рассказывать ему о чем-то достойном этого интереса по своему содержанию, но и соблюдать в самом построении рассказа соответствующие (и разные в разных условиях) пропорции между удовлетворением ожиданий и их оправданным обманом (то есть нарушением

инерции восприятия), активизирующим внимание воспринимающего и повышающим его интерес к произведению.

Иногда ожидаемое событие ненадолго оттягивается, как, например, в прерванном кадансе, вскоре после которого звучит полный, завершающийся ожидаемой, но оттянутой тоникой. Иногда же нарушение инерции восприятия так или иначе компенсируется лишь впоследствии (часто опять-таки неожиданно). Словом, обычно «долги» по отношению к инерции восприятия раньше или позже возвращаются, нередко ценой новых «займов», причем к моменту завершения произведения «концы с концами», как правило, сводятся. Эта игра с восприятием выступает в некоторых случаях в обнаженной, открытой для слушателя (читателя, зрителя) форме (например, в скерцозной музыке, комедиях, детективных романах), но подспудно присутствует почти всегда.

Многие другие принципы художественного воздействия могут рассматриваться самостоятельно, но могут так или иначе связываться с уже описанными. Например, контрастное сопоставление (в последовательности) допускает понимание как резкое нарушение вторым из контрастирующих элементов той инерции, которая установилась при восприятии первого.

§ 9. О художественном открытии

Принципы художественного воздействия, описанные в предыдущем параграфе, относятся к области общехудожественной логики и техники. Но даже если эти принципы успешно применены, а действительность, отраженная в произведении, как и авторская идея, значительны, полноценный художественный эффект еще не гарантирован. Ибо одним из условий такого эффекта служит — в европейской художественной культуре последних столетий — достаточная индивидуализированность образа. Она означает нечто гораздо большее, чем наличие внешних признаков, позволяющих опознать данное произведение среди других. Индивидуальность образа неотделима от его несхожести с другими в чем-то важном — в его внутреннем смысле (или оттенках смысла), — а следовательно, и от элемента существенной новизны, оригинальности. Ф. Бузони утверждал, что в понятии «творчества» уже содержится понятие «новое».

И действительно, в той художественной культуре, о которой здесь идет речь, каждое произведение должно содержать некоторую творческую находку, изобретение, новую конструкцию, несущую соответствующий образно-выразительный смысл. Для обозначения всего этого мы будем пользоваться понятием художественного открытия (при несколько расширительном толковании слова «открытие»). Такое открытие концентрирует в себе новизну, оригинальность, свежесть произведе-

ния, иными словами — то, благодаря чему произведение хотя бы в скромной степени обогащает художественную культуру. Открытие может быть и небольшим, частным. Например, в массовой песне им иногда оказывается всего лишь одна удачно найденная интонация, но, конечно, так включенная в целое, что она как бы окрашивает собой всю мелодию. То или иное открытие содержится не только в произведении новаторском, пролагающем новые пути в искусстве, но и в любом подлинно художественном произведении, как оно понимается европейской художественной традицией последних столетий.

Состоит открытие в новом познании (и воплощении в произведении) тех или иных явлений или сторон действительности, новой правды чувств либо же новых выразительных возможностей художественных средств. При этом в последнем случае художник, если он демонстрирует новые возможности средств достаточно убедительно, тоже неизбежно воплощает при помощи этих средств некоторое жизненное содержание (эмоциональное, образительное и т. д.).

Как вытекает из сказанного, понятие художественного открытия нельзя в равной степени относить к любой формации искусства. Например, европейская средневековая музыка была в гораздо большей степени представлена целыми стилями и жанрами, нежели ярко индивидуализированными произведениями. Новое произведение очень часто было лишь незначительным вариантом аналогичных сочинений мастера в том же жанре, и создание произведения не всегда было для композитора собственным творческим актом в более позднем понимании. И лишь начиная с эпохи Возрождения, особенно же после того, как музыка превратилась в искусство вполне самостоятельное и возникла его чисто инструментальная ветвь, уже не связанная ни со словом, ни с каким-либо служебно-прикладным значением, появились — и притом в разных жанрах — сочинения, воспринимающиеся как отдельные законченные художественные организмы, которые затем постепенно стали главными представителями музыкального творчества. Осознан же музыкальной культурой, критикой, эстетикой этот факт был еще позднее — лишь к концу XVIII века, после чего только и стал возможен многосторонний критико-эстетический разбор содержания, характера и строения отдельной инструментальной пьесы.

Отсюда видно, что далеко не всякий тип искусства допускает постановку вопроса о художественном открытии по отношению к каждому произведению. Но и применительно к европейской музыке последних столетий речь о таком открытии может идти лишь в принципе. Ибо широкая область музыкальной композиции включает не только собственно художественное творчество, но и различные примыкающие к нему формы: всевозможные транскрипции, переложения, музыку прикладную (для

танцев, гимнастики и т. д.), чисто развлекательную, инструктивно-педагогическую, наконец, учебные сочинения. Далеко не все работы названных типов являются художественными произведениями в полном смысле слова. Одни содержат несомненные творческие находки, другие — нет, причем резкую границу между теми и другими провести трудно. Кроме того, некоторые сочинения, претендующие по своему жанру на художественное значение, в действительности его не имеют.

И все-таки, несмотря на высказанные ограничения, круг музыкальных произведений, по отношению к которым понятие художественного открытия вполне применимо, остается достаточно широким. Тем более применимо это понятие к творчеству художника в целом, к его стилю. Характеризуя достижения композитора, писателя, живописца, мы фактически описываем сделанные им художественные открытия. А поскольку отдельные произведения решают общестилевые задачи и реализуют общестилевые открытия своим особым способом, каждое произведение тем самым содержит и свое собственное открытие, образующее его жизненный нерв. В крупном же произведении таких открытий — более общих и более частных — бывает много, причем они охватывают разные стороны и уровни структуры целого и составляют единый комплекс.

Сформулировать художественные открытия легче всего как совмещение некоторых существенных свойств, которые раньше встречались только порознь. Представление о подобном совмещении обычно лежит в основе и таких формулировок, которые внешне понятием совмещения не пользуются. Например, когда мы называем Глинку основоположником русской музыкальной классики, создателем русской классической музыки, мы предполагаем, что русская музыка существовала и до Глинки, равно как и музыка классического уровня (на Западе). Глинка же совместил свойства русской и свойства классической музыки — сделал русскую музыку классической, а в классической создал русскую ветвь. В этом совмещении — его основное достижение, его главное художественное открытие.

Аналогичным образом, когда мы утверждаем, что Бетховен с небывалой до него силой воплотил в музыке диалектическое развитие, полное взрывчатого динамизма и борьбы, мы, в сущности, констатируем, что он впервые совместил такое развитие, характерное прежде, например, для трагедий Шекспира, со свойствами музыкального искусства. Если же говорить об открытиях, содержащихся в отдельных произведениях, можно отметить, например, что в «32-х вариациях» с-moll Бетховен совместил форму строгих фигурационных вариаций с таким динамичным развитием, с такими контрастами и конфликтами, какие раньше в этой форме не встречались (а на уровне самой вариационной формы совместил черты классических фигурационных вариаций с чертами старинных вариаций на basso osti-

nato и с чертами вариаций характерных). В главной партии *Allegro molto e con brio* из Пятой фортепианной сонаты Бетховен совместил достаточно развернутую демонстрацию всех стадий типичного для него диалектического круга с изложением замкнутой и резко отграниченной от последующего темы. А в Пятой симфонии он впервые распространил этот круг на весь четырехчастный симфонический цикл и в связи с этим преобразил роль и характер быстрой средней части цикла, сделав ее центральным моментом конфликтной драматургии произведения (сказанное сейчас также легко можно было бы выразить в терминах совмещения).

В первой части Шестой симфонии Чайковского свойства симфонического аллегро совмещены с принципами развития, характерными для оперной формы. В результате «драма эмоций» воплощена в этом *Allegro non troppo* с необычайной силой и рельефностью⁶. А в своей непритязательной пьесе «Октябрь» (Осенняя песнь) из «Времен года» Чайковский сочетает гомофонную лирическую мелодию, типичную для русского бытового романса (и технически нетрудную фактуру сопровождения), с элементами полифонии — имитационной и неимитационной. (Такого рода фортепианные пьесы решали общестилевую задачу создания доступного, несложного, но серьезного отечественного репертуара для любителей музыки — репертуара, развивавшего вкус любителей.)

В одних случаях сущность открытия (как и художественной задачи или темы в общем значении слова) может быть сформулирована без специальных терминов, относящихся к области средств и форм данного вида искусства. Таковы, например, названные выше художественные открытия стиля Глинки или Бетховена в целом. (Как увидим, иногда подобным образом может быть сформулировано и открытие, содержащееся в отдельном произведении.) В других случаях — и они составляют большинство, если речь идет об инструментальных пьесах, — формулировка открытия (художественной задачи, темы) необходимо включает также специальные термины. Например, открытие, сделанное в первой части Шестой симфонии, предполагает упоминание о принципах симфонического аллегро и оперы, в «Осенней песне» — о гомофонии и полифонии, в Вариациях с-moll Бетховена — о вариационной форме. Обусловлено это и тем, что сами композиторы мыслят в процессе творчества на родном для них музыкальном языке, оперируют музыкальными представлениями и поэтому чаще всего формулируют (для себя и для других) замыслы своих непрограммных инструментальных пьес в тесной связи с этими представлениями.

⁶ Подробнее см.: Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978, ч. III. Очерк «О первой части Шестой симфонии Чайковского», с. 311—318.

Замысел, задача (и художественное открытие) пьесы могут заключаться, например, в объединении свойств тех или иных жанров либо форм, ранее не сочетавшихся, в раскрытии новых выразительных возможностей какого-либо средства, в расширении репертуара инструмента, в художественном доказательстве совместимости напевов определенной народно-музыкальной культуры (например, пентатонических напевов) с интенсивным симфоническим развитием и т. д. При этом за подобного рода формулировками почти всегда кроются какое-то образное содержание, тот или иной характер эмоций, тип жизненных явлений. Например, жанры народной музыки жизненно содержательны, и их симфонизация и динамизация отражают соответствующую конкретно-историческую действительность.

Понятие художественного открытия еще не получило в теории искусства достаточной разработки. Однако этим понятием целесообразно пользоваться как некоторым рабочим инструментом при анализе произведения. Верно уловить основное художественное открытие (или основные открытия) произведения, значит найти ключ к его наиболее глубокому пониманию, ибо открытие так или иначе связано как с содержанием произведения, его идеей, так и с его средствами, индивидуальным своеобразием, вкладом в художественную культуру.

§ 10. Основные черты метода анализа музыкальных произведений

Общий характер музыкальной пьесы так или иначе улавливается при непосредственном восприятии и допускает некоторую первоначальную и чаще всего приблизительную формулировку. Ее уточнение и обоснование достигаются в процессе движения аналитической мысли по двум направлениям. Одно идет от восприятия пьесы к сравнениям с другими, более или менее аналогичными сочинениями, к включению произведения в ряд явлений некоторого стилевого и жанрового типа, к сопоставлениям со всевозможными сведениями об эпохе и условиях его создания, о композиторе, его высказываниях, письмах и т. д., в конечном же счете к выходу в сферу социально-исторической и художественно-психологической обусловленности творчества. Другое направление идет в глубь разбираемого произведения — к анализу его структуры, раскрывающему само воплощение содержания и его различных сторон. Это, естественно, тоже ведет к более конкретному и точному представлению о содержании, характере, идее произведения, ибо последние материализуются в соответствующих средствах, в художественной форме, вне которой они не могут быть реализованы. К области анализа структуры относится, конечно, и разбор применения в ней

описанных выше общих принципов художественного воздействия.

Вполне удовлетворительные результаты, однако, лишь редко (и только при некотором упрощении самой задачи анализа) достигаются при движении по одному из названных двух путей в его чистом виде. Содержательный анализ структуры произведения неизбежно требует выходов за ее пределы. Он опирается на сведения об исторически сложившихся выразительных возможностях музыкальных средств, о вызываемых ими ассоциациях. Раскрытие же, например, новаторского характера пьесы или даже только черт ее индивидуального своеобразия, находящихся в единстве с чертами типическими, уже наперед предполагает знание анализирующим (и теми, к кому анализ обращен) других произведений, предполагает какие-то сравнения с ними, пусть не всегда развернуто формулируемые, но хотя бы мысленные или интуитивные.

И наоборот: пока анализирующий ни в какой мере не удостоверился в реализации характера и идеи сочинения в его жанре, структуре, его средствах, он еще не знает, с чем, собственно, естественнее всего сравнивать данное явление, и поэтому сопоставления легко могут оказаться случайными, произвольными, не уточняющими содержание произведения. Иными словами, анализ непременно должен в той или иной мере пользоваться обоими путями. При этом соображения, связанные с движением мысли по двум описанным направлениям, тесно переплетаются. Действительно, уже выяснение формы пьесы, определение типа ее композиционного плана (а это, как отмечено в предисловии, обычно служит в курсе анализа отправной точкой) необходимо включает мысленное (пусть иногда мгновенное) ее сопоставление со многими другими пьесами. Выяснив, чем форма, жанр, общий характер пьесы родственны аналогичным свойствам других пьес, мы тут же, естественно, обращаем внимание и на отличия, особенности, в конечном же счете стремимся уловить в пьесе черты ее индивидуального своеобразия, выяснить сделанное в ней художественное открытие (или открытия), определить ее место в творчестве данного композитора, нередко и ее более общее значение в развитии музыкальной культуры. Собственно говоря, в понятии художественного открытия, сделанного в произведении, как бы встречаются обе линии анализа: направленная во внутрь произведения и направленная вовне. К последней относится также использование данных о социальном бытовании пьесы, то есть о ее восприятии разными слоями слушателей, о ее исполнительских трактовках и т. д. Разумеется, не всякий разбор претендует на такого рода полноту, ее степень зависит в каждом отдельном случае от конкретной задачи анализа.

При разборе пьесы, являющейся частью более крупного целого (например, при анализе оперной арии, части симфонии

или сонаты и т. д.), иногда невозможно понять своеобразие музыки, не уяснив себе роль данной части в более крупном целом (а также, конечно, место этого целого среди других произведений композитора, в мире характерных для него художественных образов, концепций, идей).

Одна из существенных черт метода анализа музыкальных произведений заключается, как упомянуто, в сопоставлении с другими произведениями (и отдельными музыкальными образами), родственными по содержанию. Подчеркнем теперь, что при анализе непрограммных инструментальных произведений раскрытию характера музыкальных образов могут весьма способствовать сравнения с родственными образами программных, вокальных и музыкально-сценических произведений (опера, балет). Так, некоторые эпизоды непрограммных инструментальных произведений легко определить, например, как пасторальные — на основании родства этих эпизодов с аналогичными эпизодами программных произведений, имеющих соответствующее авторское указание. Точно так же необходимо учитывать при анализе все авторские обозначения и ремарки, относящиеся к характеру исполнения и тем самым к характеру музыкального образа. Выше уже упоминалось о необходимости анализа жанровых связей произведений.

И наконец, для раскрытия индивидуального своеобразия музыки очень важно знать общие закономерности строения музыкальных произведений — закономерности, присущие определенной музыкальной культуре, а в ее рамках — определенным типам музыкальной формы, трактовке этих типов в различных жанрах, у различных композиторов и т. д. Без знания этих закономерностей трудно отличить общие — родовые или видовые — свойства произведения (свойства данного типа формы, данного жанра, стиля и т. д.) от его индивидуальных черт, проявляющихся в своеобразном претворении общих свойств. И наоборот, хорошее знание общих закономерностей строения музыкальных произведений представляет собой один из «инструментов», необходимых для проникновения в индивидуальное своеобразие музыки.

§ 11. Пример анализа

Проанализируем теперь сравнительно подробно небольшое произведение, чтобы познакомиться с основными чертами аналитического метода на конкретном примере. Речь пойдет о знаменитой «Песне о встречном» Д. Шостаковича из музыки к кинофильму «Встречный». Это — песня куплетного строения. В ней поется об утре, о молодости, о радостном труде, о любви. Приводим первый куплет:

10 Шостакович. «Песня о встречном»

Нас ут - ро встре-
ча - ет про - хла - дой, нас вет - ром встре- ча - ет ре-
ко, ку - дря - ва - я, что ж ты не ра - да
ве - се - ло - му пе - нью гуд - ка. Не

спи, вста-вай, ку-дря - ва - я, в це - хах

зве - ня, стра-на вста-ет со

сла - во - ю на - встре - чу дня.

Он содержит запев и припев, образующие вместе так называемую простую двухчастную форму (безрепризного типа) из двух квадратных периодов, каждый из которых, в свою очередь, состоит из двух восьмитактных предложений (мы не учитываем четырехтактное инструментальное вступление). Подобные квадратные структуры для массовой песни и песен из музыки к кинофильмам очень характерны, так как облегчают восприятие, запоминание и коллективное исполнение песни. В данном же случае квадратная структура связывается также с присущими песне чертами марша — светлого и бодрого, легкого и быстрого. Черты эти представлены множественно: тут и двухдольный размер, и четкая метрическая пульсация, и подчеркнутость сильных долей более долгими звуками, и активная ритмическая фигура суммирования (две восьмые и четверть),

идущая от слабой доли к сильной, и, наконец, ямбическая интонация восходящей кварты, четырежды звучащая — на разной высоте — в мелодии запева (в сопровождении активные ритмические фигуры даны в уменьшении: шестнадцатые и восьмые).

Однако песня связана не только с жанром марша. В ней претворены и черты лирической мелодики. Они выражены, прежде всего, в плавности линии: за исключением нескольких квартовых шагов в мелодии всего запева есть только секундовые ходы (и повторения звука). В припеве тоже преобладает поступенное движение. Плавность линии сочетается с ее волнистостью, с уравниственностью мелодических подъемов и спадов. Общему нисходящему движению первого четырехтакта отвечает восходящее движение второго. В припеве начало первого предложения содержит поступенный подъем ($f-b$), второго — спад ($f-c$). Достаточно было бы освободить линию от маршевого ритма и сыграть мелодию на $\frac{6}{8}$, чтобы в ней сразу стали явными типичные черты лирической баркаролы (подобный эксперимент с другой маршевой мелодией далеко не всегда дал бы столь же очевидный и убедительный результат).

Таким образом в песне совмещены черты марша и лирики. Подобное совмещение светлого и активного характера с лирической мягкостью встречается и во многих других молодежных советских песнях 30-х годов (вспомним, хотя бы некоторые песни-марши Дунаевского). И достигается оно тоже сочетанием мажорного лада с маршевым ритмом и с волнистым, закругленным и уравниственным мелодическим рисунком, типичным для лирических мелодий. Но, во-первых, «Песня о встречном», видимо, является родоначальницей этого типа песни, во-вторых, она содержит ряд важных черт, решительно выделяющих ее среди других аналогичных образцов. Для сравнения приведем максимально близкий песне Шостаковича (по ритму и общему характеру мелодического рисунка) начальный период песни М. Блантера «Молодость»:

10а

Блантер. «Молодость»

Как марш

Мно - го сла - ных дев - чат в кол - лек - ти - ве, а ведь

влю-бишь-ся толь - ко вод - ну. Мож-но быть ком-со -

моль - цем ре - ти - вым и вес - но - ю взды-хатъ на лу - ну.

Тут маршевой ритмизации подвергнуты, в частности, мелодические обороты, характерные для русского лирического романса: вначале хроматический ход $f-fis-g$, далее весьма типичная для романсовой лирики секстовая интонация, идущая от V ступени к III ($g-e$), наконец — в четвертом такте, — чувствительный вводный тон, взятый скачком и образующий местную вершину. Песня же Шостаковича не имеет такого рода связей. В ней претворены черты не романсовой, а собственно песенной мелодики — простой, строгой, диатоничной. Запев, как упомянуто, содержит почти исключительно секундовые и квартовые интонации; вводный тон даже не затронут, да и в припеве он звучит всего один раз, включен в отрезок гаммообразного движения, не образует местной вершины, а потому незаметен. Если попытаться ближе подойти к индивидуальному характеру «Песни о встречном», оставаясь при этом еще в сфере жанровых связей музыки, придется отметить, что особая, почти наивная простота мелодии обусловлена, помимо ее диатоничности и ритмического единообразия, также претворением в ней свойств одного из видов детской песни. В мелодии многократно подчеркиваются звуки f и c , а подобное выделение I и V ступеней лада часто встречается в простейших детских песенках. Вот пример из песни Н. Леви «Пароходик»:



Вспоминая ту роль, какую играют образы чистого, детского мировосприятия, связанные с образами зари, рассвета, утра жизни во всем творчестве Шостаковича (в частности, в финалах его циклов, например в финале Десятой симфонии), убеждаешься, что уже в жанровом облике простой песни запечатлено важное свойство стиля Шостаковича. В описанном же богатстве жанровых связей и в их характере состоит художественное открытие, сделанное в этой простой песне уже на уровне самого жанра.

Полнее и ярче черты стиля композитора и индивидуальное своеобразие данной песни выявляются при более подробном анализе ее средств различных уровней, ее структуры. Так, волнистое строение первого предложения (спад и подъем) доведено до симметрии двух фраз (четырёхтактов): проигрывая от конца к началу звуки первой фразы, мы получим вторую фразу почти точно — лишь в самом конце мотив второй фразы

$a-g-c$ будет заменен мотивом $c-d-c^7$. Такое строение своеобразно сочетает простоту с некоторой затейливостью. Симметрично и внутреннее строение второй фразы: она начинается и заканчивается восходящей квартой, а посередине — симметричное поступенное движение вверх и вниз ($g-a-b-a-g$).

Третья фраза по музыке тождественна первой, как это бывает в бесчисленном множестве песенно-танцевальных и маршевых периодов. Подобное тождество начальных фраз двух предложений следует исторически сложившейся инерции восприятия и весьма облегчает его. Очень часто, особенно в простейших образцах, такое тождество распространяется и на вторые фразы, за исключением лишь последних звуков, где сказывается различие кадансов двух предложений. Действительно, в приведенном периоде из песни Блантера второе предложение отличается от первого только одним последним звуком — c вместо g . Аналогичным образом построены периоды во многих других песнях (например, в песне Ю. Милютин «Когда взойдешь на Ленинские горы»), а также некоторые простые песенно-танцевальные периоды внутри более крупных форм (например, в эпизоде D-dur из финала скрипичного концерта Глазунова). Следуя таким образом, четвертая фраза запева песни Шостаковича могла бы отличаться от второй лишь последним звуком — f вместо c . И если мы сыграем этот вариант, приблизив тем самым строение периода Шостаковича к упомянутым сейчас примерам, мы сразу убедимся, насколько мелодия станет более инертной, вялой, стандартной.

В действительности же Шостакович нарушает в четвертой фразе простейшую инерцию восприятия, повышает активность развития, интерес музыки. И это совмещено с функцией подытоживания, резюмирования, своеобразного сжатия интонационного содержания запева. Мелодия второй фразы начиналась квартой $c-f$, а затем шла поступенно в объеме кварты $f-b$. В четвертой же фразе первая кварта пропущена, а вторая ($f-b$) обнажена. Здесь впервые (и очень свежо) звучит субдоминантовая гармония, открывающая кадансовую последовательность. Исчезает тонический органнй пункт. Выделена фраза также сменой фактуры сопровождения. А в самой мелодии две восходящие кварты ($f-b$ и $g-c$) оказываются в близком соседстве, даны более концентрированно, чем во второй фразе. И наконец, весь мотив $a-g-c$, заканчивавший вторую фразу, сдвинут здесь «влево», чтобы дать место заключительному спа-

⁷ Подобное небольшое отклонение от точной симметрии не означает какого-либо недостатка или неполноты в осуществлении замысла: наоборот, абсолютно точная симметрия часто производит впечатление некоторой механистичности, схематизма, безжизненности, тогда как небольшое отклонение от симметрии оживляет ее, делает более органичной (таковы и проявления симметрии в природе, в живых организмах).

ду от с к f, сжато воспроизводящему аналогичное движение начальной фразы запева.

Некоторое уплотнение развития в последней фразе периода, а также элементы подытоживания, резюмирования встречаются нередко. Особенности рассматриваемого случая состоят в том, что эти черты очень ярко выражены в исключительно простой, казалось бы, совсем непритязательной мелодии. Здесь видно искусство большого мастера.

Припев, как это часто бывает, совмещает несколько функций: он продолжает, дополняет, оттеняет мысль запева, обобщает его интонации, дает некоторые из них более крупным планом (сравним, например, последние семь звуков мелодии припева с первой фразой запева). Вообще, более крупный план, большая лапидарность — типичное свойство многих припевов. В данном случае это согласуется и с метрической организацией словесного текста: при равной протяженности мелодий запева и припева запев содержит тридцать четыре слога, припев же только двадцать четыре (распевания слогов тут нет: каждому слогу соответствует, как и в большинстве песен-маршей, один звук мелодии).

Несколько контрастируя запеву своими более широкими «штрихами», припев в то же время сохраняет его основные свойства — маршевый ритм, частые возвращения к I и V ступеням лада, плавность и волнистость линии, симметрию. Только все это укрупняется, расширяется — и ритмические длительности, и интонации, и линии, и симметрия. Так, в мелодии запева звучали только секунды и кварты. В припеве же, кроме секунд, есть и мягкие терции, и движение по трезвучию, и октава (она сначала появляется менее заметно в четвертом такте припева, а затем дается подчеркнуто в восьмом — девятом). В запеве второй четырехтакт симметрично отвечал первому. В припеве же элементы обратного подобия наблюдаются в соотношении двух восьмитактов: как уже упомянуто, в начале первого из них мелодия движется поступенно вверх, в начале второго — вниз; первое восьмитактное предложение припева заканчивается восходящей секундовой интонацией, второе — нисходящей (в том же ритме)⁸.

Наконец, весь припев во многом служит симметричным дополнением запева: в запеве господствует тонико-доминантовое гармоническое отношение, и лишь в кадансовой фразе звучит субдоминанта; в припеве же, наоборот, сопоставляются субдо-

⁸ Отметим, что в припеве нарушение простейшей инерции восприятия начинается раньше, чем в запеве. Там четвертая фраза была мелодически не сходна со второй, здесь уже третья фраза несходна с первой. Иными словами, второе предложение периода начинается не тождественно первому. Достаточно сделать девятый—десятый такты припева аналогичными первым двум, чтобы опять-таки убедиться, что мелодия страшно обедняется.

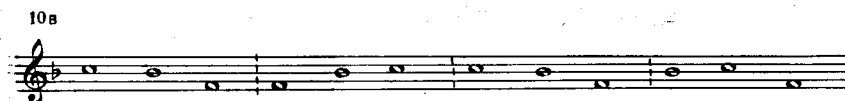
минанта и тоника, и только в кадансе появляется доминантовая гармония (кадансовая же субдоминанта II ступени усилена внутритональным отклонением). Аналогичное соотношение налицо и в самой фактуре сопровождения: в запеве почти в каждом такте имеется оживляющее ритм движение шестнадцатыми, и лишь в кадансовой фразе есть такты, где движение идет одними восьмыми; в припеве, наоборот, в сопровождении господствует движение восьмыми (в согласии с общим более крупным «штрихом»), и только в кадансовой фразе появляются фигуры шестнадцатыми (оживленные инструментальные отыгрыши, особенно между двумя предложениями запева и между запевом и припевом, напоминают свирельные наигрыши, что, конечно, легко связывается с образом юности, утра природы).

Мы видим, таким образом, что всевозможные зеркально-симметричные соответствия реализуются на самых различных масштабных уровнях структуры, внушаются множественно: в мелодии, в гармонии, в фактуре; внутри второго четырехтакта запева и в соотношениях между двумя его первыми четырехтактами, между двумя восьмитактами припева, наконец, между всем шестнадцатитактным запевом и равным ему по величине припевом. В итоге возникают сочетающиеся с активностью, бодростью и мягкостью черты особой слаженности, гармоничности, уравновешенности образа, а также необычайно крепкая, прочная конструкция целого, которая, вместе со всем остальным, тоже дает эстетическое удовлетворение.

Анализ может быть — в зависимости от его задач — более подробным или менее подробным, может включать разбираемое произведение в разного рода исторические связи, отвечать на различные вопросы.

Отметим, например, в дополнение к сказанному, что в данном случае песня квадратной структуры и ясно выраженного гомофонного склада (мелодия и гармоническое сопровождение) обладает и такими чертами, какие для гомофонной мелодики как раз нехарактерны (в этом совмещении далеких друг от друга свойств — одно из художественных открытий, содержащихся в песне). Сюда относится и особая экономность интервальной конструкции (в запеве — только секунды и кварты), и подробно нами разобранные многообразные зеркально-симметричные соответствия, пронизывающие всю мелодию (это типично скорее для полифонической мелодики и для народной мелодики некоторых стран). Описанные же нами упоры в I и V ступени лада имеют, кроме упомянутых связей с жанром детской песни, еще и другую сторону: поскольку упоры делаются и в IV ступень, жанровые особенности перерастают здесь в черты того исторически сложившегося типа мелодии, который существовал еще до гомофонии и связан с укреплением самой мелодией основных ладовых центров. Действительно, если проиграть звуки запева, совпадающие с ударными слогами

текста, обнаружится простой и ясный осто́в мелодии, содержащий всего три разных звука:



Тут важно, что метрически выделены отнюдь не звуки какой-либо гармонии (аккорда), а функциональные центры лада в их мелодическом облике. И эту песню легко петь без сопровождения не только из-за ее интервальной простоты и не только потому, что мелодия, как и мелодии других гомофонных песен, ясно указывает на главные моменты подразумеваемой гармонизации, но в значительной мере и потому, что она обладает такой прочной и сильной чисто мелодической конструкцией (ее анализ и был нами выполнен), которая способна, не отказываясь от поддержки акцентного метра и гармонических соотношений, формировать, держать и нести саму себя. Здесь же и одна из причин того, что эта песенка облетела весь мир, доступна широчайшим массам людей и в то же время удовлетворяет самым высоким требованиям современного эстетического вкуса.

Интересен также вопрос о русских национальных чертах мелодии «Песни о встречном». На первый взгляд они совершенно незаметны. И в самом деле, в песне нет каких-либо ладовых, мелодических, ритмических оборотов или структурных особенностей, специфичных для русской народной песни, то есть сколько-нибудь отклоняющихся от привычных общеевропейских музыкально-языковых норм. Однако в более обобщенном плане типичные черты русской песенности здесь все-таки присутствуют. Уже отмеченное нами обилие симметричных соотношений восходит к затейливым мелодиям Римского-Корсакова и многих русских народных песен (такие соответствия нередки и в романсах Глинки). Однако и в самих интонациях мелодии, взятых в их развитии, есть характерная русская черта — вариантная ладовая и метроритмическая перекраска одних и тех же звуков и оборотов. При этом для русской мелодики особенно типична перекраска интонационного сопряжения V и VI ступеней лада. Именно на такой перекраске в значительной степени зиждется единая линия интонационного развития в запеве и припеве. Проследим ее.

В запеве интонация *d—c* появляется два раза восьмью длительностями. Но она ясно выделяется, так как звучит в начале каждого предложения и служит интонацией вершинной (*d* — верхний звук запева). В припеве эта интонация опять появляется в качестве вершинной интонации первой же фразы (четырёхтакта). Но она укрупняется и перекрашивается. Укрупнение выражено в большей длительности второго звука, а пере-

краска — в превращении интонации из хореической (*d* было в запеве метрически сильнее *c*) и данной на одной гармонии (*d* было неаккордовым звуком) в ямбическую и связанную со сменой гармонии. Максимальное укрупнение достигается в пятом и седьмом тактах припева, где *d* и *c* звучат в половинных длительностях и притом на тяжелых тактах. Включающий эту интонацию оборот *f—d—b—c* — центральный момент всей мелодии, находящийся в ее третьей четверти, то есть в зоне так называемого золотого сечения⁹.

Затем интонация *d—c* появляется на грани десятого и одиннадцатого тактов припева, и, наконец, в тринадцатом такте она еще раз гармонически перекрашивается (доминанта ко II ступени) и вновь становится хореической (но в четвертных длительностях). Мы убеждаемся, что вариантная перекраска этой интонации действительно принадлежит к числу существенных факторов, объединяющих мелодию и придающих ей черты живого организма, и что, таким образом, постановка вопроса о национально характерных чертах мелодии позволила глубже проникнуть в ее интонационное строение и развитие. Вспоминая же все сказанное о ней выше, легко ощутить, что, несмотря на ее непритязательный характер, на ней лежит печать гения ее создателя.

В заключение заметим, что содержащиеся в данном пособии разборы других пьес не будут столь детальными, как приведенный, целью которого была демонстрация на конкретном примере различных сторон музыкально-аналитического метода. Поскольку основным предметом пособия является строение музыкальных произведений, анализы отдельных произведений (иногда беглые, иногда несколько более подробные) будут направлены, главным образом, на выяснение связей между строением и характером пьесы, на обнаружение особенностей трактовки данной формы в данном стиле, жанре или в творчестве данного композитора, то есть на раскрытие содержательной стороны самой структуры. И лишь в отдельных случаях мы будем выходить за рамки этой задачи.

⁹ О золотом сечении (делении) см. ниже, с. 94.

МЕЛОДИЯ

§ 1. Понятие мелодии.

Мелодия и ее важнейшие стороны

Под мелодией обычно понимается звучащая в одном голосе музыкальная мысль. Она может представлять собой либо «одноголосное музыкальное целое (как во многих народных песнях), либо главный голос многоголосной мысли или, во всяком случае, такой голос, который обладает достаточной музыкально-выразительной характерностью (вспомним выражение: контрапунктирующая мелодия).

В музыкальном произведении могут последовательно сменяться несколько музыкальных мыслей, а значит, и несколько мелодий. Часто, однако, под мелодией понимают главный голос на всем протяжении произведения, независимо от того, сменяются ли различные музыкальные мысли или развивается только одна.

Мелодия представляет собой целостное явление, единство различных сторон. Для мелодии, как музыкальной мысли, имеют важное значение и музыкально-высотные соотношения, и ритм, и динамика, и тембр, и самый способ исполнения (например, legato или staccato), а нередко также и подразумеваемые мелодией гармонические соотношения.

Все эти свойства существенны для выразительного характера мелодии, но не все они играют одинаковую роль в ее строении, ее внутренней логике, не все они одинаково важны для узнаваемости данной мелодии. Легко убедиться, что мелодия, исполненная тихо или громко, голосом или на любом инструменте, узнается слушателем как та же мелодия, если только сохранены без изменения высотные и временные соотношения звуков (а тем более и те и другие вместе), то даже при сохранении тембра, громкости, регистра, способа исполнения узнать, определить мелодию как ту же будет совершенно невозможно. Отсюда видно, что главную роль в мелодии играют высотная и временная (ритмическая) стороны. Обе эти стороны чрезвычайно существенны для мелодии. В частности, в первую очередь от ритма, от ритмических особенностей мелодии на части. Другие средства расчленения (например, гармонические — кадансы) сохраняют свою силу (как

расчленяющие) только тогда, когда действуют в этом отношении в контакте с ритмом или, во всяком случае, вне противоречия с ним. Точно так же в первую очередь от ритма зависят многие общие жанровые свойства мелодии, например маршевость, танцевальность, песенность. Ритм обладает разнообразными жизненными связями, богатыми выразительными возможностями, способен, в частности, передавать общий характер самых различных движений, в том числе движений человеческого тела (шаг, бег, прыжок, разного рода жесты). Ритм способен очень непосредственно воздействовать на весьма широкий круг людей: барабанный бой может эмоционально заражать людей даже очень немusикальных.

Ритм не является, однако, наиболее специфической стороной мелодии. Такой стороной являются музыкально-высотные соотношения, изменения высоты звуков¹. Это видно из того, что за редкими исключениями нельзя назвать мелодией в собственном смысле слова такую последовательность звуков, в которой вовсе нет изменений высоты звуков, а меняется только их длительность. Что же касается такой последовательности, в которой все звуки имеют одинаковую длительность (то есть налицо только высотные изменения), то такая последовательность звуков сплошь и рядом оказывается полноценной мелодией. Достаточно вспомнить мелодию первой темы (первых двадцати тактов) Andantino Четвертой симфонии Чайковского:



Ритм, будучи важной и неотъемлемой стороной мелодии, является также и самостоятельным элементом музыки. Он может существовать и вне мелодии, например реализоваться на ударных инструментах. В этом смысле ритм может даже противопоставляться мелодии.

¹ Иногда под мелодией и понимают не музыкальную мысль, выраженную в одном голосе, а именно высотные изменения в одноголосной последовательности звуков, то есть элемент музыки, который лишь теоретически — в качестве необходимой научной абстракции — можно выделить из музыкального целого.

К закономерностям ритма мы специально вернемся в следующей главе. Сейчас отметим, что сделанные разъяснения позволяют сформулировать более точное определение мелодии, подчеркивающее ее наиболее специфическую сторону — наличие высотных изменений: мелодия — это одnogолосная последовательность звуков музыкального произведения, содержащая изменение высоты звука и обладающая более или менее самостоятельной образно-музыкальной осмысленностью, характерностью, индивидуализированностью².

Музыкально-высотные отношения, в свою очередь, имеют две стороны, неразрывно связанные между собой: 1) мелодическую линию или мелодический рисунок, то есть совокупность высотных подъемов и спадов мелодии, совокупность движений мелодии вверх, вниз, на одной высоте; 2) ладовые, ладотональные соотношения, и шире — соотношения, связанные с той или иной системой высот.

Линия повышений и понижений высоты звука, реализованная вне какой-либо исторически сложившейся в общественной музыкальной практике осмысленной системы музыкально-высотных соотношений, не принадлежит к области музыки как искусства, как особой формы общественного сознания. Даже ранние виды фольклорного интонирования имеют высотную систему, пусть элементарную, слабо дифференцированную. Музыкально-выразительные же возможности мелодической линии, опирающейся на развитую ладовую систему, очень богаты и разнообразны.

Мелодическая линия, то есть линия изменений высоты звука, — это та сторона музыкально-высотных отношений, которая объединяет мелодику, как музыкальную мысль, с целым

² Так понимаемая мелодия типична не для всех систем музыкального мышления. Например, в средневековой полифонии отдельные голоса не обладали достаточно индивидуализированной выразительностью и потому не были мелодиями в полном и точном смысле слова (в этой связи иногда говорят о мелодических линиях голосов). Аналогичным образом пародные мелодии тоже нередко называют напевами (в старину — и «голосами») или наигрышами. Понятие собственно мелодии относится прежде всего к той системе музыкального мышления, которая сложилась после возникновения гомофонного склада, предполагающего главенствующий мелодический голос и гармоническое сопровождение. Такая мелодия настолько концентрирует в себе свойства музыкального целого, что может как бы представлять от его имени и потому более или менее полноценно восприниматься также и без необходимо подразумеваемой ею гармонии. Известные высказывания композиторов-классиков — Моцарта, Глинки, Рахманинова — о ведущем значении мелодии (например, «мелодия — душа музыки» — С. Рахманинов) относятся, во-первых, к интонационно-мелодическому началу музыки вообще, к ее природе (независимо от самостоятельно оформленной индивидуализированной мысли), а во-вторых — в частности и в особенности, — именно к мелодии в той музыкально-языковой системе, о которой здесь идет речь и представителями которой были эти композиторы.

рядом наиболее непосредственных жизненных прообразов мелодии: со звуковысотными изменениями в интонациях речи («мелодия речи», «мелодия стиха»), с пением птиц, с «мелодией» ветра, шелестящего леса, журчащего ручья и т. д. Среди этих прообразов наибольшую роль играют речевые интонации. Их значение заключается не только в том, что в очень многих мелодиях (прежде всего в мелодиях речитативного склада) речевые интонации и проявляющиеся через них характеры и психологические состояния людей служат объектом художественного воспроизведения (изображения). Главное значение их определяется тем, что основы мелодической выразительности имеют много общего с основами выразительности речевых интонаций. Как уже упомянуто в предыдущей главе, основа и первоисточник мелодии — пение. Звуки же речи и вокальной мелодии производятся голосом. Естественно, что в свойствах человеческого голоса и дыхания содержатся некоторые предпосылки как интонационно-речевой, так и мелодической выразительности. И речь, и мелодия обладают в каждом отдельном случае некоторым средним темпом, от которого возможны отклонения в ту или другую сторону. Извлечение звука большей частоты колебаний (то есть более высокого) требует большего натяжения голосовых связок, и это служит главной причиной того, что движение мелодии и речи к звукам большей частоты колебаний воспринимается обычно как возбуждение, нарастание напряжения, восхождение, преодоление препятствия, а противоположное движение, естественно, — как успокоение, спад, движение по инерции. Точно так же значительное изменение высоты обычно требует от голоса большего усилия, нежели незначительное, и отсюда, в конечном счете, вытекает различие в выразительности интонационных скачков и плавного движения. Наконец, речь и мелодия расчленяются на фразы, окончания которых обычно связаны с интонационным и динамическим спадом.

Многие инструментальные (например, скрипичные) мелодии свободны от ряда условий и трудностей вокального интонирования и не ограничены объемом и другими свойствами человеческого голоса и дыхания. И все же их закономерности (несмотря на ряд специфических отличий) остаются в основе своей теми же самыми. Ибо не только историческое происхождение, но и самое существо мелодии неразрывно связано с голосом, с представлением о пении, об интонировании как о живом высказывании. Известно, что при исполнении инструментальной мелодии исполнитель (а нередко и слушатель) ее внутренне, «про себя» (обычно бессознательно) напевает, интонирует, и это часто даже вызывает напряжение голосового аппарата.

Понятие интонации издавна применяется к словесной речи. Интонационная сфера живой речи — это все те средства, которые передают эмоционально-смысловое содержание речи не че-

рез значение произносимых слов, а через самый характер произнесения (об этом уже говорилось выше). Упомянутая же в первой главе интонационная природа музыки, проявляющаяся в общности некоторых предпосылок выразительности мелодии и речи, позволяет ввести понятие музыкальной интонации.

В музыке понятие интонации имеет два основных значения. Во-первых, исполнение музыки можно уподобить «произнесению» слов в живой речи, то есть речевому интонированию. Отсюда — понятие исполнительской интонации, то есть чистого или фальшивого, точного или неточного, выразительного или невыразительного интонирования. Во-вторых, под музыкальными интонациями понимаются небольшие музыкально-выразительные частицы мелодии, мельчайшие мелодические обороты, независимо от того, отделены они друг от друга ритмическими остановками или слиты в единую мелодическую фразу и не могут быть выделены из мелодии. Мелодические интервалы (секунды, кварты, сексты и т. д.) становятся в конкретной мелодии (то есть в условиях определенной ладотональности, метроритма, темпа, динамики, регистра, тембра и т. д.) интонациями, ибо приобретают ту или иную выразительность. Интервалы же сами по себе обладают лишь выразительными возможностями.

Для уяснения природы мелодии важно не только понимание описанной выше общности некоторых предпосылок выразительности музыкальной и речевой интонации. Не менее важно и понимание существенных, специфических отличий музыкальной интонации от речевой. Некоторые из этих отличий вытекают из коренных различий между словесным языком и музыкальным языком, о которых шла речь в предыдущей главе. Кроме того, надо иметь в виду, что самая роль интонации внутри системы словесного языка и внутри системы музыкального языка также глубоко различна.

Речевое интонирование сопутствует смысловому значению слов. Наоборот, музыкальное интонирование является не сопутствующим элементом, а самостоятельным носителем музыкального смысла, главным средством создания музыкального образа. Это относится не только к инструментальной, но и к вокальной музыке, предполагающей сочетание со словесным текстом. Вокальная мелодия, если она исполнена без текста (или на незнакомом слушателю языке), хотя и дает лишь неполное представление о едином, синтетическом музыкально-поэтическом образе, все же обладает, как музыкальный, мелодический образ, достаточно большой степенью осмысленности, логической завершенности (в подтверждение этого можно сослаться хотя бы на факт использования в многочисленных инструментальных произведениях народных тем, то есть мелодий народных песен, без их текста).

Речевое интонирование, поскольку оно представляет сопутствующий элемент, не вырабатывает строгой системы ограниченного количества точно фиксированных и дифференцированных высотных соотношений. Интонации речи носят скользящий, глissандирующий характер. Фиксированы и дифференцированы звуки речи, фонемы, но их система строится не на основе высотных соотношений³. Наоборот, музыкальное интонирование вырабатывает ту или иную ступенчатую систему ограниченного числа точно фиксированных и дифференцированных высотных соотношений — этих своего рода «фонем музыкальной речи».

Иначе говоря, высотная система — та специфическая основа, которая отличает музыкальное интонирование от речевого. Без этой основы невозможно музыкальное интонирование, невозможна мелодия, невозможно музыкальное искусство.

§ 2. Ладогармоническая сторона мелодии

Изучение некоторых ладов и их свойств входит в курсы элементарной теории музыки и гармонии. При анализе мелодии рассмотрение ее ладовой стороны существенно во многих отношениях. Во-первых, с ладовой стороной очень часто связаны черты национального своеобразия мелодии. Так, например, для русской народной мелодики и ее претворений в мелодике русских классиков и советских композиторов характерны черты ладовой переменности (особенно того ее типа, который основан на сопоставлении мажора и параллельного минора), пентатоники (выраженные прежде всего через трихордные попевки), элементы миксолидийского, дорийского, фригийского ладов, натуральный минор.

В украинской народной песне часто встречается гармонический минор, а также гармонический минор с повышенной IV ступенью (см. пример 12). Этот последний лад характерен и для венгерской народной музыки, а также (наряду с другими ладами, содержащими увеличенные секунды) для музыки ряда восточных народов. Поскольку один и тот же лад может встретиться в музыке различных народов, черты национального своеобразия могут проявляться в ладовой сфере не только в самом звукоряде лада и основных функциях его звуков, но и в характерных ладовых оборотах. Так, например, гармонический минор встречается в музыке самых различных народов, а не только, как было упомянуто, в украинской музыке. Но для

³ Например, звук речи «а», взятый на разных высотах, остается, с точки зрения русского языка, одним и тем же звуком (точно так же «а» и «о», произнесенные на одной высоте, представляют различные звуки речи). Иное положение в так называемых тональных языках, например китайском, вьетнамском, где различению смысловых значений слов служат также высотные соотношения.

украинской песни весьма характерно, в частности, использование определенного оборота гармонического минора, именно нисходящего поступенного движения к вводному тону с остановкой на нем или с переходом на терцию вниз к квинтовому тону лада (см. оборот, отмеченный скобкой, в примере 12):

12 **Украинская народная песня**
(сб. «Українська народна пісня», 1936)

Lento

Ой, гей!.. Та, ой, хто го - ря не зна - е,
ме - хай ме - не спи - та - е, та гей!

Эти обороты, встречающиеся также в украинских народных мелодиях, использованных в произведениях Чайковского, оказали влияние и на его оригинальные мелодии:

13 **Чайковский. 1-й концерт для ф-п.**
(мелодия заимствована из украинской народной песни)

13a **Чайковский. 1-й концерт для ф-п.**

13б **Чайковский. «Ни отзвука, ни слова»**

Ни от - зву - ка, ни сло - ва, ни при - ве - та,

13в **Чайковский. Концерт для скрипки**

(см. также отмеченный скобкой мелодический оборот примера 11).

Далее, анализ ладовой стороны мелодии существен с точки зрения различной ладовой напряженности звуков и интервалов мелодии, то есть с точки зрения соотношения ладово устойчивых и неустойчивых звуков, с точки зрения степени интенсивности тяготений тех или иных звуков или отрезков мелодии.

Так, например, пентатонические мелодии (и мелодические обороты), лишенные острых полутоновых тяготений, применяются композиторами не только с целью воплощения старинного или народного характера образа, но и нередко для выражения спокойных, просветленно-созерцательных состояний, для передачи ощущений, вызываемых картинами природы, или особо возвышенных образов, иногда противопоставляемых образам людских треволнений:

14 **Григ. «Утро»**

14a **Лист. «Прелюды»**

14б **Вагнер. «Золото Рейна»**

(см. также пример 123, первые четыре такта мелодии).

Среди различных средств, передающих усиление напряжения, видную роль играют и ладовые средства. Так, в следующей фразе самый высокий звук является вместе с тем и наиболее острым в ладовом отношении, наиболее интенсивно тяготеющим:

15 **Шуман. «Я не сержусь»**

Я не сержусь, хоть больно но - ет грудь.

Наконец, существенна также ладовая окраска (ладовый колорит) мелодии — более светлая (более мажорная) или бо-

более темная (более минорная). В только что приведенном примере 15 звук *as* не только остро тяготеет, но и вносит в мажорную мелодию элемент минора (гармонический мажор, VI пониженная ступень).

Вообще для ладовой стороны мелодии в тонально-гармонической музыкальной системе оппозиция мажора и минора, упомянутая в первой главе, весьма существенна. Это не значит, что мажорная музыка всегда радостна, а минорная всегда печальна. Но, во-первых, наиболее радостная музыка (передающая ликование, восторг) все-таки мажорна, а наиболее скорбная — минорна; во-вторых, при прочих равных условиях, например при перенесении одной и той же фразы в противоположный лад — в одноименную тональность с сохранением динамики, тембра, регистра и т. д., — окраска зависит от лада вполне определенным образом (при перенесении фразы из минора в мажор окраска светлеет, в обратном же направлении — затемняется).

Развитие мелодии, даже коренное, качественное изменение музыкального образа нередко в значительной мере (а иногда всецело) основано на ладовых, ладотональных, ладогармонических средствах. Так, в следующих примерах мелодия второго четырехтакта почти не отличается от мелодии первого четырехтакта по ритму и рисунку (линии). Но ладовые и ладогармонические изменения (вместе с изменением регистра во втором двухтакте) существенно меняют характер музыки, вносят в светлую лирическую тему оттенок скорби:



Ладовые соотношения нередко определяют те или иные отдельные характерно-выразительные моменты мелодии. Так, во многих коротких минорных темах Баха и других композиторов большую роль играет ладово характерный интервал уменьшенной септимы:

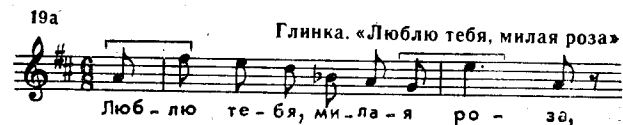
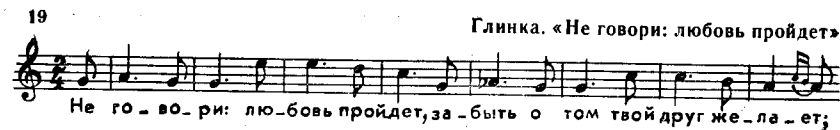


Но и самый обычный интервал малой терции, если он ясно определяет минорный лад, может рассматриваться как характерно-выразительный интервал многих минорных мелодий:



Общеизвестна также упомянутая в первой главе типичная затактовая восходящая кварта от доминанты к тонике, еще со времен французской революции начинающая многие революционные песни и гимны (в том числе «Марсельезу», «Интернационал», «Государственный гимн Союза Советских Социалистических Республик») и носящая (разумеется, при соответствующих других условиях) решительный, активный характер (эта кварта сочетает восходящий скачок с определенностью полного совершенного каданса).

Наконец, для лирических мелодий в музыке XIX века типична интонация восходящей сексты (особенно от V к III ступени), равно как и мотивы в объеме сексты:





(см. также примеры 35, 36, 36а, 53а, 107а, 135).

Здесь причина заключается в сочетании широты, консонантности, гармонической «наполненности» интервала с его ясно выраженной ладовой окраской (мажорность, минорность).

Вообще следует заметить, что интервалы обладают некоторыми выразительными возможностями также и независимо от своего конкретного ладотонального положения. Возможности эти определяются не только величиной (широтой или узостью) интервала (что относится к области мелодической линии), но и степенью и характером его консонантности или диссонантности: так, консонантность октавной интонации и упомянутая гармоническая наполненность секстовой интонации весьма отличаются от близкой им по величине диссонантной интонации большой септимы при любом ладовом положении этих интонаций (разумеется, названные свойства интервалов могут быть подчеркнуты или сглажены благодаря всему музыкальному контексту, в частности ладогармоническому).

Весьма существенно понятие скрытого интервала. Так называется интервал, образуемый хотя и близкими, но не соседними (не смежными) в смысле временной последовательности звуками мелодии и ярко воспринимаемый благодаря каким-либо условиям. Так, в теме Фуги Баха g-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (см. пример 192) большую роль играет интервал уменьшенной септимы, хотя он присутствует лишь в скрытой форме. Образующие его звуки служат крайними звуками диапазона темы. Нижний звук подчеркнут метроритмически. Верхний — также метрически сильнее смежных с ним звуков и, кроме того, будучи (как и нижний) ладовым неустоем, покинут скачком, оставлен без разрешения. Подобного рода скрытые интервалы могут иметь не меньшее значение для выразительности мелодии, чем интервалы явные.

Иногда ладовые связи могут объединять звуки мелодии, находящиеся и на более значительном расстоянии, и тем способствовать скреплению того или иного отрезка мелодии в единое целое. Так, ладово неустойчивый звук (например, вводный тон) может разрешиться в устойчивый на некотором расстоянии. Подобного рода связи называются соединительными интонациями (см. пункт в примере 97в).

Наконец, при анализе ладовой стороны мелодии важно учитывать, имеет ли значение для данной мелодии также и ощущение гармонии или же эта мелодия (например, древний напев)

относится к эпохе, когда гармоническое музыкальное мышление еще не возникло или не развилось в достаточной степени.

К числу средств, получивших большое распространение в эпоху гармонического мышления, относятся мелодические обороты, основанные на движении по звукам разложенного аккорда. Такие обороты нередко носят фанфарный, сигнальный, героический характер (о них говорилось в первой главе, см. примеры 3, 4, 6, 7).

Однако мелодии, основанные только на трезвучных фанфарных мотивах и совсем не применяющие секундовых интонаций, более близких человеческой речи, часто носят несколько отвлеченный характер, лишенный подлинной теплоты и взволнованности. Наиболее выразительные героические мелодии обычно основаны на сочетании фанфарно-трезвучных и секундовых интонаций. Прекрасный пример — одна из лучших советских героических массовых песен — «Священная война» А. В. Александрова:



И хотя в начальной фразе есть только одна секундовая интонация (*f—ges—f*), но она приходится на кульминационный момент и настолько ладово ярка, что приобретает огромное значение для выразительности целого.

Не менее показательны в этом смысле и некоторые классические мелодии:



Если движение по звукам разложенного аккорда (особенно доминантсептаккорда) встречается в русской народной песне, то это свидетельствует о ее сравнительно более позднем, обычном городском происхождении:



В гомофонной музыке для мелодии существенна также ее гармонизация. Так, более редкие смены гармонии служат созданию музыкальной мысли более широкого дыхания. Одна гармония способна до некоторой степени объединить соответствующий ей отрывок мелодии (в примере 21 все восемь тактов идут на одной тонической гармонии; если гармонизовать этот восьмитакт как обычный период из двух сходных предложений, мелодия сразу утратит свою широту). Кроме того, гармония часто создает (или подчеркивает) соотношения, которые непосредственно из ладовой природы звуков мелодии не вытекают. Сюда относятся тяготения неаккордовых звуков к аккордовым, прежде всего тяготения задержаний. Выразительный эффект неаккордового звука основан на противоречии между аккордово-гармоническим комплексом и звуком мелодического голоса, не входящим в этот комплекс. Это противоречие ощущается наиболее остро, когда неаккордовый звук метрически подчеркнут, то есть представляет собой задержание. При восприятии задержания слушатель как бы предчувствует разрешение и желает его, то есть ожидает устранения противоречия посредством перехода неаккордового звука мелодии в смежный по высоте аккордовый. Тяготение задержания обычно острее, чем тяготение неустойчивого звука лада, и носит более «местный» характер: на вводном тоне, гармонизованном доминантовым трезвучием, возможна длительная остановка мелодии, завершающая ее значительный отрывок; при этом следующий отрывок вовсе не обязательно должен начинаться с тонической примы, разрешающей тяготение вводного тона; задержание же, как правило, требует разрешения немедленно — в ближайший момент. Это ожидание и желание разрешения вместе с мелодически плавным (секунда) и метрически смягчающим (движение от сильной доли к слабой) характером интонации задержания с разрешением определяют основные возможности задержания: они, как уже сказано в первой главе, связаны преимущественно с лирической (в широком смысле) выразительностью — от чувствительных вздохов до страстных порывов, от романтического томления до взволнованных, приподнятых состояний (ср. приводимые «легкие» задержания Моцарта и напряженные — Вагнера и Чайковского):



23a Andante mosso

Чайковский. «Пиковая дама»



23б

Вагнер. «Тристан и Изольда»



(см. также пример 153 а).

Интонация задержания может быть активизирована посредством затакта из одного или нескольких звуков. В частности, иногда задержанию предшествует взлет по звукам аккорда:



(см. пример 109).

Большое распространение в лирической мелодике получил мотив, в котором нисходящему задержанию терцового звука аккорда предшествует доминантовый затакт в виде нисходящей кварты, как бы окружающей («опевающей») интонацию задержания сверху и снизу:



25a

Глинка. «Сомнение»



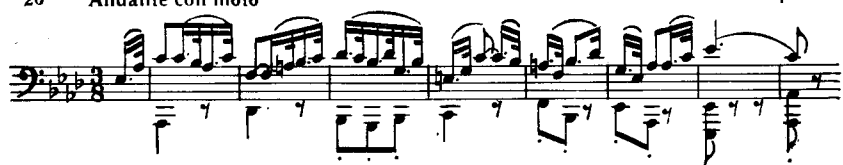
(см. также пример 1, такт 2 и пример 104в, такты 5—8).

Встречаются, однако, и лирические мелодии, свободные или почти свободные от задержаний. Таковы, в частности, некоторые медленные темы Бетховена, представляющие лирику благородно-мужественную, светлую, объективную:

26

Andante con moto

Бетховен. 5-я симфония

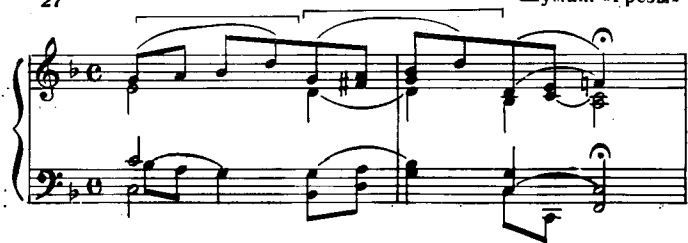


Наконец, гармонизация может создавать новое ладотональное освещение одних и тех же звуков и интонаций мелодии при их повторении. Подобная гармоническая перекраска часто приобретает существенное значение для выразительности мелодии. Здесь возможны три основных случая:

1. Небольшой мелодический оборот сразу же повторяется с другой гармонизацией:

27

Шуман. «Грезы»



2. Небольшой оборот получает новую гармонизацию при повторении большего построения, куда он входит:

27a

Глинка. «В крови горит огонь желанья»



(ср. обороты, отмеченные скобками).

3. Новой гармонизации подвергается целиком мелодия значительного протяжения, например третья вариация в Персидском хоре из оперы Глинки «Руслан и Людмила» (ср. пример 126 а с примером 159).

§ 3. О мелодической линии

Остановимся теперь на некоторых закономерностях мелодической линии. Выразительность мелодической линии опирается прежде всего, как уже было упомянуто, на естественную связь восходящего движения с нарастанием напряжения, нисходящего — со спадом, успокоением. Однако соотношение высоких и низких звуков имеет и другую выразительную возможность: низкие звуки воспринимаются как более тяжелые, массивные, высокие — как более легкие, воздушные. Причины этого просты — низкий звук богаче обертонами; больший предмет издает более низкий звук (ср. скрипку и контрабас, трубу и тубу), голос мужчины ниже, чем голос женщины или ребенка. Но все это имеет значение главным образом по отношению к различию регистров. Так, если одна и та же мелодия (тема) последовательно проходит в музыкальном произведении в разных регистрах, то очень часто наиболее напряженным (кульминационным) проведением оказывается проведение в низком (басовом) регистре (см. многие фуги Баха, например Фугу с-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). Для самой же мелодии, для мелодического движения (то есть для движения внутри одной мелодии), если в нем нет сопоставления звуков далеких регистров, значение этой выразительной возможности более ограничено. Она реализуется прежде всего в

крайних регистрах: в высоком, где ясно ощутима легкость звуков и где поэтому дальнейшее восхождение может произвести впечатление исчезновения, истаявания (см. окончание медленной части Концерта *i-moll* Шопена); в низком, где ясно ощутима массивность звуков и на этой основе иногда естественно возникает нарастание при нисходящем движении. Так, в примере 70г (такты 16—17) имеется нисходящее нарастание в самом низком регистре инструмента (скрипка). Встречаются, впрочем, и нисходящие нарастания, начинающиеся в высоком регистре. Обычно они связаны со сгущением мрачного колорита, носят трагический характер (см. пример 224). Во всяком случае, основное значение для мелодии сохраняет первая возможность: связь высотного подъема с нарастанием напряжения (и обычно с *crescendo*), спада — с затуханием напряжения (и обычно с *diminuendo*).

Как правило, в мелодии происходят смены направления движения, чередования восходящего и нисходящего движения, что обычно соответствует усилениям и ослаблениям напряжения передаваемой мелодией эмоции. Это определяет более или менее ясно выраженную волнообразность мелодической линии (подробнее об этом ниже).

Другая важная предпосылка выразительности мелодической линии основана на соотношении плавного движения и широких ходов, скачков. Основой мелодической линии является поступенное движение, то есть движение по смежным (в отношении высоты) тонам ладовой системы. Такое движение способно создавать впечатление непрерывности, плавности, а эти свойства, в свою очередь, являются важными сторонами певучести, мелодичности. Широкие ходы мелодии, скачки звучат обычно более напряженно, более резко выделяются в мелодической линии, являются моментами более индивидуализированной выразительности. При этом рост напряжения в мелодии часто связан с последовательным расширением скачков (см. пример 97).

Однако и здесь также иногда реализуется другая выразительная возможность. Широкий ход, особенно консонирующий, способен в некоторых условиях создавать впечатление простора, «воздуха», спокойного охвата большого пространства; ощущение же интонационного напряжения, обычно связанное с широким интервалом, может при этом отступать на второй план. И наоборот: поступенное движение с обилием повторений звуков (или возвратов к тем же звукам) может иногда создавать ощущение большой интенсивности мелодического движения, большой «плотности», «тесноты», а следовательно, и напряженности мелодического рисунка.

Мелодия (особенно певучая мелодия) обычно сочетает широкие ходы с уравнивающим их плавным движением, нередко полностью или частично заполняющим диапазон скачка:



(см. также пример 202).

Иногда (значительно реже) широкий ход охватывает диапазон предшествующего плавного движения:



При этом, хотя чаще скачок воплощает момент напряжения, а плавное движение — момент разрядки (особенно типично в этом смысле соотношение восходящего скачка и последующего нисходящего плавного движения, см. пример 28), иногда реализуется упомянутая противоположная выразительная возможность. Так, в примере 30 очень «плотное» поступенное восходящее движение и отвечающий ему квинтовый скачок вниз можно сравнивать с растягиваемой и затем отпускаемой пружиной. Здесь скачок служит разрядкой напряжения, а не его накоплением:



Понятия скачка и плавного движения до некоторой степени относительны. По сравнению с движением по секундам взлет по аккордовым звукам (даже если каждый интервал — всего лишь малая терция) может приобрести значение скачка. Мотивы, подобные следующим, отчасти аналогичны скачку с заполнением:



И наоборот: движение по аккордовым звукам может восприниматься после большого скачка (превышающего октаву) как плавное заполнение охваченного скачком диапазона:



В некоторых случаях движение по трезвучию способно давать успокоение, разрядку, даже по сравнению с поступенным движением: поступенное движение может содержать острые тяготения (ладово яркие интонации, задержания), а последующее движение по трезвучию, представляющему одну ладогармоническую функцию и притом консонантную гармонию, может восприниматься как остановка в развитии и успокоение:



Иногда скачку предшествует некоторая подготовка, как бы раскачка: повторение одной интонации небольшого диапазона, фигуры типа группетто, трели и т. д. Нередко такая подготовка скачка, скачок и его заполнение образуют вместе более или менее длительную мелодическую фразу (см. примеры 28, 202).

Очень часто закономерность соотношения скачков и плавного движения проявляется более свободно и гибко. Заполнение скачка может следовать не сразу, а на некотором расстоянии, в частности двум скачкам может отвечать одно общее заполнение. Так, в первом восьмитакте примера 34 первая половина (четырехтакт) содержит два восходящих скачка (квартный и квинтовый), каждый из которых подготавливается раскачкой, а во второй половине дано общее поступенное нисходящее заполнение всего охваченного октавного диапазона:



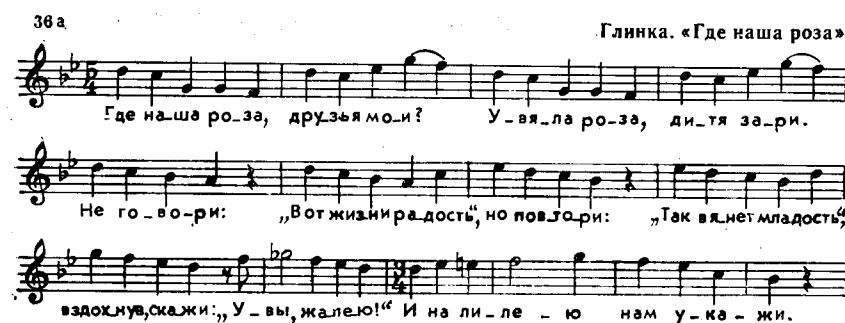
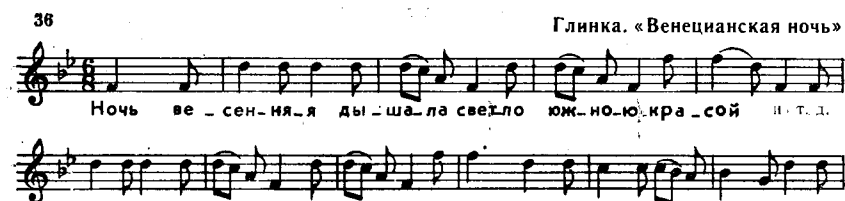
Наконец, закономерность скачка и заполнения допускает и иное, гораздо более широкое и общее понимание. Понятие скачка, как отдельного хода мелодии, заменяется при таком новом понимании более общим понятием быстрого охвата широкого диапазона, независимо от того, охватывается ли диапазон одним скачком, движением по звукам аккорда или даже поступенным движением. Понятие же «заполнение скачка» заменяется соответственно понятием более медленного освоения — распевания охваченного широкого диапазона или его части. Сравнительно быстрый охват широкого диапазона, обычно дает (почти независимо от способа охвата) ощущение большего простора, «воздуха», большей разреженности рисунка, а пребывание (на протяжении такого же времени и такого же количества звуков) в узком диапазоне — ощущение большей плотности рисунка.

В следующем примере после начальной фразы, быстро охватывающей широкий диапазон (с упомянутой в предыдущем параграфе секстовой основой) и содержащей скачок с частичным

заполнением, следует фраза, распеваящая более узкий отрезок диапазона:



Иногда начальные мелодические построения широкого диапазона повторяются, и лишь затем начинается плавное распевание:



В примерах 36, 36a плавное распевание долго не выходит за пределы семиступенной диатоники главной тональности, причем, однако, происходит ладогармоническая перекраска звуков (отклонение), сообщающая мелодии новый выразительный оттенок (см. предыдущий параграф).

Закономерное соотношение скачков и плавных движений, в тесном смысле, равно как и описанное только что закономерное чередование различных степеней плотности мелодического рисунка — одно из важных условий пластичности, эластичности

мелодической линии (ее гибких, упругих сжатий и растяжений), иногда и закругленности ее отдельных отрезков.

Описанная закономерность, как и ранее упомянутая волнообразность мелодического движения, принадлежит к числу общих внутренних закономерностей мелодической линии, к числу закономерных тенденций ее внутреннего развития.

Изяществу и завершенности мелодического рисунка нередко способствуют всевозможные симметричные соотношения, например обращения тех или иных мелодических оборотов (то есть повторения оборотов с заменой восходящих интервалов нисходящими и наоборот):



(см. также пример 10 и его анализ в первой главе).

Иногда обращение мелодических оборотов сочетается с симметрией в их расположении, то есть с их последованием сначала в одном, а затем в обратном порядке. Так, в примере 38 первая фраза («Уснули голубые») начинается интонациями в объеме кварты fis_1-h_1 с опорой на терцию fis_1-a_1 , а заканчивается восходящей секстовой интонацией. Следующая же фраза («Сегодня, как вчера»), как бы симметрично отвечающая первой, наоборот, начинается секстовой интонацией (но нисходящей), а затем, охватывая диапазон кварты fis_1-h_1 , заканчивается нисходящей терцией a_1-fis_1 :



В примере 39 налицо четыре двутактные волны, причем две вторые волны симметрично отвечают двум первым: в первых двутактных волнах сначала дается плавное восходящее движение, а затем нисходящий скачок, в следующих же двух волнах, наоборот, сначала дается восходящий скачок, а затем плавное нисходящее движение. В двух первых волнах вершины (то есть самые высокие звуки) расположены ближе к концу волны, во вторых — ближе к началу:



Такого рода ответно-симметричные соотношения в мелодическом рисунке могут быть весьма разнообразными и охватывать линии значительного протяжения⁴.

* * *

Выше упомянуто, что поступенное движение является основной мелодической линией. Но все же гамма, то есть поступенное движение в одном направлении, охватывающее весь звукоряд лада, не является древнейшим типом мелодии. Древнейшие мелодические ячейки основаны на ином типе плавного движения — на так называемом опевании звука, то есть на постоянном возврате к неизменному опорному звуку, на вращении в пределах сравнительно узкого диапазона. Центральный опеваемый тон, выделяемый также и ритмически, приобретал в таких условиях как бы значение опоры, стержня, вокруг которого группировались другие звуки. (В этом состоял один из путей формирования лада, ладовой системы.) При передаче образов старины, например образов древней русской богатырской силы, классики часто пользовались мелодическими оборотами именно такого типа:

⁴ Аналогичные симметричные соотношения встречаются и в области других элементов музыкального языка. Известно, например, что движению от тоник к доминанте часто отвечает движение от доминанты к тонике (TDDT). О ритмической и общеструктурной симметрии речь будет ниже.



(в приведенном примере существенны и повторения звуков, вносящие здесь элемент упорства, настойчивости).

Следует также иметь в виду, что в древности нисходящее мелодическое движение безусловно преобладало над восходящим. Причина — в уже упомянутой элементарной физиологической предпосылке, обуславливающей меньшую степень голосового напряжения при нисходящем вокальном интонировании, нежели при восходящем. Некоторое усилие и напряжение требуется, чтобы запеть — «взять тон» и поддерживать его, а последующее постепенное соскальзывание вниз является облегчением, успокоением. С этим связано и формирование двух устойчив во многих народных ладах: верхнего, вокруг которого вращается начало напева и который нередко главенствует, доминирует в напеве (здесь коренится происхождение термина доминанта), и нижнего, завершающего напев (отсюда средневековый термин «финалис»).

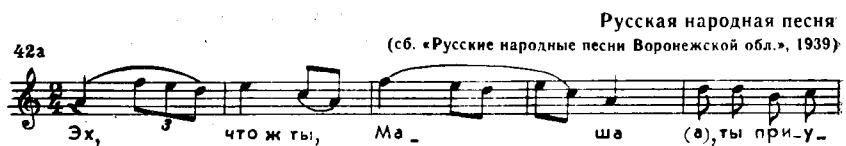
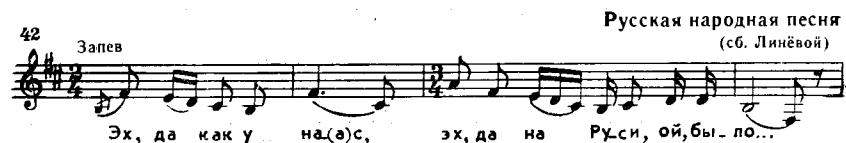
Описанное нисходящее движение играет огромную роль в народной мелодике, в частности в русской. Первые фразы многих песен начинаются непосредственно с высокого звука, с мелодической вершины, — иногда с первоначального возгласа (в тексте при этом нередко — «ах», «ох», «ой», «эх»), из которого как бы возникает нисходящая мелодическая линия. Такой тип вершины естественно назвать «вершина-источник». Чаще всего подобный вершиной служит квинтовый тон (квинтовый «устой») лада:



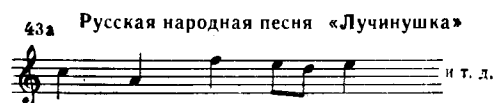
(см. также примеры 29 а, 46, 169, 231).

Близко примыкает к элементарному нисхождению от вершины-источника и такой тип интонирования, при котором вершина-источник является не первым, а вторым звуком мелодии и

берется восходящим скачком. Такой скачок вводит в самый напев то усилие, которое необходимо, чтобы взять начальный высокий тон. К энергии высокого звука присоединяется энергия восходящего скачка, нередко охватывающего диапазон последующего нисхождения. Скачок и нисхождение образуют напряжение и постепенную разрядку. Подобный тип интонирования также встречается во многих русских народных песнях; при этом иногда скачком берется верхний вспомогательный звук к вершине и затем следует ее опевание (пример 42 а).



Скачок к вершине допускает некоторые варианты и усложнения, например «размах» перед скачком, то есть ход в направлении, противоположном скачку:



Иногда такой размах отличается большей сложностью и извилистостью:



Интересно отметить, что вся тема вступления Девятнадцатой симфонии Мясковского (для духового оркестра) представляет собой плавное и извилистое нисхождение от квинтовой вершины к тонике, причем сама вершина достигается широким скачком, которому предшествует «размах». Во всем этом проявляются русские народнопесенные черты темы (о русских чертах ритма этой темы см. следующую главу, § 4):

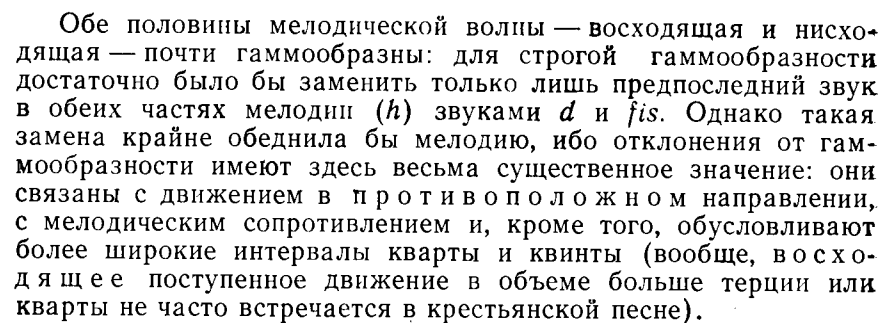


Вообще, следует иметь в виду, что длительное движение мелодии в одном направлении обычно производит впечатление известного однообразия, монотонности. Да и само восходящее или нисходящее движение нередко может выступить ярче, если оно преодолевает некоторое противодействие, сопротивление в виде отдельных мелодических шагов в противоположном направлении. Такие шаги способны внести в мелодическую линию элемент борьбы, сделать ее более жизненной, упругой; в то же время своим сопротивлением они способны еще более обострить и подчеркнуть основную восходящую или нисходящую тенденцию мелодической линии. Описываемое простое, но сильное средство весьма распространено в народной песне, в частности при варьированных повторениях того или иного отрезка мелодии; иногда в этих случаях первое проведение последовательно, без отклонений, осуществляет основную тенденцию мелодической линии, а варьированное повторение вводит момент противодействия. Таково начало песни «Во поле береза стояла»:



В первом трехтакте нет восходящих интонаций. Варьированное же повторение содержит восходящую интонацию к нату-

Нетрудно убедиться, что во многих песнях — именно в тех, где мелодическое движение отличается ясной общей направленностью, — эти «извилины» имеют значение также и мелодического сопротивления. Простой пример — песня «Ванюша-клячоник»:



48 **Vivace** Шопен. Мазурка, оп. 59 № 3

48 **Vivace** Шопен. Мазурка, оп. 59 № 3

* * *

Рассмотрим теперь ряд вопросов, связанных с явлениями мелодической волны, кульминации и других ти-

пов мелодических вершин. Под мелодической волной понимается совокупность восходящего движения (нарастания), вершины (кульминации) и нисходящего движения (спада), воспринимаемая как единое целое. Волнообразность развития в большинстве случаев лежит в основе развернутой мелодической линии. При этом в свободно и широко развертывающейся мелодии вершины отдельных волн нередко сами в свою очередь образуют единую волну нарастания и спада. Другими словами, мелодическая линия, представляющая в целом одну большую волну, в то же время может состоять из ряда меньших волн. У многих композиторов (Чайковский, Рахманинов, а также западноевропейские романтики) нарастания и спады внутри больших волн нередко осуществляются в форме восходящих и нисходящих секвенций:

49 8 ————— Рахманинов. 3-й концерт для ф-п.

8 —————

8 —————

dim. f

(см. также пример 39).

Большое значение имеет вопрос о кульминации мелодии, о точке ее наивысшего напряжения. Кульминация — одна из основных функций мелодической вершины (с другой функцией — начальной вершиной, вершиной-источником — мы уже познакомились).

Если развитая мелодия (или цельное произведение) имеет одну ясно выраженную главную кульминацию, то эта кульминация обычно находится во второй половине мелодии: естественно, что подъем, нарастание напряжения требует больше времени, чем спад, успокоение. С другой стороны, окончание мелодии (либо произведения) сразу же или очень скоро после кульминации может вызвать впечатление внезапной оборванности, недосказанности, необходимости продолжения. Поэтому очень часто кульминация помещается в третьей четверти общего протяжения мелодии, близко к концу второй трети. В восьмитактной мелодии кульминация нередко оказывается вблизи сильной доли шестого такта:

50 Adagio grazioso Бетховен. 16-я соната для ф-п.

sf

50a Largo appassionato Бетховен. 2-я соната для ф-п.

sempre tenuto

f

50b Largo con grand'espressione Бетховен. 4-я соната для ф-п.

f

50в Adagio assai Бетховен. 3-я симфония

pp

sf

50г Allegro sostenuto Шопен. Этюд, оп. 25 № 1

f

50д Allegro con brio Шопен. Полонез, оп. 40 № 1



50е Andante Скрябин. Этюд, оп. 2 № 1



(см. также первые восьмитакты мелодий в примерах 109 и 116 и пример 162).

Такое положение кульминации способствует естественному сочетанию уравновешенности мелодической волны с ее динамичностью⁵.

Движение к кульминации связано с подъемом мелодической линии, но кульминация все же не всегда бывает представлена самым высоким звуком мелодии: многое зависит от ритмической значительности звука и других условий. В примерах 50 б и 50 е, как легко убедиться, кульминационные звуки — не самые высокие (то же самое и в примере 36 а).

Ладовое значение кульминационного звука может быть весьма различным. Один из типичных случаев (примеры 50, 50 а, 36 а) кульминация на VI ступени лада, то есть ярко

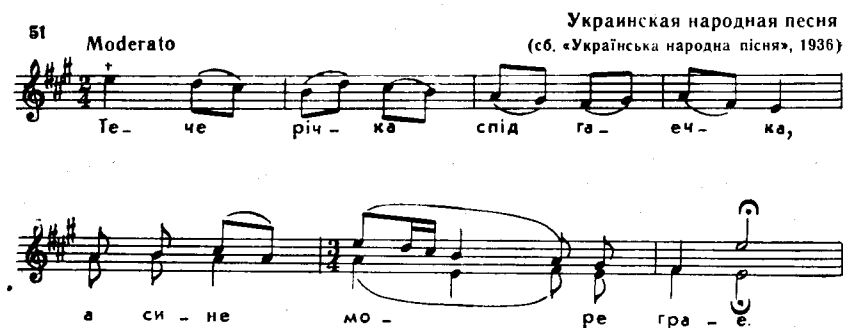
⁵ Описанное положение кульминации совпадает с так называемой точкой золотого сечения (или золотого деления): большая часть (до кульминации) так относится к меньшей (после кульминации), как сумма обеих этих частей (то есть целое) относится к большей части. Если кульминация восьмитакта совпадает с сильной долей шестого такта, то до кульминации музыка длится пять тактов, а после достижения кульминации — три такта; но пять относится к трем почти так же, как восемь относится к пяти (аналогичным образом для шестнадцатитакта получится отношение десяти тактов к шести, то есть точка золотого деления приходится на одиннадцатый такт). Отношение золотого деления считается с древности эстетически совершенной пропорцией (античные художники применяли эту пропорцию в архитектуре и скульптуре). Чтобы найти точку золотого сечения в музыкальном построении (или в целом произведении), практически достаточно умножить число тактов построения (разумеется, при отсутствии в построении смен метра и темпа) на 0,62 и полученное число тактов отсчитать от начала.

неустойчивом звуке, тяготеющем вниз. Вообще ладо-гармонические и ритмические средства обычно так или иначе подчеркивают кульминацию мелодии и влияют на ее характер, но решающее значение для самого факта кульминации имеет высотный и связанный с ним динамический момент.

Наряду с общей, главной кульминацией мелодия может содержать и ряд частных, местных кульминаций.

Иногда усиление экспрессии, стремление поднять напряженность мелодии находят одно из своих выражений в том, что при повторении построения дается более высокая кульминация, обычно на секунду или на терцию выше прежней. Выразительный эффект этой второй кульминации в значительной мере основан именно на превращении уже однажды достигнутой вершины (см. примеры 34, 122, 135).

Наконец, отметим, что мелодическая вершина имеет, кроме функции кульминации и функции вершины-источника (последняя не представляет собой, конечно, кульминации развития мелодии), еще и третью функцию: это — вершина-горизонт, то есть долгий, устойчивый заключительный высокий звук мелодии, в котором она как бы «истаивает», теряется вдаль (см. упомянутое окончание медленной части Концерта f-moll Шопена). В следующей украинской песне одна и та же вершина (е) берется три раза в различных функциях — вершины-источника, вершины-кульминации, вершины-горизонта:



В предыдущем параграфе упоминалось об интонациях, образуемых не соседними (в смысле временной последовательности) звуками мелодии. В связи с этим явлением в мелодии иногда выделяются как бы скрытые голоса, возникает скрытая полифония, например скрытое двухголосие (пример 102). Это обогащает мелодию, делает ее более насыщенной. Еще чаще в мелодии образуется одна внутренняя плавная линия опорных звуков, внутренний гаммообразный стержень, представляющий простую основу линии, нередко скрытую под покровом изви-

стого рисунка. Наличие такого стержня весьма существенно для логики развития мелодии:

52 *Moderato animato* Шопен. Мазурка, оп. 67 № 4

Ясное осознание характера и логики развития мелодической линии важно и для сочинения, и для исполнения, и для анализа мелодии. Анализ мелодической линии целесообразно вести от общего к частному, от основы к усложнениям. Прежде всего важно отдать себе отчет в характере мелодической линии в целом, то есть на большом протяжении, например, определить основные мелодические волны, местоположение общей кульминации мелодии, ее соотношение с частными кульминациями, выявить нарастания и спады, определить скрытые голоса и т. д. Но столь же важно проанализировать мелодический рисунок отдельных небольших мотивов (поступательное движение, опевание звука, скачок с заполнением и т. п.). Это весьма существенно для мелодической выразительности. Так, мотивы ясно устремленные, поступательные обладают более явными динамическими возможностями. Ими весьма богата, например, напряженная лирическая мелодика Чайковского:

53 Чайковский. «Средь мрачных дней»

Средь мрач-ных дней, под гне-том бед...

53а Чайковский. «В эту лунную ночь»

Вэ-ту лун-ну-ю ночь, вэ-ту див-ну-ю ночь...

Мотивы, основанные на возврате к одному центру, стержню, опоре, обычно носят более статический характер, обладают лишь скрытыми динамическими возможностями. Мотивы этого типа часто встречаются, например, в мелодике Римского-Корсакова, Рахманинова:

54 *Andantino assai allegretto* Римский-Корсаков. «Шехеразада»

55 Рахманинов. 2-й концерт для ф-п.

56 *Molto vivace* Шопен. Вальс, оп. 64 № 1

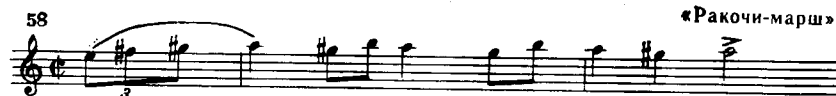
В быстром темпе и равномерном ритме, особенно в условиях трехдольного метра или движения триолями, такие мотивы хорошо передают впечатление вращательного движения:

57 *Presto* Шопен. Этюд, оп. 25 № 2

Преобладание мотивов того или иного рисунка в большой степени характерно для различных жанров. Ясно, например, что мелодиям колыбельных песен не свойственно господство устремленных гаммообразных мотивов. Наоборот, для маршей поступательное движение мелодии весьма типично.

Во многих мелодиях сопоставляются мотивы различных, контрастирующих типов (см. примеры 1—7). При всех условиях надо иметь в виду, что выразительность мелодического рисунка вступает в сложное сочетание с выразительностью других сторон мелодии, прежде всего ритмических и ладовых соотношений. Так, например, активность маршевых мелодий определяется прежде всего ритмом. И если наряду с фанфа-

рами и поступательным мелодическим движением. В маршах весьма часто встречаются также мотивы, подчеркивающие один звук, вращающиеся вокруг него, то в условиях маршевой ритмики эти мотивы отнюдь не воспринимаются как спокойные, уравновешенные: они производят впечатление активного «шага на месте», тормозящего предшествующее поступательное движение или, наоборот, накапливающего энергию для последующего взлета, выпада, пробега и т. д.:



Заканчивая обзор свойств и закономерностей мелодической линии, заметим, что даже каждый отдельный интервал или звук мелодии имеет, наряду с ладовым значением, ту или иную функцию в мелодической линии, то есть, например, является элементом общего поступательного подъема, спада, заполнения скачка, представляет собой вершину-источник, вершину-горизонт, вершину-кульминацию (общую или частную), опеваемый опорный звук или, наоборот, опевание опорного звука, служит размахом перед скачком, элементом мелодического противодействия основному направлению мелодии, элементом торможения в конце мелодии и т. д. и т. п. Четкое осознание этой мелодико-линейной функции каждого интервала и звука мелодии бывает иногда важным при анализе мелодии или при решении той или иной исполнительской задачи. Из конкретных условий и конкретного характера задачи должны вытекать в каждом отдельном случае тип и степень детальности анализа мелодической линии, а также его место в анализе музыкального целого.

§ 4. О взаимодействии мелодической линии и ладовой стороны мелодии

В первой главе уже была речь о множественном и концентрированном воздействии, при котором многие средства направлены на достижение одного и того же выразительного эффекта. Нередко по этому типу осуществляется, в частности, взаимодействие мелодической линии и ладовой стороны мелодии. Напомним уже встречавшиеся нам примеры. В примере 9 вершинной волны служит и самый характерный в ладовом отношении звук мелодического оборота (терция минора). В примере 15 мелодическая вершина представлена также ладово ярким и острым звуком; он вносит к тому же элемент скорби, горечи (VI пониженная ступень в мажоре), чего невозможно было бы

здесь достичь средствами одной лишь мелодической линии. Более или менее аналогичный случай — в примере 36 а: кульминация мажорной мелодии на звуке VI пониженной ступени, передающем здесь оттенок печали, сожаления (в тексте — слово «увы»). И наконец, некоторые другие примеры совпадения кульминации с VI ступенью лада (примеры 50, 50 а, 50 в) демонстрируют тот же тип взаимодействия: высотная кульминация подчеркивается ладово ярким неустойчивым звуком, тяготеющим вниз.

Однако возможны и другие типы взаимодействия элементов, например взаимодополняющие. В частности, в развитии мелодии ладовая сторона и мелодическая линия нередко как бы компенсируют друг друга: особо яркие или тонкие ладовые средства выступают на первый план в моменты менее интенсивных проявлений мелодической линии, и наоборот. Так, в романсе Глинки «Венецианская ночь» (пример 36) первые восемь тактов содержат секстовые и октавные ходы мелодии, легко охватывающие большой диапазон. Разумеется, налицо и ясно выраженная мажорная ладовая окраска (в частности, характерная интонация большой сексты), но на первом плане — широкое развитие мелодической линии. В следующих же тактах, как упомянуто, происходит распевание лишь части охваченного диапазона. Движение плавно, рисунок не развивается интенсивно, вращается в пределах квинты; но зато в этот момент вступает в действие новое ладовое средство — отклонение в параллельный минор. В этих тактах мелодия еще не выходит за пределы семиступенной диатоники; в заключительном же построении появляется звук IV повышенной ступени (e), образующий с последующей IV натуральной ступенью (es) скрытый хроматический ход и вносящий новый тонкий выразительный оттенок.

Подобный прием характерен для многих мелодий романсов Глинки. Если в рассмотренном романсе верхнее *f* достигнуто уже в первом четырехтакте и в дальнейшем не превышает, то в романсе «В крови горит огонь желанья» (пример 27 а) это же *f* служит кульминацией. Но она не подчеркнута какими-либо особыми ладовыми средствами (квинта мажора, гармонизованная тоническим сектаккордом) и достигнута плавным подъемом. В заключительной же фразе, повторяющей слова «слаще мирра и вина», появляется звук IV повышенной ступени, который образует скрытый хроматический ход со звуком IV натуральной ступени (e—es) и, как и в предыдущем случае, воплощает новый тонкий оттенок лирической эмоции.

В романсе «Где наша роза» (пример 36 а) в заключительной фразе мелодии имеется явный, а не скрытый хроматический ход (опять то же ладовое средство — звук IV повышенной ступени). Правда, в этой мелодии есть еще до заключительной фразы один звук, выходящий за пределы семиступенной

РИТМ И МЕТР

§ 1. Основные предпосылки ритмической выразительности. Строгая и свободная метрика

Музыкальным ритмом, как известно, называется организованная последовательность длительностей музыкальных звуков. В широком смысле слова под ритмом иногда понимают временные соотношения и более крупного плана (например, соотношения масштабов музыкальных построений, пропорций частей целого и т. п.). В этой главе речь будет идти о музыкальном ритме в тесном смысле слова.

Элементарные предпосылки музыкально-ритмической выразительности во многом аналогичны элементарным предпосылкам выразительности мелодической линии. Соотношению между высокими и низкими звуками приблизительно соответствует соотношение между звуками краткими и долгими; в частности, аналогия восходящему движению (дающему нарастание напряжения) в известном смысле представляет ритмическое оживление, то есть переход от более долгих звуков к более кратким. Точно так же большим скачком в мелодической линии (то есть непосредственному сопоставлению резко различных по высоте звуков) приблизительно соответствуют непосредственные сопоставления резко различных длительностей (например, шестнадцатой и четверти), а плавному движению мелодии — более или менее выровненный ритм, то есть движение одинаковыми (или почти одинаковыми) длительностями. На второй из этих предпосылок основана, например, острота и активность так называемого пунктированного ритма

(♩.♩.), делающего ритмическое движение подчеркнуто неравномерным, далеким от движения по инерции. И подобно тому, как после более напряженных скачков мелодии часто следует плавное движение, дающее успокоение, так после более острых и индивидуализированных ритмических фигур нередко следует более ровное ритмическое движение, способствующее закруглению ритмического рисунка и завершению музыкального построения (см. ниже первый четырехтакт примера 64; ср. четвертую ритмическую фигуру с первыми тремя).

Если вопрос о выразительных возможностях сопоставления равномерного и неравномерного ритмического движения сравнительно прост, то вопрос о выразительных возможностях бо-

диатоники, — уже упомянутая кульминация (VI пониженная ступень). Но зато эта кульминация не представляет здесь самого высокого звука мелодии. Вообще, для пластичных мелодий лирических романсов Глинки характерно не подчеркивание кульминации всеми возможными средствами, а скорее, наоборот, более равномерное распределение различных выразительных ресурсов, в частности выдвигание на первый план то одной, то другой стороны мелодии.

(Иногда тонкие и глубокие ладовые средства применяются для постепенного накопления скрытого внутреннего напряжения, не находящего некоторое время открытого внешнего выражения. Так, например, в скорбной Прелюдии e-moll Шопена до кульминации нарастание напряжения носит именно такой сдержанный, внутренне сосредоточенный, несколько скованный характер и осуществляется преимущественно ладогармоническими средствами. Однако после наиболее ладово неустойчивого звука (a_{is} в такте 16) происходит как бы переход накопленного напряжения в новое качество — в откровенный прорыв эмоции, выраженный взлетом мелодической линии и ее более широким и свободным развитием (приводим начало второго предложения Прелюдии — такты 13—18):



Таковы некоторые типы взаимодействия мелодической линии и ладовой стороны мелодии.

лее быстрого и более медленного ритмического движения значительно сложнее.

Более частые усилия — движения, удары, выкрики и т. д. — требуют, при прочих равных условиях, большей затраты энергии, большей активности, нежели усилия более редкие. В свою очередь, быстрая и значительная затрата энергии обычно связана с учащением пульса, дыхания. Отсюда вытекает, что более краткие ритмические длительности должны восприниматься после более долгих как оживление, активизация, возбуждение, нарастание напряжения, а более долгие после кратких — как успокоение, спад напряжения. Но, с другой стороны, отдельно взятый долгий звук требует, при прочих равных условиях, большей затраты силы, энергии, чем краткий; кроме того, психологически ощущается, что больший отрезок времени сам по себе более емко, способен вместить более значительное содержание; наконец, известные человеку из всего его опыта связи временных явлений с пространственными обычно заставляют ассоциировать медленную ритмическую последовательность с более широким шагом или размахом, а следовательно, в конечном счете, с явлениями более крупного масштаба, более значительной силы. Отсюда вытекает ощущение большей весомости, значительности долгих звуков и большей легкости, меньшей значительности кратких. Таким образом, ритмическое учащение может восприниматься и как активизация движения и как уменьшение веса движущейся материи, как ее дробление, распыление.

Нечто аналогичное мы наблюдали и в области мелодических соотношений. Но существенное различие по сравнению с ритмом заключается в том, что для закономерностей мелодической линии соответствующую две выразительные возможности имеют далеко не одинаковое значение: вторая из них — восприятие высоких звуков как легких, а низких как массивных — обычно реализуется лишь в крайних регистрах или при непосредственном сопоставлении звуков удаленных регистров, а это в мелодии встречается сравнительно редко. В области же ритма две упомянутые противоположные выразительные возможности не столь неравноправны: здесь могут непосредственно сопоставляться звуки весьма разной длительности (например, половинные и в восемь раз более краткие шестнадцатые), а резкое увеличение подвижности почти всегда сопровождается резким уменьшением весомости звуков. Какая из двух выразительных возможностей в большей степени реализуется — зависит каждый раз от всего музыкального контекста¹.

Мелодическое нарастание — движение мелодии к кульминации — очень часто связано с ритмическим оживлением, то есть с переходом от более долгих к более кратким длительностям;

¹ Подробнее об этом см.: Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 138—139.

но при этом точка наивысшего напряжения — кульминация — обычно бывает не самым кратким звуком, а, наоборот, более долгим, ибо она представляет собой нечто весомое, значительное, как бы цель нарастания.

Подобно тому как музыкально-высотные соотношения имеют ладовую основу, музыкально-ритмические соотношения развиваются на основе метра, на основе той или иной метрической системы². В самом деле, в музыкальном произведении встречаются не любые, произвольные соотношения длительностей звуков, а соотношения, так или иначе организованные, упорядоченные. Длительности звуков музыкального произведения поддаются измерению некой общей мерой, музыкально-ритмической единицей, находятся в определенных отношениях между собой; это получает свое отражение также и в системе нотной записи, фиксирующей реальную систему метрических отношений. Например, в современной нотации половинная нота равна по длительности двум четвертным и т. д. Под метрической системой в широком смысле слова имеется, таким образом, в виду закономерно упорядоченная система ритмических соотношений, но вовсе не обязательно тактовая система, а тем более равномерно-акцентная тактовая система с резко подчеркнутыми сильными долями.

Последняя представляет собой лишь один (правда, весьма существенный) тип метрической организации, называемый строгой метрикой³. Строгая акцентная метрика характерна для танцевальных мелодий, маршей, для большинства массовых песен. Она имеет огромное распространение и преобладание в самых разнообразных жанрах классической музыки — русской и западной. Ее возникновение и развитие тесно связано с формированием гомофонного склада и тонально-гармонического мышления. Наоборот, русская протяжная песня, былинный речитатив, древние культовые напевы, многие мелодические образования речитативного и импровизационного характера в различных стилях и жанрах не имеют такого рода метрической организации. Их метрика называется свободной.

Встречаются и всевозможные промежуточные случаи, когда тактовые метрические акценты не отсутствуют вовсе, но их значение весьма ослаблено. Это может иметь место даже при равномерном тактовом делении и выражаться в том, что сильные доли не подчеркиваются ритмическими остановками и другими средствами, а также в том, что мотивы свободно смещаются относительно тактовой черты (сильной доли такта).

² Аналогия между ролью ладовой основы для мелодической линии и ролью метрической основы для ритма существенна (подробнее см. упомянутую книгу «О мелодии», с. 140—141).

³ Обычное определение метра как закономерного чередования сильных и слабых долей имеет в виду прежде всего именно строгую, равномерно-акцентную тактовую метрику.

Строгая акцентная метрика знает два основных размера (метра), образующих одну из основных оппозиций в пределах данной системы: двухдольный (его разновидность — четырехдольный) и трехдольный. Двухдольное членение элементарнее, проще трехдольного. Поэтому оно, при прочих равных условиях, способно более четко и ясно восприниматься именно как членение. Одна из основных выразительных возможностей трехдольного метра по сравнению с двухдольным и заключается в большей плавности, закругленности, меньшей угловатости. Наиболее полно раскрыта и реализована эта возможность плавного скольжения, кружения в жанре вальса. Трехдольность вальсового ритма, как правило, связана и с интонационной плавностью и с положением длительных звуков преимущественно на сильных долях. В резко подчеркнутом двухдольном размере эта последняя закономерность (то есть долгий звук на сильной доле, короткие звуки в такте) полнее всего выражена в маршевых и маршеобразных мелодиях⁴. В сущности, марш и вальс — это два основных жанра, связанных с движением и получивших широкое и подлинно интернациональное распространение и значение, основанное на огромном богатстве национально-своеобразных проявлений. С образными, эмоционально-смысловыми сферами этих двух жанров (с маршевой героикой и вальсовой лирикой) и связаны в значительной мере основные, наиболее общие и типичные выразительные возможности подчеркнутой двух- и трехдольной акцентной метрики. Однако выразительная сфера «маршевости» и «вальсовости» выходит далеко за пределы этих жанров. Так, вальсовые ритмоинтонации наложили отпечаток на музыкальную лирику прошлого и нынешнего века; особенной теплотой и задушевностью они отличаются в русском лирическом романсе. Известно также, что советская лирическая песня (в соответствии с ее содержанием) часто сочетает лирические интонации с маршевым ритмом.

Смена метра внутри мелодии с ясно выраженной акцентной метрикой тоже нередко служит описанным выразительным соотношениям. Так, в примере 59 заключительные фразы в четырехдольном метре отличаются, по сравнению с предшествовавшим трехдольным движением, особой активностью и определенностью, что очевидным образом связано с содержанием текста:

⁴ Совпадение сильной доли такта с долгим звуком — одна из естественных тенденций метроритма в гомофонной мелодике (подробнее см. в книге «О мелодии», с. 144—147). В звуковысотной области этому теоретически соответствует естественная тенденция к совпадению завершающего ладового устоя с одним из нижних звуков диапазона мелодии (сильная доля — метрическая опора — как бы аналогична ладовому устою; об аналогии между долгими и низкими звуками речь уже была).

Шостакович. «Песнь о лесах»

59

Зву - чит при - зыв на всю стра - ну, раз - но - сит ве - тер
го - ло - са: обь - я - вим за - су - хе вой - ну, о - де - нем Ро - ди - нувле - са!

Сказанное о двухдольном и трехдольном метре в известной мере относится и к соотношению дуольного и триольного ритмического движения. Триольное движение носит, при прочих равных условиях, более закругленный, плавный характер, труднее поддается расчленению, особенно в сопоставлении с предшествующим четным движением. Наконец, вполне естественно, что одна из основных выразительных возможностей сложного метра, объединяющего двухдольность с трехдольностью ($\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ в небыстром темпе), заключается именно в сочетании плавности, закругленности с ясной размеренностью (вспомним такой танец, как сицилиана, многие баркаролы, лирико-повествовательные темы баллад Шопена и т. д.).

Перечисленные основные, как бы первичные возможности двух- и трехдольного размера отнюдь не исключают, конечно, и иного, особого, специфического их применения. Так, встречаются резко акцентированные трехдольные марши, например марш Давидсбюндлеров из «Карнавала» Шумана, начало Концерта e-moll Шопена, песня-марш «Священная война» А. В. Александрова (примеры 81 б, 20).

Следует также иметь в виду, что трехдольность, именно благодаря возможности менее ясно выраженного членения, способна служить для передачи не только плавного, но и особо стремительного движения.

У русских композиторов-классиков большую роль играет также пятидольный размер. Во многих случаях он связан с пятисложными фразово-речевыми единицами текста, в которых акцент падает на средний (третий) слог. Такие единицы, типичные для русского народного стиха («красна девица», «добрый молодец», «ох ты, гой еси» и т. п.), нередко находят в музыке русских классиков непосредственное претворение в виде пятидольного размера:



Пятидольный метр соответствует и свойственной русской песне метрической переменности, поскольку он основан на чередовании двух- и трехдольного метра. Надо также иметь в виду, что если, как упомянуто, двух- или четырехдольный метр может звучать после трехдольного более энергично (см. выше пример 59), то, в свою очередь, трехдольный размер аналогичным образом может способствовать более активному, метрически четкому, почти танцевальному движению после пятидольного (см. конец примера 36 а).

Семидольные такты тоже нередко встречаются в русской музыке (один из примеров — финал «Песни о лесах» Шостаковича). Применяется и одиннадцатидольный метр (например, заключительный хор в «Снегурочке» Римского-Корсакова). Все эти случаи связаны с музыкой, по характеру близкой к народной.

§ 2. Мотив. Фраза.

Ямбические и хореические мотивы.

Тяжелые и легкие такты.

Квадратные и неквадратные построения

Для музыки со строгой акцентной метрикой и ясно подчеркнутыми ритмическими оборотами существенно понятие ритмического мотива. Под последним имеется в виду небольшой узнаваемый при повторении ритмический оборот произведения, содержащий одну метрически сильную долю:



Как видно из примеров 63, 64, границы мотивов могут не совпадать с границами тактов (надо постоянно помнить, что назначение тактовой черты в музыке со строгой акцентной метрикой — указывать сильное время, а не границу мотива). Но, поскольку мотив содержит одну метрически сильную долю, количество мотивов в приведенных отрывках равно числу тактов.

Для того чтобы уяснить метр (размер) музыки, определить величину такта, необходимо услышать по крайней мере две метрически сильные доли. Следовательно, для этого недостаточно услышать один мотив. Наименьшим элементом, определяющим метр произведения, считается поэтому фраза, представляющая собой объединение двух, трех или (при небольших тактах) четырех мотивов. Очень часто фраза не делится (или лишь условно делится) на мотивы (см. первый двутакт примера 142).

В примере 100б (и подобных ему образцах) начальные двутакты представляют собой неделимые фразы, а такты 5—6 — мотивы. Нередко подобные неделимые фразы называют двутактными мотивами, а мотивы в описанном выше смысле — тактовыми мотивами.

В тактовых мотивах весьма существенно положение мотива по отношению к сильной доле такта. Среди всего многообразия различных частных случаев следует прежде всего выделить две наиболее общие возможности: 1) мотив начинается с сильной доли такта и заканчивается на более слабой (мотив метрически нисходящий, хореический в широком смысле слова), 2) мотив начинается со слабой доли такта (с затакта) и устремлен к последующей сильной доле (мотив метрически восходящий, ямбический в широком смысле). В начале примеров 53, 63, 64, 68, 97б, 98а, 107б, 107г даны мотивы ямбические в широком смысле; в начале примеров 50б, 98в, 107 — хореические в широком смысле. Как упомянуто в первой главе, противоположность ямбических и хореических мотивов — вторая из основных оппозиций тактово-акцентной метроритмической системы.

В метрически восходящем (ямбическом в широком смысле) мотиве может быть ярко выражено развитие от метрически

менее значительного, подготовительного момента к более значительному, основному — размах и удар, движение к цели и достижение цели. Активность является, таким образом, основной выразительной возможностью ямбичности в широком смысле. Наоборот, метрически нисходящие, хореические в широком смысле мотивы основаны как бы на метрическом угасании: импульс и его исчерпание. Мотивы, состоящие из задержания и разрешения (то есть очень многие лирические мотивы), относятся, таким образом, к хореическому типу. В то же время очевидно, что хореический мотив отличается большей ясностью и определенностью своего начала. Это делает хореические мотивы весьма пригодными для таких моментов, которые должны сразу приковать внимание слушателя, пригодными для выражения решительного перелома в развитии мелодии, внезапного и резкого вторжения нового.

При коллективном исполнении участникам, разумеется, гораздо легче одновременно начать музыкальную фразу на сильной доле такта, нежели на слабой. Поэтому мелодии, в которых много затактов, как правило, менее пригодны, например, в качестве напева солдатской строевой песни, нежели мелодии с преобладанием хореических музыкальных фраз. Для строевого же марша, который содержит подчеркивающий метрическую пульсацию аккомпанемент, это, конечно, уже не имеет такого значения, хотя подавляющее большинство маршей все же начинается с сильной доли (имеется в виду вступление, а не первая тема). Вообще, в большом числе мелодий первый мотив лишен затакта, тогда как последующие его имеют (см. примеры 50, 67).

Если хореические мотивы более пригодны для начала построения, то ямбические — для завершения: последнее отличается большей определенностью, когда оно совпадает с сильной долей. Так, в примере 64 оба четырехтактных предложения заканчиваются тоническим звуком. Но в первом предложении он приходится на слабую долю, во втором — на сильную. Более полная завершенность второго предложения очевидна.

Для понимания различных возможностей метрически восходящих и нисходящих мотивов нужно учитывать еще следующую закономерность акцентной метрики: короткие звуки на слабой доле тяготеют, при прочих равных условиях, к последующей (а не к предыдущей) сильной доле и объединяются с ней в один мотив. Это лишь частное проявление общей тенденции музыкальной «неустойчивости» получать опору, разрешение после себя, а не до себя. Так, доминантовая гармония, вообще говоря, требует тонику после себя, а не до себя и теснее связывается с последующей тоникой, нежели с предыдущей. Слова «при прочих равных условиях» означают здесь — при отсутствии специальных противодействующих факторов, как-то: пауза, ритмическая остановка и др. Разумеется, такие

факторы встречаются весьма часто, и поэтому описываемую закономерность надо понимать лишь как тенденцию, а отнюдь не как правило или норму.

Из этой тенденции вытекают, однако, важные следствия. Конец хореического мотива нередко может восприниматься одновременно как затактное начало следующего мотива, а отсюда, в свою очередь, вытекает, что хореические мотивы в большей мере, чем ямбические, способны объединяться в цельную, непрерывную мелодическую линию. В самом деле, ямбические мотивы, как сказано, очень определенно завершаются (на сильных долях) и поэтому ясно отчленены друг от друга. В хореических же мотивах — поскольку нет ясной остановки на сильной доле и менее определенное завершение на слабой доле может восприниматься также и в качестве затакта к последующей сильной доле — возникает большая связность, непрерывность. В мелодии Прелюдии C-dur Шопена двузвучные мотивы совпадают с тактами и заканчиваются на слабых долях. Благодаря таким окончаниям возникает ощущение некоторого тяготения последнего звука каждого мотива к первому звуку следующего мотива, а это служит одним из факторов непрерывности мелодического движения:



Развитие многих мелодий, активизация или же увеличение широты дыхания мотивов, часто связано с переходом от начальных мотивов хореического типа к мотивам ямбического типа, а также с возрастанием длительности затакта мотивов:



Пример 66 начинается двумя мотивами хореического типа. Иное расчленение, то есть трактовка последних восьмых первого и второго тактов в качестве затактов к следующим сильным долям, резко противоречит спокойному характеру начала темы. Однако в дальнейшем развитии мелодии общая тенденция к объединению слабых долей с последующими сильными все же реализуется: слабые восьмые постепенно «отслаиваются» к последующим четвертям, и, таким образом, возникают мотивы ямбической природы (см. нижние скобки в примере 66). Это совпадает с моментом активизации мелодии. Завершающий предложение мотив (четвертый такт) начинается на слабой доле, но имеет также смягчающее слабое окончание, после чего второе предложение снова начинается хореическими мотивами.

Пример 67 показывает активизацию и расширение дыхания мелодии посредством появления и постепенного увеличения затакта мотивов (начинается мелодия без затакта).

Чем длиннее затакты мотивов, состоящие из коротких звуков, тем более устремленный характер несут, при прочих равных условиях, эти мотивы. В кульминационный момент развития главной партии увертюры к «Руслану» Глинки появляются наиболее стремительные мотивы, в которых затакт занимает три четверти (из четырех) и заполнен шестью восьмыми:



Такие же ритмические мотивы завершают увертюру, причем стремительность ритма соединяется со стремительностью восходящего гаммообразного движения к тонике:



Метрическая природа мотивов (в смысле их положения по отношению к сильной доле такта) допускает деление не только на два наиболее общих типа: хореический и ямбический в широком смысле. Возможна и гораздо более детальная классификация. Даже при общей классификации целесообразно выделить, наряду с восходящим и нисходящим, третий тип — волнообразный, амфибрахический в широком смысле, при котором мотив имеет затакт, но заканчивается на слабой доле, пред-

ставляя, таким образом, метрическую волну: затакт, сильная доля, слабое окончание.

Весьма велика роль амфибрахических (в широком смысле) мотивов во взволнованно-лирической мелодике, так как эти мотивы способны сочетать устремленный затакт со слабым окончанием типа «вздоха». Особенно характерны простейшие, то есть состоящие всего из трех-четырех звуков, мотивы амфибрахического типа для мелодий Чайковского (см. примеры 9, 81г, 81д, а также такты 4—5 от конца в примере 134).

Понятия ямбического и хореического мотивов в тесном смысле предполагают определенные (уже описанные выше) соотношения в двухдольном метре. Аналогичные понятия амфибрахия, дактиля и анапеста в тесном смысле предполагают обязательно трехдольный метр. Дактилический мотив начинается с первой (сильной) доли трехдольного такта (см. первые такты примера 50 б), амфибрахический мотив — с третьей доли (см. пример 64), анапестический — со второй (см. первые такты примера 104 в). Мотивы определенной метрической природы могут быть характерными для тех или иных жанров. Например, для менуэтов Бетховена особенно характерны амфибрахические (в тесном смысле) мотивы (см. пример 64).

Следует также иметь в виду, что в музыке со строгой акцентной метрикой сильные времена соседних тактов не всегда равны по своей метрической тяжести. В связи с этим нередко возможно различать так называемые тяжелые и легкие такты. В примере 69 нечетные такты — тяжелые, четные — легкие, в примере 70 — наоборот:





Если смены гармонии происходят один раз в два (или четыре) такта, то те такты, на которые приходится смены гармонии, естественно, являются тяжелыми. Понимание соотношения метрической тяжести тактов важно для верного исполнения музыки. Так, более напевный характер музыки, большая широта мелодического дыхания иногда выражаются также и в более редких метрических акцентах: они падают не на каждый такт, а как бы через такт. В подобных случаях акцентировка сильных долей легких тактов была бы ошибкой (см. выше пример 69).

Различия тактов по тяжести существуют преимущественно в произведениях моторно-танцевального характера и при небольшой величине такта. В более медленном движении и при более крупных тактах сильные доли различных тактов обычно равноправны и вопрос о тяжелых и легких тактах часто не имеет смысла (так, в примере 70 различие между тяжелыми и легкими тактами гораздо меньше, чем в примере 69).

С другой стороны, иногда метрическая акцентуация так интенсивна и метрические соотношения настолько дифференцированы, что имеется ясно выраженное различие по тяжести даже между двумя тяжелыми тактами. В следующем примере нечетные такты — тяжелые, а четные — легкие (это определяется сменами гармонии и ощущается непосредственно):



Вместе с тем в каждом четырехтакте самым тяжелым является здесь третий такт; иначе говоря, третий и седьмой такты тяжелее первого и пятого (это определяется мелодической вершиной, задержанием, а также тем, что доминантовая гармония, вступающая на третьем такте, длится не два, а четыре такта). В главной же теме этой сонаты (пример 6) самым тяжелым тактом в четырехтакте служит первый такт.

Подобного рода метрические соотношения и соответствия более крупного плана встречаются чаще всего в так называемых квадратных построениях (структурах), то есть построениях, содержащих четыре, восемь, шестнадцать тактов. Квадратные структуры преобладают в жанрах, связанных со строгой акцентной метрикой (марш, танец), и приобрели огромное распространение в классической музыке. Значение квадратных структур определяется тем, что они как бы распространяют на большее протяжение самое элементарное — двухдольное метрическое соотношение.

Многие неквадратные структуры воспринимаются как видоизмененные квадратные — их расширение, сжатие и т. д. Например, если на восьмом такте построения вместо ожидаемого полного совершенного каданса дается прерванный или несовершенный каданс, а полный совершенный каданс появляется через два или четыре такта, то возникающий десятитакт (или двенадцатитакт) воспринимается как расширение восьми-такта, особенно если последний двутакт (или четырехтакт) является лишь видоизмененным повторением (с другим кадансом) предпоследнего:



я не ве-рю-ю в лю-бовь и не мо-гу предаться

вновь раз из-ме-нившим сно-ви-де-ниям, и

не мо-гу предаться вновь раз из-ме-нившим сно-ви-де-ниям.и

(см. также примеры 117, 117 а, 118 и последние двенадцать тактов примера 27 а).

Наиболее бесспорно восприятие неквадратного построения именно как видоизменения квадратного в том случае, когда неквадратному построению предшествует сходное с ним (по началу) квадратное. Так, в примере 118 второе построение (шеститакт) естественно воспринимается как расширение четырехтакта, а в примере 27 а второе построение (двенадцатитакт) воспринимается как расширение восьмитакта.

Специальный вид расширения связан с генеральным затактом. Так называется затактное образование к какому-либо построению, захватывающее не часть такта, а целый

предшествующий такт (вместе с сильной долей). В примере 70 в второе построение (второе предложение периода), аналогичное первому, начинается в середине девятого такта:

70в Andante cantabile Чайковский. Ноктюрн, оп. 10 № 1

генеральный затакт 2-е предложение

Первое же построение могло бы закончиться на сильной доле восьмого такта (звук *b*), но оно расширено на один такт посредством генерального затакта к следующему построению.

В примере 70 г оба начальных построения (предложения периода) расширены на такт благодаря генеральным затактам к последующим построениям. Поэтому возникают два девятитакта:

70г Moderato con moto Чайковский. «Мелодия», оп. 42 № 3

mf espressivo




Во всех описанных случаях наше метрическое чувство воспринимает неквадратные структуры как видоизменение квадратности. Однако, кроме того, существует еще органическая неквадратность, то есть неквадратные построения, отнюдь не воспринимаемые с точки зрения уклонения от квадратности.


В примерах 41 а, 46, 169, 231 приведены русские народные мелодии, состоящие из трехтактных фраз, которые никак нельзя рассматривать в качестве расширений двутактов или сжатий четырехтактных.

То же самое встречается и в классической музыке. В примерах 48 а и 120 приведены шеститакты, состоящие из трехтактных фраз, в примере 121 — два пятитакта, в примерах 119 и 127 — два семитакта. Все это примеры органической неквадратности.

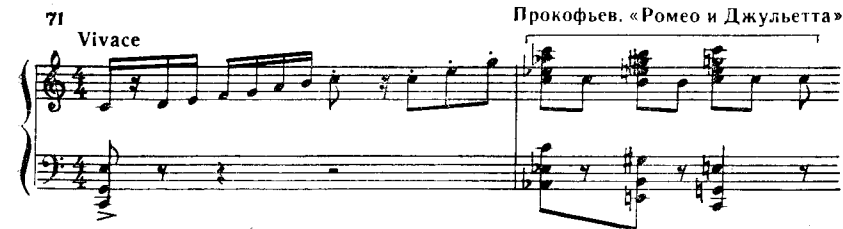
§ 3. Некоторые ритмические рисунки

Выше мы рассматривали ритмические мотивы только с точки зрения метрической природы, то есть их положения по отношению к сильной доле такта, что для акцентной системы наиболее существенно. Выразительность их зависит, однако, в большой степени от конкретного «ритмического наполнения», от конкретных соотношений длительностей — ритмических рисунков. Рассмотрим теперь некоторые ритмические рисунки, то есть определенные ритмические обороты, имея, однако, в виду главным образом их значение в тактовой акцентно-ритмической системе.


Необычайно распространенный ритм образуется двумя краткими и одним долгим звуком (обычно на более сильной доле), равным сумме кратких:  («ритм суммирования»). Этот


оборот содержит некоторое развитие — устремление от менее весомых звуков к более весоному. В то же время последний звук уравнивает по длительности два предыдущих и приостанавливает ритмическое движение. Благодаря сочетанию активности с уравновешенностью и законченностью этот ритм пригоден и как импульс и как завершение движения. В этом отношении его можно сравнить с обладающим аналогичными свойствами простейшим гармоническим кадансом и называть своего рода «ритмическим кадансом». Нередко при более крупных длительностях  и т.п.)

этот ритм действительно сочетается как с гармоническим, так и со своеобразным мелодическим кадансом: с отходом от опорного звука и возвращением к нему, с опеванием звука или же с утверждением звука посредством его повторения:



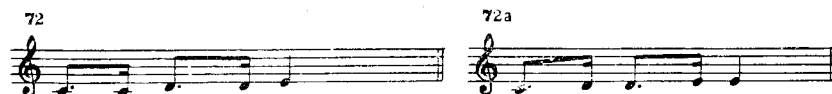
Огромна роль «ритма суммирования» в активной моторной музыке, а также в больших симфонических нарастаниях. Не менее велика его роль и в спокойных, размеренных мелодиях, начиная от трихордных попевок старинных народных песен. В медленном или не резко акцентированном движении при этом не существенно, какой звук падает на сильную долю такта — третий или первый.

Следующий характерный оборот, на котором мы остановимся, — так называемый пунктированный ритм:  или

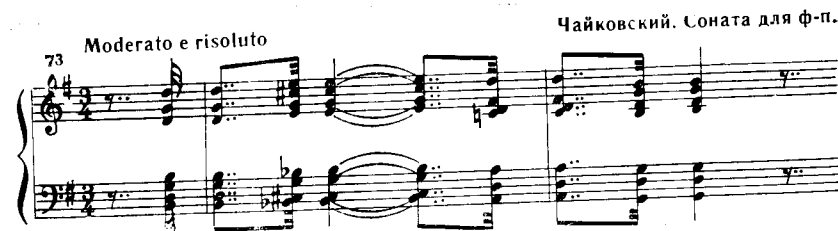
 (двойной пунктированный ритм). Пунктированный ритм можно рассматривать как модификацию «ритма суммирования» в сторону активизации, обострения: более краткая вторая длительность делает ритмическое движение неравномерным, ускоряет его и в то же время особо подчеркивает последний, завершающий звук. Роль этого ритма в маршевых и маршеобразных мелодиях не нуждается в комментариях. Однако, как это ни парадоксально, в определенном контексте пунктированный ритм может служить и смягчающим, сглаживающим фактором. Так, в примере 39 пунктированный ритм хотя и способствует некоторому оживлению мелодии, но в то же время смягчает во втором и четвертом тактах мелодические скачки, несколько вуалируя их, делая менее обнаженными. Действительно, благодаря пунктированному ритму второй звук квинтового скачка дается как короткий звук на весьма слабой доле, а следующая относительно сильная доля лишь повторяет уже достигнутый звук. Ясно, на какого рода жизненных предпосылках и связях основана смягчающая роль таких «предъемных» пунктированных оборотов: так, спускаясь в темноте по лестнице, мы осторожно нащупываем (как бы на очень слабой доле такта) следующую ступеньку и лишь затем уверенно ставим ногу (сильная доля).

Реализация той или иной выразительной возможности определяется, как всегда, общим контекстом, в данном случае преж-

де всего мелодическим. Даже в сходных по звуковому составу оборотах выразительность пунктированного ритма, связанного с повторением какого-либо звука, различна в зависимости от положения короткого звука, то есть от того, повторяет ли он предшествующий более долгий звук или предвосхищает следующий:



В схематических примерах 72, 72 а в первом случае, характерном для бесчисленного множества маршевых мелодий, пунктированный ритм подчеркивает не только звуки, у которых есть короткие затакты, но и секундовые мелодические ходы и поэтому активизирует мелодическое движение; во втором же случае пунктированный ритм подчеркивает не секундовое движение (оно, наоборот, скорее смягчается), а только соответствующие звуки мелодии, как бы отяжеляя их. Этот случай характерен настолько для энергично-поступательной музыки, сколько для музыки патетической (см. пример 24) или торжественной, помпезной, массивной и поэтому часто сочетается с аккордовой фактурой. Яркий пример патетически-выразительной трактовки двойного пунктированного ритма содержится в кульминации первой части Шестой симфонии Чайковского (см. пример 224), а пример применения двойного пунктированного ритма в связи с массивной аккордовой фактурой — в начале Большой сонаты Чайковского:



Заметим, что в подобных случаях чаще применяется именно двойной пунктированный ритм, в котором возможности патетической и помпезной выразительности представлены ярче, нежели в простом пунктированном ритме (см. также вступление Сонаты Бетховена, ор. 111). Интересный пример объединения обоих схематических случаев, приведенных в примерах 72, 72 а, представляет начальный мотив «Патетической» сонаты Бетховена:



Это объединение служит здесь воплощению устремленного и одновременно патетического характера музыки: первый из коротких звуков (с) подчеркивает восходящее секундовое движение (с—d), а второй (es) — патетическую кульминацию мотива.

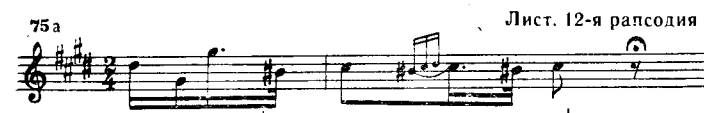
Аналогичные отношения возникают, конечно, не только при секундовых, но и при других интонациях.

Весьма своеобразен пунктированный ритм в начале сонаты «Аппассионата» Бетховена. В нем первый долгий звук длиннее короткого не в три раза (как в простом пунктированном ритме) и не в семь раз (как в двойном), а в пять раз:



Это особенно напряженный пунктированный ритм, способный предельно обострять мелодическое движение и в то же время еще не переходящий той грани, за которой в пунктированном ритме начинает преобладать элемент патетической декламации. Чрезвычайно важно точное соблюдение исполнителем этого ритма, господствующего также и в побочной партии.

Пунктированный ритм в сочетании с извилистой мелодической линией и с опеванием отдельных звуков (особенно кадансовых) характерен, как известно, для венгерской народной музыки:



Гораздо реже встречается ритм, который можно было бы назвать «обращенным» пунктированным ритмом:



Иногда он связывается с короткими «задержаниями-вздо-
хами», как в примере 50 в (третий такт). Так же как и обык-
новенный пунктированный ритм, «обращенный» пунктированный
ритм типичен для венгерской музыки.

Сочетание очень короткого звука на относительно сильной
доле такта с более длительным на совсем слабой придает этому
как бы «хромающему» ритму синкопический (в широком смыс-
ле) характер: более сильный звук — краткий, более слабый —
долгий.

Перейдем теперь к синкопе в тесном смысле, заклю-
чающейся в том, что звук, взятый на более слабой доле такта,
продолжает звучать на следующей более сильной доле. Это
нарушение обычного ритмического распорядка, как известно,
весьма часто используется в качестве динамического средства,
неожиданного акцента или же для передачи лирически-взвол-
нованного характера музыки. Во вводной главе отмечено и фор-
мообразовательное значение синкопы: если синкопа связана с
отсутствием ритмической остановки в ожидаемом месте
(то есть на сильной или относительно сильной доле такта),
она обычно ослабляет расчлененность мелодии, делает фразу
более слитной, непрерывной. В примере 8 синкопа (второй такт),
подчеркивая ладово острый звук *as* и внося в тему ритмически
характерный момент, в то же время делает вторую половину
темы более слитной, чем первая. На относительно сильной доле
второго такта (*f*) нет остановки, ожидаемой по аналогии с ра-
нее установившимся ритмическим рисунком: остановка смеще-
на на слабую долю и почти не воспринимается как таковая.
В примере 77 синкопа на границе между третьим и четвертым
четырёхтактами (то есть в момент вступления репризы) затуше-
вывает эту границу и тем самым обуславливает значительно
большую слитность всего второго восьмитакта:

Бетховен. 9-я симфония

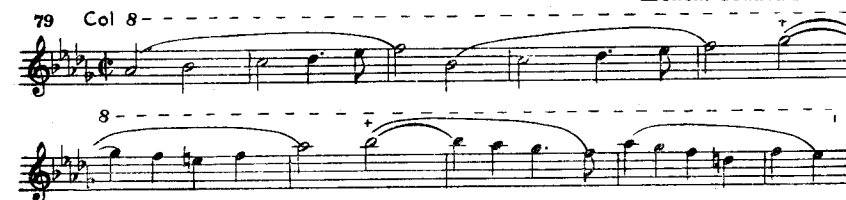


Выразительные возможности синкопы нередко очень концен-
трированно проявляются в моменты мелодических кульминаций:
синкопа одновременно и увеличивает напряжение кульминацион-
ного звука и делает мелодический поток вблизи кульминации
более непрерывным, трудно расчленимым:

Рахманинов. 2-й концерт для ф-п.



Шопен. Соната b-moll



Если мелодия (или какая-либо ее часть) движется сплошь
синкопированными звуками, она способна приобретать как более
напряженный, так и более парящий, независимый от метриче-
ской тяжести характер. Последний случай ярко представлен в
следующем отрывке мелодии романса Глинки «Я помню чудное
мгновенье»: движение мелодии синкопированными звуками слу-
жит непосредственно передаче образа «мимолетного виденья»:

Глинка. «Я помню чудное мгновенье»



В случаях же, когда на синкопированном ритме основано со-
провождение, создается неустойчивость, подобная неустойчиво-
сти, вызываемой доминантовым органичным пунктом (см. при-
мер 30).

Синкопы являются также жанровым признаком многих тан-
цев, сообщая им ритмическую характерность.

Рассмотрим теперь один часто встречающийся специальный
вид синкопического нарушения строгого метроритмического рас-
порядка, именно — случай противоречия между строением моти-
вов и тактовым размером. Нередко два трехдольных такта
содержат в мелодии три сходные двухдольные ритмические фи-
гуры или даже просто звуки двухдольной длительности (такие
фигуры называются геміолами):

Бетховен. 3-я симфония



81a Бетховен. 18-я соната для ф-п.

81б Allegro maestoso Шопен. Концерт e-молл

81в Чайковский. «Спящая красавица»

81г Чайковский. Вальс, op. 40 № 9

81д Tempo di Valse Чайковский. «Декабрь»

81е Vivo Шопен. Вальс, op. 18

81ж Allegro assai Бетховен. 10-я соната для ф-п.

Этот прием нельзя считать сменой метра в собственном смысле слова, как бы метрической модуляцией из трехдольности в двухдольность. Скорее можно говорить, по аналогии с гармонией, о внутреннем «метрическом отклонении», при котором наряду с новыми (временными) метрическими функциями звуков (основанными в данном случае на двухдольности повторяющихся ритмических фигур) ощущаются и прежние (постоянные) функции (основанные на ранее установившейся трехдольности). Особенно ясно это в тех случаях, когда такое «метрическое отклонение» ограничивается одной лишь мелодией, а сопровождение сохраняет прежний метр (пример 81 д).

Выразительное значение такого отклонения (гемииолы), как и других видов синкоп, различно. Иногда главный его смысл — нарушение установившегося равномерного метра и связанная с этим активизация, динамизация музыкальной мысли, чему способствует не только само нарушение метра, но и нередко сжатие длительности мотивов. Таковы приведенные примеры из Бетховена (примеры 81, 81 а). В примере из Концерта Шопена (пример 81 б) двухдольные мотивы хорошо оттеняют маршеобразный характер этой трехдольной темы. В других случаях описываемый прием придает музыке шуточный оттенок («метрический обман»; см. начало финального скерцо Десятой фортепианной сонаты Бетховена, пример 81 ж).

Во вступительных построениях некоторых произведений происходит как бы «становление» основного метра, его рождение из некой метрической неопределенности, его утверждение в борьбе с метрическими «препятствиями». В этих случаях имеет место нечто аналогичное ладотональной и темповой неустойчивости многих вступлений. Таков пример 81 е.

Наконец, метрическое отклонение, создавая противоречие между расчленением в соответствии с основным метром и расчленением в соответствии со строением не укладывающихся в этот метр мотивов, может ослабить самую расчлененность мелодии, способствовать созданию более слитного и цельного ее отрезка:

§ 4. Некоторые вопросы ритма вокальной мелодии

Специфические особенности ритма вокальной мелодии в значительной мере связаны с различными соотношениями мелодии и текста.

Известно, что на один слог текста может приходиться разное количество звуков мелодии. Простейшее соотношение — когда на каждый слог приходится один звук. Соотношение это применяется в весьма различных случаях. Прежде всего, оно ближе, чем другие соотношения, к обычной речи, к декламации и поэтому господствует в речитативе. Оно способствует также ритмической простоте, четкости, ясности и поэтому явно преобладает в активных массовых песнях, вообще в песнях с ярко выраженным моторным или танцевальным элементом (см. примеры 10, 10 а, 104 б, 107 в). Однако это же соотношение очень часто встречается и в мелодиях совершенно иного характера, например во многих романсах. Такое соотношение обеспечивает для данной мелодии максимально возможное количество слогов текста, а это позволяет насытить единую музыкально-поэтическую мысль более быстрым и концентрированным развитием (см. пример 48 а, а также романс Чайковского «День ли царит»).

Наоборот, в мелодиях лирико-повествовательного характера, в песнях с медленным, постепенным раскрытием текста и развитием действия часто встречаются слоги, на которые приходится по несколько звуков. Это особенно характерно для русской протяжной лирической песни (см. примеры 131, 136, 137). Такое распевание слогов текста, внешне отходя иногда очень далеко от ритмонотаций обычной речи, является в то же время специфически песенным развитием тех свойств и тенденций, которые глубоко присущи выразительной и взволнованной речи, в частности русской речи. Таким образом, распевность слога в русской песне — одно из средств реалистической передачи мелодией лирических эмоций, состояний глубокого раздумья или характера широкого, неторопливого, но выразительного рассказа-повествования. Отнюдь не следует смешивать эту распевность с виртуозной колоратурой.

В отношении общей связи распевности с ритмом мелодии действует следующая закономерность: если на слог текста приходится несколько звуков, то слог связывает все эти звуки в цельную слитную ритмическую единицу. Иначе говоря, распетый слог воспринимается во многом аналогично долгой, нераздробленной ритмической единице мелодии, хотя при этом в самой мелодии, рассматриваемой вне текста, дробление ритмической единицы фактически имеет место. Отсюда вытекает, что одна и та же мелодия будет восприниматься при меньшем числе слогов как более плавная, певучая, а при большем — как более активно-ритмизованная, отрывистая.



Специальный интерес представляет применение описываемого приема в вальсовой музыке, особенно в вальсах Чайковского (примеры 81в, г, д). В примерах 81г, д ясно ощущается движение мелодии на $\frac{3}{2}$, тогда как сопровождение идет на $\frac{3}{4}$. Это движение мелодии более крупными длительностями сообщает ей большую певучесть и вместе с тем более «парящий» характер, большую независимость от метрической тяжести, от следования метру сопровождения. Типично вальсовая плавность очень углубляется посредством этого приема. В примере же 81в движение половинными длительностями способствует как динамическому напряжению, так и широте и цельности мелодической линии.

Среди приемов, придающих ритму свободный, естественный, чуждый механичности характер и приближающих его к течению живой и взволнованной речи, следует упомянуть, наряду с некоторыми видами синкоп, свободное чередование и взаимопроникновение дуольного и триольного движений.

Такие сопоставления, связанные с изменением длительностей в полтора раза, в гораздо большей степени способны восприниматься как близкие естественным и гибким ускорениям или замедлениям живой речи, нежели ритмические сопоставления, связанные с кратными соотношениями длительностей.

Большое распространение получил этот прием в оперных речитативах, в романсах речитативно-декламационного склада, в частности у Мусоргского. В начале каватины Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» Глинки триоли после обычных восьмых выразительно передают и грациозно-шаловливый характер Людмилы и ее взволнованность:




Триоли также часто встречаются во всевозможных мелодических оборотах фанфарного, сигнального характера.

В связи с этим при анализе ритма вокальной мелодии необходимо учитывать не только соотношение длительностей звуков мелодии, но и соотношение длительностей слогов текста в их звучании в данной мелодии.

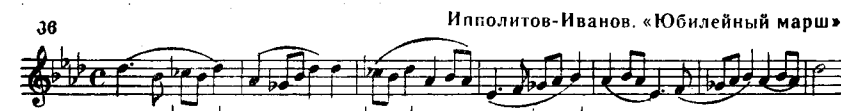
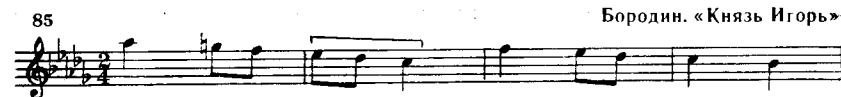
Некоторые ритмические свойства мелодий русских композиторов как раз и связаны с типичным для русской песни распеванием слогов. Это относится не только к вокальным, но и ко многим напевным инструментальным мелодиям. Речь идет о синкопах в широком смысле, то есть о ритмическом дроблении метрически более сильной доли при более долгом звуке на слабой доле. Такие ритмические обороты с задержками, «тупиками» на слабых долях связаны в небыстрых вокальных мелодиях именно с наличием на более сильной доле распетого слога, а в аналогичных инструментальных мелодиях — с ощущением претворения такого рода вокальной распевности. Иначе говоря, естественное для певучей мелодии совпадение метрически более сильной доли с более долгим звуком как бы заменяется совпадением более сильной доли с долгим слогом, подчеркнутым к тому же мелодической распетостью этого слога. Такого рода ритмические обороты, взятые вне текста и вне ощущения вокального распевания слогов, иногда оказываются сравнительно трудными для запоминания и воспроизведения. А вместе с текстом они, наоборот, представляются весьма естественными и запоминаются очень легко. Имеются в виду обороты такого типа:



Связанное с распеванием слога дробление ритмической единицы мелодии встречается очень часто и на слабых долях. Но в этом вообще нет ничего синкопического: раздробленность более слабой доли по сравнению с более сильной — естественная закономерность, реализующаяся сплошь и рядом вне всякой связи с распеванием слога. Речь идет здесь только о том, что дробление более сильной доли с установкой на явно более

слабой (то есть обороты типа  и аналогичные) в певу-

чих русских мелодиях обычно связано с распеванием слога и благодаря этому не воспринимается как синкопа. Этот факт очень важен также для понимания ритмической природы ряда русских инструментальных тем песенного характера:



(см. также пример 45, шестой такт).

Мы остановились в этом параграфе лишь на тех особенностях ритма вокальной мелодии, которые связаны с распеванием слогов текста, и не затронули многих других вопросов⁵.

⁵ Читателям, интересующимся вопросами ритма, рекомендуется книга: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века (М., 1971). Вместо предложенного в данном пособии очень общего деления на строгую и свободную метрику, В. Холопова усматривает четыре основных типа ритмики в зависимости, во-первых, от господства в ней акцентов или соотношения длительностей, во-вторых, от ее регулярности или нерегулярности: 1) регулярная акцентность; 2) нерегулярная акцентность; 3) регулярная времяизмерительность; 4) нерегулярная времяизмерительность (с. 77). Регулярная акцентность, как показывает В. Холопова, особенно широко представлена в XX веке у Прокофьева (она господствует и в музыке классиков), нерегулярная акцентность — у Стравинского, времяизмерительность — у Шостаковича. См. также статью: Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. Сб. статей. Сост. В. Н. Холопова. М., 1978.

РАСЧЛЕНЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПРОСТЕЙШИЕ МЕЛОДИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

§ 1. Расчлененность. Наложение. Фактура

Музыкальное произведение, представляющее собой нечто цельное, в то же время расчленено на части — большие и меньшие. Правильное понимание этой расчлененности — одно из условий верного понимания музыки и верного ее исполнения. Так, в примере 66 первый тактовый мотив, вообще говоря, можно считать закончившимся либо после пяти восьмых, либо после шести восьмых, причем, однако, как упомянуто в предыдущей главе, первое расчленение художественно неубедительно, а второе убедительно.

Момент раздела между частями произведения называется *цезурой*. Цезура может быть, в зависимости от степени резкости разграничения, более глубокой, более заметной, и менее глубокой, менее заметной. Органическая часть произведения, отделенная цезурами, называется *построением*, независимо от ее длины¹. Таким образом, построениями можно считать, например, и законченный шестнадцатитакт, и каждый из входящих в его состав восьмитактов (если есть соответствующая цезура), и четырехтакты, на которые делятся эти восьмитакты. Однако в подобном случае уже нельзя считать построением (то есть органической частью произведения) первые три четырехтакта вместе взятые, подобно тому как было бы невозможно считать органической частью формы литературного произведения полторы главы (несмотря на то, что половина главы такой органической частью являться может).

Факторы расчлененности произведения на крупные и мелкие части весьма разнообразны. Расчленяющее значение может иметь появление нового музыкального материала, или начало повторения только что изложенного построения, либо же возвращение прежнего материала после нового. Пауза, ритмическая остановка, гармонический каданс, завершение мелодической волны, смена тональности, тембра, регистра, динамического оттенка — все эти средства могут служить факторами расчлененности.

¹ На практике построениями называют все же сравнительно небольшие части произведения. Более крупные называют частями, разделами и т. п.

Расчлененность произведения на крупные части обычно гораздо более очевидна, чем расчлененность внутри сравнительно небольших построений. Кроме того, расчлененность ярче проявляется в главном, наиболее индивидуализированном мелодическом голосе, нежели в сопровождающих голосах.

Для верного расчленения произведения (особенно для расчленения небольших построений) следует иметь в виду, что названные выше факторы расчлененности далеко не равноправны. Так, паузы и ритмические остановки являются несравненно более важными факторами расчлененности, чем, например, смены динамических оттенков (а гармонические кадансы — чем завершения мелодических волн). Однако, будучи естественными средствами расчленения, паузы и остановки все же не являются верными признаками цезуры. В частности, долгий звук, если он представляет собой задержание, не может служить последним звуком фразы, ибо музыкальное построение, как правило, заканчивается лишь аккордовым звуком (см. пример 70, в котором конец первой фразы показан запятой). Напротив, мелодико-ритмическая периодичность, то есть точное или видоизмененное повторение — два или большее число раз подряд — одного и того же мелодико-ритмического оборота, является более или менее достоверным признаком расчлененности: такое повторение почти неизбежно членит мелодию на соответствующие друг другу сходные части. Расчлененность, основанная на мотивной повторности, отличается, таким образом, закономерной упорядоченностью и обычно ощущается даже при ритмически непрерывном движении (см. пример 99, где первый двутакт ясно расчленяется на два сходных однотокта). Эта расчлененность тем ярче, чем характернее, индивидуализированнее повторяемый оборот (повторность очень краткого и неиндивидуализированного оборота при быстром и непрерывном движении утрачивает расчленяющее значение: вспомним хотя бы трель, представляющую собой быстрое повторение секундовой интонации). Разумеется, расчлененность наиболее ярка в том случае, когда мотивная повторность сочетается с периодичностью ритмических остановок (см. пример 135).

При расчленении произведения необходимо учитывать нередко встречающееся наложение — совпадение момента окончания предыдущего построения с моментом начала последующего. Одним из ярких проявлений наложения является *вторгающийся каданс*, то есть такой завершающий какое-либо построение каданс, последняя гармония которого падает на сильную долю первого такта следующего построения. В примере 87 приведены три восьмитакта; первый из них кончается полным совершенным кадансом, но заключительная гармония (тоника) появляется не в восьмом такте (то есть не внутри построения), а на сильной доле первого такта

следующего восьмитакта (как бы вторгаясь во второй восьмитакт). Аналогичным образом второй восьмитакт заканчивается половинным кадансом, последняя гармония которого (доминантовое трезвучие) вступает на сильной доле первого такта третьего восьмитакта. А внутри этого восьмитакта каданс, завершающий первый четырехтакт, вторгается во второй:

87 *Allegro molto e con brio* Бетховен. 8-я соната для ф-п..

Вторгающиеся кадансы создают большую непрерывность развития и часто применяются в музыке активной, динамичной, подобной только что рассмотренному примеру. В этом примере (и многих аналогичных) наложения не нарушают квадратности структуры (здесь три восьмитакта). Однако объединение тактовых мотивов во фразы носит своеобразный характер: первый тактовый мотив стоит внутри данного построения как бы изолированно (в примере 87 он содержит один звук с), второй мотив объединяется во фразу с третьим, четвертый с пятым и т. д. Восьмой же мотив объединяется во фразу с первым тактом следующего построения, что связано с вторгающимся кадансом².

Гармонические кадансы (независимо от того, связаны они с наложениями или нет) представляют собой, разумеется, один из важнейших факторов расчлененности. Вторгающийся каданс часто сочетается и со смесью фактуры (см. такт 17 примера 87). На фактуре, в частности на расчленяющем значении смен фактуры, мы и остановимся сейчас несколько подробнее.

Под фактурой произведения или отрывка произведения понимается совокупность его голосов (и групп голосов), рассматриваемых с точки зрения их характера, их сочетания и их функций в музыкальном целом. Так, например, фактура какого-либо отрывка может содержать главный мелодический голос (с возможными удвоениями), басовый голос, голоса, поддерживающие звуки гармонии, голоса, образующие определенного рода гармоническую или мелодическую фигурацию, голоса, подчеркивающие ту или иную ритмическую формулу, наконец, голос (или голоса), который исполняет мелодию (так называемый контрапункт), сопровождающую главную мелодию. Таковы, в общих чертах, основные элементы фактуры, возможные «фактурные функции» голосов (и групп голосов).

Смены фактуры в музыкальном произведении происходят, вообще говоря, значительно реже, чем, например, смены гармонии. Одна и та же фактура (то есть одно и то же количество голосов и групп голосов с теми же их функциями, тем же характером движения, фигурации и т. д.) часто сохраняется на протяжении более или менее значительного отрывка и является одним из постоянных факторов, определяющих харак-

² Описанный тип метрической структуры назван Г. Л. Катуаром хореем (или трохеем) второго рода. Вообще хоренческими (трохенческими) Катуар называл построения, в которых тяжелыми являются нечетные такты (ямбическими — построения с тяжелыми четными тактами). Если в хоренческом построении первый такт составляет фразу со вторым, третий с четвертым и т. д., — имеет место хорей первого рода (пример 70а), в котором нет вторгающихся кадансов. Пример же 87 — хорей второго рода. Вторгающиеся кадансы иногда обозначаются стрелками, например, 8 → 8 → 8.

тер музыкальной выразительности этого отрывка. Естественно, что резкая и определенная смена фактуры обычно означает начало нового построения³. Однако встречаются случаи, когда новая фактура (или новый важный элемент фактуры) появляется в конце предыдущего построения (например, на заключительной тонической гармонии или на гармонии кадансового квартсекстаккорда), как бы заранее превосходящий характер последующего. В примере 88 новый важный элемент фактуры (октавы в движении шестнадцатыми триолями) появляется на кадансовом квартсекстаккорде за один такт до полного каданса (а в примере 134 — в последнем такте периода):

88 *Poco più lento* Шопен. Ноктюрн с-молл, оп. 48 (средняя часть)

sotto voce e sostenuto

sempre p *poco cresc.*

dim. *pp* *cresc.*

³ Для описанного выше типа метрического построения — хорей второго рода (см. пример 87) — существенно противоречие между членением, базирующимся на сменах фактуры (и гармонии), и членением, основанным на фразах главного мелодического голоса. Первое членение носит общеструктурный характер («скелет», по Г. Э. Конюсу), второе как бы накладывается поверх первого («покров», по Конюсу).

p *cresc.*

p cresc. *и т. д.*

Следует иметь в виду, что полный совершенный каданс обычно является в подобных случаях более существенным фактором членения, ибо роль ладогармонических соотношений для логики развития музыкальной мысли (и, в частности, для ее расчленения) весьма велика.

Характеристика фактуры может даваться в самых различных планах: говорят о фактуре сложной и простой, густой и прозрачной, о фактуре оркестровой и фортепианной, о фактуре, типичной для тех или иных жанров, наконец, о фактуре гомофонной (гомофонно-гармонической), предполагающей наличие главного голоса и сопровождения, и полифонической, предполагающей равноправие всех голосов (подробнее о гомофонно-гармоническом и полифоническом складе см. главу X). В соответствии со сказанным, музыкальные формы принято делить на гомофонные и полифонические, хотя это деление несколько условно как в смысле строения форм, в которых могут сменяться различные типы фактуры, так и в том отношении, что встречаются смешанные типы самой фактуры.

Как правило, музыка полифонического склада труднее поддается расчленению, чем музыка гомофонного склада.

§ 2. Мелодико-синтаксические структуры⁴

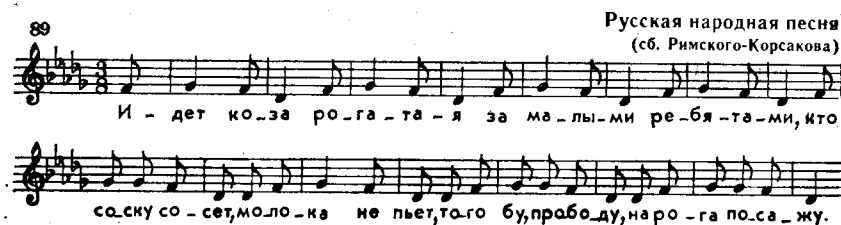
Выше упомянуто, что периодическая повторность мелодикоритмического оборота служит важнейшим фактором закономерно упорядоченной расчлененности небольших по-

⁴ В учебнике «Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля, В. Цуккермана (М., 1967) эти структуры названы масштабно-тематическими.

строений. В связи с этим (а отчасти и независимо от этого) в основу классификации мелодико-синтаксических структур естественно положить соотношения мотивной повторности и неповторности (сходности и несходности).

Простейший вид строения и развития музыкальной мысли — это и есть точная или видоизмененная повторность мотива, фразы, построения, то есть периодичность.

Известная народная песня «Идет коза рогатая» основана на точной повторности и на повторности лишь с теми минимальными ритмическими изменениями, которые обусловлены различным количеством слогов текста в разных фразах песни:



Несравненно большее значение имеет видоизмененная повторность — варьирование, секвенцирование и другие способы изменения (например, изменение мелодического рисунка при сохранении ритма, см. примеры 135, 97, 64).

Среди типов варьирования следует различать вариационность и вариантность. Вариационность встречается чаще в быстрых песнях, в народно-танцевальных и инструментальных мелодиях. Она не меняет соотношения основных моментов варьируемого оборота в смысле метрической тяжести и обычно не выходит за пределы фигурационного обогащения оборота:



(см. также примеры 9, 54).

Вариантность же применяется преимущественно в протяжных, лирических песнях и допускает — именно в связи с лирической выразительностью — гораздо более свободные изменения мелодического оборота, в частности метрические смещения звуков и интонаций, изменения общей протяженности оборота и всевозможные другие изменения (см. примеры 91, 136, 137).



Резкую границу между вариационностью и варианностью провести, однако, трудно.

В русских плясовых, а также хороводных народных песнях очень распространена структура, при которой за повторением (точным или варьированным) одной фразы следует повторение другой, то есть сопоставляются две периодичности («пара периодичностей» по В. Цуккерману). Это дает структурные формулы: $a + a + b + b$; $a + a_1 + b + b$; $a + a_1 + b + b_1$ и т. п.:

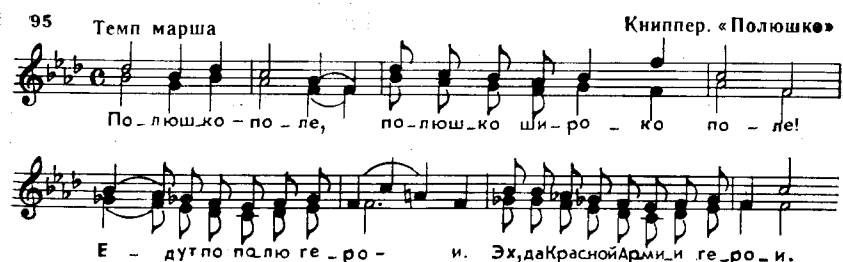


(см. также пример 46).

Такое строение способно сочетать повторность и ясную расчлененность с вариационным развитием (пример 46), иногда также с какими-либо взаимодополняющими симметричными соотношениями⁵. В русской народной песне каждая половина

⁵ В примере 92 налицо элементы мелодической симметрии: первые фразы содержат поступенное движение восьмыми вверх к более длительному звуку f и затем скачок вниз к b ; ответные же фразы начинаются поступенным движением восьмыми вниз и заканчиваются переходом от более длительного нижнего

описанной структуры представляет собой в подавляющем большинстве случаев именно точную или варьированную повторность; повторность типа секвентного перемещения мотива не характерна. Когда эта структура (две периодичности) встречается в профессиональной музыке, то только при соблюдении названного условия, то есть при отсутствии секвенцирования внутри каждой половины, ощущается непосредственная близость структуры к народным первоисточкам:



Если же внутри каждой половины структуры $a+a_1+b+b_1$ дается секвенцирование мотива (как в примере 39), то связь с народными образцами носит гораздо более опосредствованный характер.

Как правило, две части описываемой структуры равны по протяженности. Но встречаются и исключения (см. пример 160). Следует также иметь в виду, что вторая часть структуры обычно не превышает мелодической вершины первой половины, а очень часто и не достигает ее.

f вверх к тому же *b*. Пример 92 а демонстрирует элемент ритмической симметрии (взаимодополняющей ритмики) сопоставляемых фраз: в начальных фразах на первой доле трехдольного такта — короткие длительности (четыре восьмых), а на второй доле — более долгий звук; в ответных фразах — наоборот.

Во многих случаях вторая часть рассматриваемой структуры выполняет по отношению к первой функцию припева. В тексте при этом нередко даются слова вроде «люли-люли» или «ладо-ладо», после чего повторяются слова (или даже одно слово) предыдущей строки (см. пример 46).

Сама смысловая разреженность текста таких припевов, то есть отсутствие новой мысли в тексте, является своеобразным средством художественного обобщения, так как эта разреженность почти всецело переключает внимание с текста на напев, общий для всех строф песни.

Вероятно, именно связь (реальная или генетическая) с запевно-припевной структурой (то есть с различными функциями и возможностями солиста-запевалы и хора) непосредственно обусловила то обстоятельство, что вторая половина напева строения $a+a+b+b$, как правило, не превосходит вершины первой и вообще обычно носит более простой характер, нежели первая.

Родственна описанной структуре двух периодичностей структура, при которой повторяется только вторая фраза. Это дает формулу $a+b+b$ обычно при равенстве масштаба всех трех фраз. Смысловый центр тяжести и мелодическая вершина находятся опять-таки в первой фразе, а во второй фразе (*b*) частично проявляются некоторые черты припева.

Это ясно выражено в следующем примере:

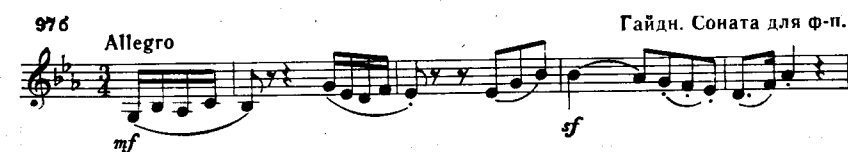
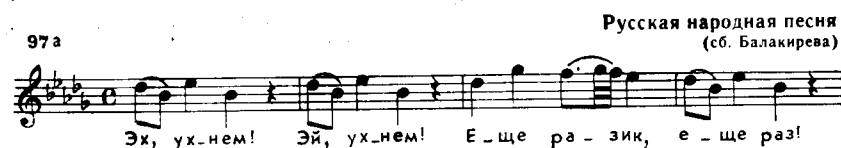


В песнях более позднего происхождения (гомофонно-гармонического склада) описанное строение, при котором припев воспроизводит вторую половину запева (что и дает структурную формулу $a+b+b$), стало довольно обычным (например, песня «Из-за острова на стрежень», см. также примеры 22 и 130, где повторение *b* указано знаками репризы). Однако в этих случаях — и это весьма существенно — смысловой центр тяжести, кульминация, лежит уже во второй (повторяемой) половине песни.

Для старинной протяжной песни рассмотренные структуры не типичны и встречаются в таких песнях лишь изредка (например, структура $a+a+b+b_1$ в песне № 27 из сборника

Балакирева «40 песен»). Это вполне понятно, ибо протяжная песня носит более текучий, непрерывный характер, избегает подчеркнутой расчлененности, равно как и строгой периодической повторности частей, служащей важным фактором такой расчлененности.

В музыке гомофонно-гармонического склада весьма распространена структура, при которой за двумя сходными мотивами или фразами следует построение, приблизительно равное по длительности их сумме, но не делящееся на два сходных оборота и отличающееся большей слитностью. Это дает в рамках четырехтакта или восьмитакта пропорции: «однотакт, однотакт, двутакт» или «двутакт, двутакт, четырехтакт» при мотивно-тематических соотношениях $a+a+ab$, $a+a+ba$, $a+a+bc$.



(см. также примеры 50, 50 д, 50 е, 64).

Эта структура также иногда встречается в народной музыке (см. пример 97 а), но гораздо чаще — в профессиональной. Ее смысл заключается в том, что слитная вторая часть, отвечающая более коротким сходным мотивам, как бы объединяет

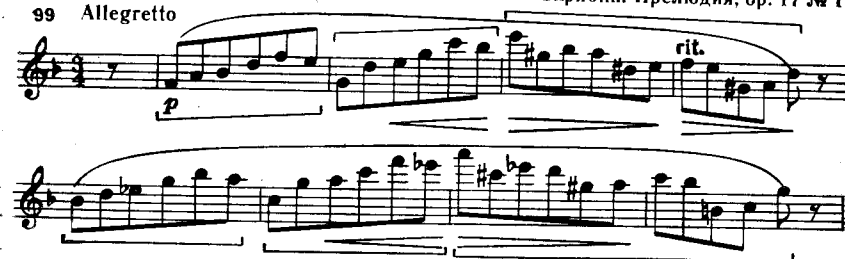
их (задним числом) и в то же время сама объединяется с ними в цельное построение. Воспроизводится внешняя форма логического обобщения: отдельные сходные, но разрозненные «утверждения» объединяются общим выводом, наподобие того, как это бывает в соответствующих словесных предложениях (например: «вчера был дождь, сегодня ветер; уже второй день стоит плохая погода»). Разумеется, речь идет именно о внешней форме логического обобщения, потому что вторая часть описываемой музыкальной структуры отнюдь не всегда представляет по своему интонационному, образно-смысловому содержанию обобщение, резюмирование содержания первой части. Выразительные, а особенно коммуникативные возможности этой структуры очень широки и разнообразны. Но то сочетание ясной расчлененности с цельностью, слитностью, уравновешенностью, логической завершенностью, которое присуще этой структуре (разумеется, если этому не противоречат другие факторы, например ладотональный), несомненно, связано с отражением в ней также и свойств формы многих обобщений. Естественно, что эта структура, при всей ее универсальности, приобрела особенно большое значение лишь начиная с того исторического этапа, который вообще знаменуется выработкой самостоятельных и развитых закономерностей музыкальной логики. Описываемую структуру принято называть структурой суммирования или объединения. Встречаясь чаще всего в квадратных построениях (4-, 8-, 16-тактных), суммирование, как и другие структуры, о которых будет идти речь, находит свое выражение и в построениях с иным количеством тактов. Так, в главной теме Вальса-фантазии Глинки двум сходным трехтактам отвечает шеститакт (пример 98). Вовсе не обязательно равенство масштабов обеих частей структуры: объединяющая часть может быть и длиннее и короче объединяемой, лишь бы она воспринималась как отвечающая предшествующим сходным мотивам или фразам (примеры 98 а, б). Наконец, в первой части может быть и не два, а большее число сходных элементов (пример 98 в):





Иначе говоря, речь идет о весьма общем структурном принципе, который может проявляться как в масштабах цельной, законченной музыкальной мысли, так и в ее отдельных частях.

Общий смысл этого принципа заключается в том, что, с одной стороны, периодическая повторяемость ясно узнаваемого мелодического оборота применяется широко, с другой же стороны, строение мелодии отнюдь не ограничивается повторностью (точной или видоизмененной): периодическая повторность и связанная с нею расчлененность постоянно преодолеваются, а это позволяет создавать мелодические построения, сочетающие ясную расчлененность с цельностью и слитностью. В самом механизме структуры гомофонной темы действуют, таким образом, две противоположные тенденции: тенденция к периодичности (повторности) и тенденция к преодолению периодичности, причем действие второй тенденции приводит к возможности воспроизведения периодичности в более широких масштабах, что, в свою очередь, может потребовать преодоления периодичности и т. д. Например, в структуре суммирования (1+1+2) начальная периодичность (1+1) преодолена слитным двутактом, вследствие чего возникает цельный (непериодический) четырехтакт. Но после этого может вступить в действие снова тенденция к периодичности и весь четырехтакт может быть точно или видоизмененно повторен, что даст периодический восьмитакт (1+1+2+1+1+2), периодичность которого, в свою очередь, может быть преодолена последующим непериодическим восьмитактом, не состоящим из двух сходных четырехтактов, а представляющим, например, структуру объединения (2+2+4) или другую непериодическую структуру. В результате возникает непериодический шестнадцатитакт (а за ним начинается его повторение):



Структура объединения, как видно из приведенных примеров, имеет некоторые разновидности, могущие рассматриваться и как самостоятельные структуры. Так, поскольку построение типа суммирования (например, одностакт + одностакт + двутакт) обладает известной степенью цельности, оно само способно объединять предшествующие ему сходные построения (например, два двутакта). В результате возникает структура объединения, вторая половина которой, в свою очередь, представляет ту же структуру объединения, например 2+2+1+1+2 (см. второй восьмитакт примера 99 а) или 4+4+2+2+4 (см. пример 99). При этом в некоторых случаях (примеры 100 а, 112) во второй половине структуры ощущается прежде всего большая слитность (по сравнению с первой половиной), а в

других случаях (примеры 100 б, 100 в) прежде всего воспринимается следование за двутактами однотоков, то есть дробление, учащение дыхания, после которого дается объединение, замыкание. Такой тип построения, то есть структуру $2+2+1+1+2$ или $4+4+2+2+4$ и аналогичные, принято называть дроблением с замыканием (или дроблением с последующим объединением). Эта структура также иногда встречается в народной музыке (см. пример 100), но, как и суммирование, — гораздо более обычна в профессиональной. Она чрезвычайно распространена и обладает богатыми возможностями. Момент дробления позволяет выделить из начальных фраз те или иные существенные интонации или ритмические обороты и подвергнуть их самостоятельному развитию (как бы небольшой разработке), после чего следует завершение всего развития, вывод, резюме.

Обычно при данной структуре очень ясны основные этапы логического развертывания мелодической мысли:

- 1) изложение основного зерна (начальное построение);
- 2) подтверждение, закрепление зерна с возможным некоторым развитием (точное или видоизмененное повторение начального построения);
- 3) собственно развитие (момент дробления);
- 4) завершение мысли (замыкание) ⁶.

Количество примеров такой структуры чрезвычайно велико:

100 Adagio Украинская народная песня:
(сб. «Українська народна пісня», 1936)

Чо-ло-ві-ж-и-ну б-є, ка-ту-є, що во-на йо-му не ста-т-ку-є...

„Све-кор-ку — ба-ть-ку, ря-туй ме-не, ма-ло-ду!“

100а Чайковский. 6-я симфония

⁶ Такие же четыре этапа нередко встречаются в более крупном масштабе вплоть до сонатного аллегро: экспозиция, ее повторение, разработка, реприза.

100б Allegro Бетховен. 1-я соната для ф-п.

100в Andante con moto Бетховен. 5-я симфония

100г Andante Шостакович. Фура fis-moll

100г Andante Шостакович. Фура fis-moll

(см. также примеры 99, 112, 162, 229 — вторая строка, 144, 145, а если отвлечься от повторения частей, — 142, 143).

Часто вторая половина структуры, содержащая наиболее напряженный момент и завершение мелодии, повторяется (точно или с видоизменением, усилением) наподобие припева, подчеркивающего основной смысл песни, ее вывод:



В этом примере, как и в примере 100 г, замыкание служит репризой одного из начальных мотивов.

Встречаются (как и в отношении структуры суммирования) примеры реализации описываемой структуры в неквадратных построениях (см. примеры 100 в и 100 г, а также первое предложение арии Людмилы из четвертого действия «Руслана и Людмилы»; структура этого предложения: 3+3+2+2+5).

Весьма распространены и дальнейшие усложнения структуры дробления с замыканием, основанные на том, что следующий за дроблением замыкающий элемент (например, двутакт) может представлять собой суммирование (например, $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$). Черты такой структуры можно отметить в примере 102:



Гораздо ярче она выражена, однако, при больших размерах построения, например 4+4+2+2+1+1+2:

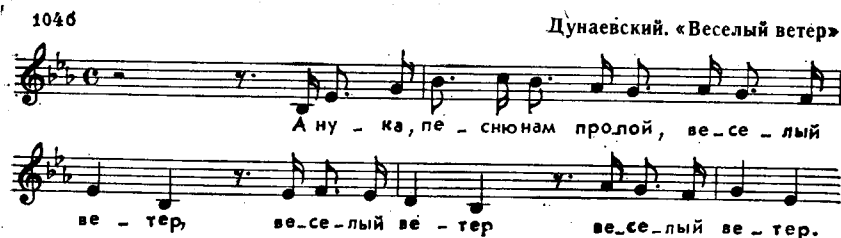


(см. также пример 99 а).

В сущности, эта структура (двойное дробление с замыканием) мало отличается от простого дробления с замыканием и лишь проводит тот же принцип одной ступенью дальше, давая перед замыканием прогрессирующее дробление. Примеры многочисленны как среди классических тем, характеризующихся последовательным и интенсивным развитием, так и среди самых обычных танцевальных и песенно-танцевальных мелодий.

Следует также упомянуть о структуре, обратной суммированию, — о структуре дробления, которой соответствуют пропорции 2+1+1, 4+2+2 и т. п. Здесь за цельной и слитной фразой следуют короткие мотивы, обычно выделенные из первой фразы. Смысловый центр тяжести (часто и мелодическая вершина) находится в первой половине. Вторая половина нередко имеет как бы характер дополнения, дает спад, питающийся энергией первой половины. Развитие структуры менее интенсивно, чем при суммировании: оно направлено не от меньшего к большему, от частного к общему, а наоборот, от большего, общего, к меньшему, частному. Ритмические и ладогармонические средства (например, ритмически подчеркнутая полная совершенная каденция) могут придать мелодической мысли, изложенной в этой структуре, достаточную законченность (вспомним, например, начало припева «Гимна демократической молодежи» Новикова: «Песню дружбы запекает молодежь, молодежь, молодежь», см. пример 104). Но сама по себе структура дробления дает гораздо меньше возможностей для построения цельной, слитной, завершенной мелодической мысли, нежели объединение или дробление с замыканием: дробление — структура как бы более облегченного типа. Разумеется, будучи одной из музыкально-синтаксических форм, она обладает достаточной емкостью и встречается в произведениях самых различных стилей и жанров. Но все же в качестве формы первоначального изложения (а не дальнейшего развития) мелодической мысли структура дробления имеет свою сравнительно ясно очерченную сферу преимущественного применения. Она часто встречается в простых, метрически четких песнях и нередко сочетается с таким текстом, в котором происходит отчленение и повторение последних (или первых)

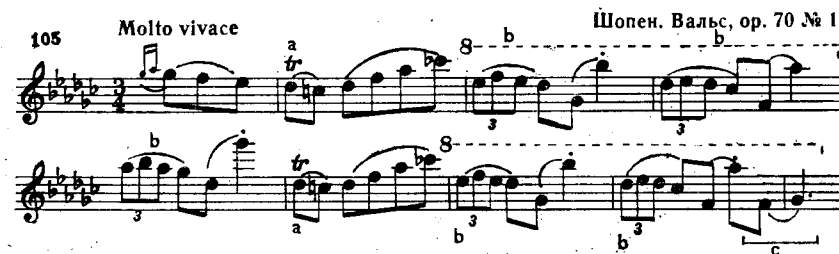
слов начальной фразы. Особенно часто это бывает в припевах, обычно носящих по интонациям и структуре более простой характер (кроме названного «Гимна демократической молодежи», вспомним начало припева куплетов Тореадора из «Кармен», пример 104а, начало припева «Спортивного марша» Дунаевского — «Чтобы тело и душа были молоды, были молоды, были молоды»). Но достаточно часто структура дробления появляется и в начале такого рода песен («Веселый ветер» Дунаевского, см. пример 104б). Вторая часть структуры дробления нередко сама способна восприниматься как миниатюрный припев по отношению к первой части (ср. со структурой abb в народных песнях, см. пример 96):



Эта структура весьма распространена и в простой танцевальной музыке, особенно в вальсах (см. пример 104 в); вспомним также начало «Сентиментального вальса» Чайковского, первые четырехтакты вальсов Шопена *cis-moll* и *Ges-dur* (пример 105).

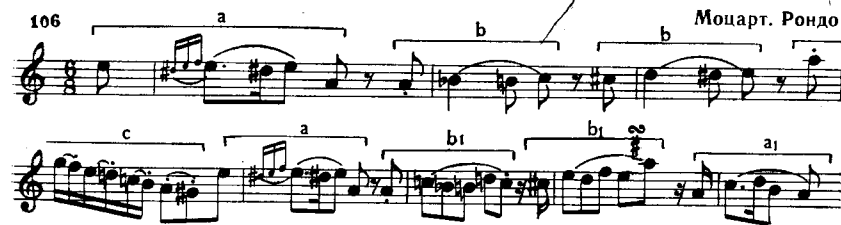
Если структура объединения представляет естественную возможность движения от коротких метроритмических импульсов к более цельной линии, то дробление дает обратную возможность. А эта возможность развития, направленного к подчеркиванию ритмического момента (то есть коротких сходных импульсов), весьма существенна для танца.

Поскольку дробление отличается меньшей, чем суммирование, структурной целостностью и законченностью, нередко за построением структуры дробления ($ab+b_1+b_2$) следует построение другой — более завершенной структуры. Иногда такое построение по своему началу сходно с предыдущим, но заменяет последний мотив (b_2) новым (c):

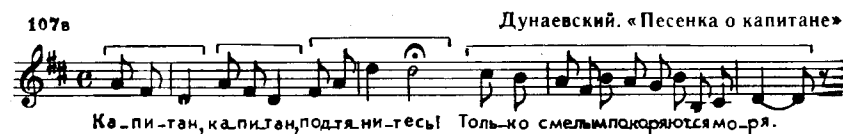


(см. также «Веселый ветер» Дунаевского, первые восемь тактов).

В подобных случаях возникает как бы суммирование «на расстоянии»: периодической второй половине первого построения (b_1+b_2) отвечает неперiodическая (слитная) вторая половина второго построения (b_1c). Все второе построение (abb_1c) представляет собой особую неперiodическую структуру, характеризующуюся тем, что вторая половина начинается с того оборота, которым заканчивалась первая, а затем переходит к замыкающему обороту. Структура эта имеет и вполне самостоятельное значение, а не только как ответ на структуру дробления (см. первые четыре такта примеров 106 и 134). Если же замыкающий оборот сходен с начальным, возникает симметрия: $abba$ (см. пример 210, нижнюю строчку). В связи с этим структуру $abbc$ естественно называть полусимметрией. Подобно тому как полусимметрия ($abbc$) при прочих равных условиях структурно более замкнута, чем дробление ($abbb$), так и симметрия структурно более замкнута, чем полусимметрия. В следующем периоде первое предложение, заканчивающееся половинным кадансом, представляет собой полусимметрию ($abbc$), а второе, заканчивающееся полным кадансом, — симметрию (abb_1a_1):



Заслуживает специального упоминания еще структура двойного объединения (двойного суммирования): за обычным суммированием (например, 1+1+2) дается слитное построение (4), отвечающее всему предыдущему, то есть всем трем элементам:



(см. также пример 123, первые четыре такта мелодии).

Синтаксическое развитие последовательно направлено только вширь — ко все более длительным и непрерывным фразам. Это развитие несколько экстенсивно, не содержит ни выделения и подчеркивания отдельных интонаций начальных мотивов, ни закрепления пройденных этапов. Обычно начальные мотивы бывают при этой структуре настолько краткими, что из них и невозможно что-либо выделить. И как раз благодаря этой краткости первая объединяющая фраза тоже воспринимается как недостаточно длительная, и требуется второе, повторное объединение, отвечающее всем трем элементам. Одна из возможностей структуры простого объединения — развитие от коротких ритмических импульсов к более непрерывной линии — становится здесь главной, наиболее типичной возможностью. При этом непрерывность последнего построения бывает как моторного (см. пример 107б), так и певучего (см. примеры 107а, 123) типа. Описанная структура встречается значительно реже, чем дробление. Элементарный характер делает ее, в частности, пригодной (как и структуру дробления) для построения припевов в простых песнях (см. примеры 107 в, 107 г).

Здесь описаны лишь основные структуры. В действительности количество их значительно больше, и они могут вступать в разнообразные сочетания между собой. Так, например, за дроблением ($\overset{ab}{2} + \overset{b}{1} + \overset{b}{1}$) может следовать суммирование ($\overset{b}{1} + \overset{b}{1} + \overset{bc}{2}$), что в целом образует особую симметричную структуру $\overset{ab}{2} + \overset{b}{1} + \overset{b}{1} + \overset{b}{1} + \overset{b}{1} + \overset{bc}{2}$ (см. пример 48, в котором эта структура связана с большой непрерывностью развития).

**ТЕМА. ПЕРИОД. ФУНКЦИИ ЧАСТЕЙ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ.
ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ.
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ
И ПРИНЦИПЫ ИХ КЛАССИФИКАЦИИ**

§ 1. Тема

Фактура (ткань) произведения или отрывка сочетает ряд компонентов в одновременности (о них была речь в предыдущей главе). Среди них есть главные и второстепенные, причем в музыке того типа, о котором идет речь в этом пособии, главным компонентом многоголосной ткани является мелодия, что особенно ясно при гомофонном складе: мелодия более или менее понятна, сохраняет известный художественный смысл также и без сопровождения; сопровождение же без мелодии обычно лишено художественного смысла.

В музыкальном произведении есть, однако, не только более важные, самостоятельные и менее важные, менее самостоятельные компоненты, звучащие в одновременности: в нем есть также более важные, более самостоятельные и менее важные, менее самостоятельные части, отделы, построения, сменяющие друг друга в последовательности и образующие форму произведения.

Обычно в начале произведения или в начале его более или менее значительных частей находятся весьма важные, как бы «заглавные» построения, отличающиеся особенной индивидуализированностью, оформленностью, самостоятельностью. Такие построения принято называть темами¹. Нередко перед исполнением крупного произведения (например, симфонии) слушателя знакомят с темами произведения, проигрывают их ему — в их реальной многоголосной фактуре или же в виде одnogолосных извлечений, то есть в виде отрывков мелодий. Приводятся темы сочинения — в виде нотных примеров — и в книжках-путеводителях. Предварительное ознакомление с темами помогает слушателю лучше воспринять произведение в целом, так как построения, следующие за изложением какой-либо темы, обычно (особенно в крупном сочинении) являются продолжением и развитием той же темы, той же мысли. Такие продолжающие и развивающие части были бы сами по себе, то есть без предшествующей им темы, менее понятны слуша-

¹ Тему в этом специфически музыкальном смысле нельзя, конечно, смешивать с темой в общем значении слова (тема доклада, статьи, литературного произведения).

телю, так как эти части менее оформлены, менее самостоятельны, находятся в зависимости от темы и, кроме того, нередко отличаются меньшей индивидуализированностью. Все это и имеют в виду, когда говорят, что главные черты музыкальных образов, то есть художественных образов, созданных средствами музыки, получают свое воплощение в музыкальном произведении прежде всего в виде тем (или в виде тематического материала).

Тема отличается определенным характером, чертами того или иного жанра (или сочетанием черт различных жанров). Обычно в теме проявляются в большей или меньшей степени и какие-либо черты стиля композитора, композиторской школы (можно, например, характеризовать одну тему как неторопливую песенную тему русского склада в духе композиторов «Могучей кучки», другую — как помпезную маршевую, выдержанную в традициях французской большой оперы и т. д.). От качества тематического материала, от индивидуальной яркости тем, от степени обобщения в них — через соответствующие музыкальные средства — типических жизненных явлений (переживаний, мыслей, характеров), а также от заложенных в темах возможностей дальнейшего развития во многом зависит качество музыкального произведения в целом. Однако одних лишь хороших, соответствующих замыслу тем недостаточно; столь же важно художественно убедительное развитие этих тем, в котором, в свою очередь, также проявляются черты стиля и жанра (например, развитие тем в разработках сонатных аллегро Бетховена весьма отличается от развития в медленных частях симфоний Чайковского; определенные типы вариационного развития, связанные со свойствами русской народной песни, стали национально-характерными чертами стиля Глинки и т. д.).

На основании изложенного можно определить тему как музыкальную мысль (излагаемую в каком-либо построении), отличающуюся достаточной оформленностью, достаточной концентрированностью, характерностью и индивидуализированностью музыкальной выразительности и обычно лежащую в основе развития².

В большинстве случаев основные черты темы выражены в ее главном мелодическом голосе, но очень часто для темы весьма важна ее гармония и вся фактура изложения (это ясно видно хотя бы из таких выражений, как «тема хорального склада», «тема аккордового склада», «вальсообразная тема»).

Размеры и строение тем бывают весьма различными не только в произведениях различных жанров и стилей, но и

² Первоначально темой называлось только основное построение, подвергаемое развитию. Сейчас говорят также, например, об «эпизодической теме», являющейся в произведении однократно и не подвергаемой развитию.

в различных произведениях одного стиля и жанра и даже внутри одного произведения. Темы полифонических произведений (например, фуг) обычно отличаются краткостью (от нескольких звуков до нескольких тактов) и излагаются одногласно (подробнее — в главе X). Краткостью большей частью отличаются и так называемые лейтмотивы, играющие роль особого рода тем в операх и характеризующие то или иное действующее лицо, явление, состояние. Темы гомофонных произведений обычно более протяженны (чаще всего от восьми до нескольких десятков тактов).

Весьма различной может быть степень гармонической законченности темы, а также степень ее отграниченности от последующего развития. Тема может закончиться полной совершенной каденцией, несовершенной, половинной каденцией; она может быть отделена от последующего развития паузой или ритмической остановкой, но может переходить в свое продолжение и очень непрерывно, без заметной цезуры.

Существуют темы контрастные, то есть содержащие сопоставление контрастирующих между собой по музыкальной выразительности мотивов, фраз, построений (см. примеры 1—7, 75, 201, 205, 207, 208), и неконтрастные (см. примеры 50, 50 а, б, в, г, 77, 202 а). Контрастная тема содержит уже в себе самой явную возможность дальнейшего конфликтного развития. Однако еще большее значение для крупных музыкальных произведений имеет контрастность не внутри одной темы, а в сопоставлении различных тем.

Количество тем в музыкальном произведении может быть весьма различным, как различными могут быть масштабы самих тем и широта дальнейшего развития каждой из них. Размеры произведения зависят, таким образом, отнюдь не только от количества тем: существуют, в частности, довольно большие однотемные сочинения, превосходящие по своим размерам некоторые многотемные произведения.

Понятие тематического материала, в отличие от темы, не включает требования оформленности: это тот конкретный комплекс музыкальных средств, который образует (или по степени своей индивидуализированности мог бы образовать) тему или ее части. Например, когда говорят об использовании в сонатной разработке материала какой-либо темы экспозиции, обычно имеют в виду не проведение темы целиком, а использование ее отдельных частиц. Аналогичным образом в произведении иногда появляется новый тематический материал, хоть и достаточно индивидуализированный, но не оформляющийся в тему: например, в Прелюдии Н-дур Скрябина оп. 11 № 11 вводятся — в расширении второго предложения — новые мотивы, не оформляющиеся, однако, в новую тему.

Тематический материал принято отличать от нетематического, то есть от музыкального материала, не имеющего в дан-

ном сочинении тематического значения, — от более или менее нейтральных пассажей, общих фигурационных формул и т. д.

Под тематизмом произведения понимается вся совокупность его тем и «тематических материалов». Применяется термин «тематизм» и в более широких значениях — как совокупность тем и их характерных свойств в целой группе сочинений (тематизм поздних сонат Бетховена, квартетов Танеева; гомофонный тематизм, полифонический тематизм).

Тема и тематизм — категории исторические, относящиеся не к любой системе музыкального языка и мышления. Здесь есть аналогия с другими музыкально-теоретическими понятиями, как, например, тональность, мотив, период. Действительно, не всякую форму музыкально-высотной организации естественно называть тональностью: средневековая музыка имела модальную (старинноладовую) организацию, существуют всевозможные народноладовые системы, в том числе раннефольклорные, в XX веке возникли свободно-атональная и серийная организации. Тональная же система — это особая, наиболее централизованная и развитая высотная организация, откристаллизовавшаяся лишь в европейской музыке второй половины XVII века, безраздельно господствовавшая в творчестве XVIII и XIX столетий и сохраняющая большое значение поныне. Точно так же небольшую попевку в народной музыке, старинных песнопениях или в традиционных музыкальных жанрах ряда стран Востока не следует считать мотивом: последний непременно предполагает акцентную тактово-ритмическую систему и группировку звуков ячейки вокруг метрически сильной доли.

Подобно этому и понятие темы целесообразно распространять на любой музыкально-звуковой материал или интонационный комплекс, лежащий в основе произведения: ни слабо оформленная и малоиндивидуализированная совокупность попевок в тех же традиционных жанрах восточной музыки и старинных песнопениях, ни тем более атональная серия темой не является. Тема в описанном выше смысле обладает специфической и сильной внутренней организацией, складывалась исторически и окончательно откристаллизовалась на сравнительно высоком этапе развития музыкального мышления. Но и на этом высоком этапе не по отношению ко всякому произведению можно говорить о теме.

Так, у Скарлатти или Гайдна встречаются как сочинения с ясно оформленными темами, так и такие, где нет прочного объединения коротких мотивов в тему. Есть подобного рода произведения, обладающие сильными средствами выражения, но без темы в собственном смысле слова, и у композиторов XIX века (финал Сонаты b-moll Шопена). Иногда бывает трудно или невозможно говорить о теме по отношению к произведению, основанному на аккордовом складе — без выделения какого-либо яркого голоса — или на фигурированной аккор-

довой последовательности (Прелюдия C-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха)³.

Следовательно, сфера действия положения об индивидуализированном тематизме как о главном носителе музыкальной образности не беспредельна. Поскольку, однако, в эту сферу входит подавляющее большинство произведений классической (русской и западной) и советской музыки, этот тезис имеет достаточно широкое и общее значение.

Понятия музыкального образа и музыкальной темы, однако, ни в коем случае не следует смешивать.

Музыкальный образ — понятие эстетическое, музыкальная же тема — понятие, имеющее две тесно связанные между собой стороны: образно-выразительную и музыкально-техническую. Именно эту последнюю сторону подчеркивают, когда говорят о тематическом материале произведения, о том, насколько удобно из этого материала «строить» произведение. В частности, во многих произведениях (например, в свободных вариациях) на основе видоизменений одной темы создаются различные контрастирующие между собой музыкальные образы. И наоборот, один и тот же образ может быть воплощен последовательностью различных тем. Особенно типично это для опер, в которых партия действующего лица раскрывающая его образ, обычно содержит различный тематический материал. В дальнейшем мы увидим, что это нередко встречается и в инструментальных сочинениях.

Образ не есть понятие музыкально-структурное, по отношению к которому можно было бы говорить о каких-либо музыкально-технических признаках (например, о модуляции) или о синтаксических границах, как это возможно говорить по отношению к теме: образ, в частности, не «проводится» в произведении, подобно теме, несколько раз, а складывается из всех проведений и преобразований сходного (а иногда и различного) тематического (и не только тематического) материала. С другой стороны, во многих случаях тема и ее элементы используются в дальнейшем развитии произведения как технический «строительный материал» для создания, например, какого-либо фигурационного фона, имеющего, разумеется, то или иное выразительное (и в конечном счете — образное) значение в музыкальном целом, но уже не связанного непосредственно с тем музыкальным образом, воплощением которого служила данная тема в ее первоначальном изложении (в подобных случаях художественный смысл построения фигурационного

³ В подобных случаях можно условно принять за изложение темы большее или меньшее начальное построение в зависимости от того, на какие признаки темы опираться (например, в упомянутой Прелюдии Баха — первые четыре или первые одиннадцать тактов). Сама возможность разного понимания как раз и обусловлена здесь отсутствием темы в собственном смысле слова.

фона именно из элементов темы заключается в единстве музыкального материала произведения). Даже в некоторых программных произведениях, например в «Шехеразаде» Римского-Корсакова, основные темы и мотивы вовсе не сохраняют свое первоначальное образное значение при всех их дальнейших появлениях, а представляют, как писал в своей «Летописи» сам композитор, «чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки». Этому рода разъяснения композитора как раз и были направлены против наивного отождествления темы и образа.

Заметим, наконец, что в конкретном произведении образ может предстать одновременно и в более широком и в более узком значении: например, песнь Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы Мусоргского «Борис Годунов» (анализ этой песни см. в главе IX) воплощает одновременно и образ самого Варлаама, и образ народного восприятия определенного исторического события (взятие Казани русскими в XVI веке), и различные образы, связанные с теми более конкретными эпизодами, о которых рассказывается в песне. И подобно тому как на картине, воплощающей единый образ людской массы, образ народа, могут быть вместе с тем ярко обрисованы образы отдельных людей, отдельных типичных представителей народа, так и в музыкальном произведении иногда возможно считать различные темы одновременно и различными образами, и различными сторонами единого образа.

Если тему, с одной стороны, не следует отождествлять с образом, то, с другой стороны, ее нельзя смешивать и с возможными формами изложения темы, то есть с синтаксическими структурами, подобно тому как, например, основной тезис оратора, выдвинутый в начале речи и затем развиваемый (доказываемый), не следует смешивать с грамматическим строением той фразы, в которой этот тезис выражен.

В следующем параграфе речь будет идти о наиболее типичной для гомофонной музыки форме изложения темы.

§ 2. Период

Для понимания формы гомофонных произведений очень большое значение имеет структура, именуемая периодом.

Период — это определенная (как правило, наименьшая из возможных) форма законченного изложения тематического материала (или законченного изложения музыкальной мысли) в гомофонной музыке, причем признаком законченности обычно служит полная каденция (изредка период встречается и в полифонических формах).

Вместе с тем период — это простейшая форма самостоятельного гомофонного произведения.

В наиболее типичном случае период состоит из двух мело-

дически сходных построений (четырёх-, восьми-, шестнадцати-
тактных), из которых первое заканчивается половинной (или
полной несовершенной) каденцией, а второе — полной совер-
шенной каденцией (в начальной или иной тональности):

108 Allegro non troppo e molto cantabile

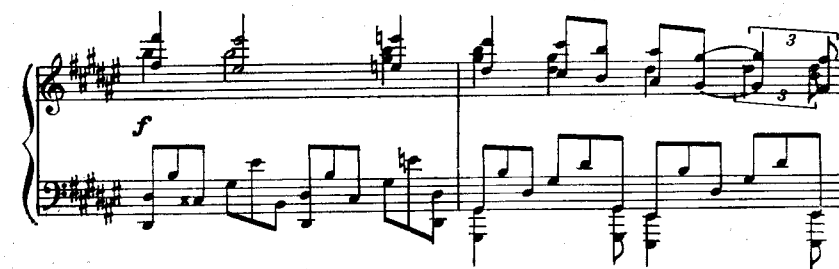
Бетховен. 27-я соната для ф-п.



109

Patetico.

Скрябин. Этюд, оп. 8 № 12



(см. также пример 106, первые восьмитакты примеров 77, 139, 140, 143, 144, 145, 146 и первые шестнадцатитакты примеров 10, 149, 150).

Это типичное строение периода допускает многочисленные варианты, изменения, усложнения (также и упрощения), о которых речь будет несколько ниже. Все эти варианты, в том числе и значительно уклоняющиеся от типичного строения периода, тоже называются периодами, если только они по отношению к музыкальному целому исполняют ту же функцию законченного изложения музыкальной мысли (темы, тематического материала) и в этом смысле как бы заменяют типичную форму периода.

Типичное строение периода сложилось в песенно-танцевальных жанрах гомофонной музыки. Существенны для этого строения два момента. Во-первых, повторность определенного мелодико-ритмического построения, которая как бы утверждает это построение, закрепляет его в сознании воспринимающего. Во-вторых, гармоническая цельность и законченность, для которой (помимо обычного показа трех основных гармонических функций тональности) очень большое значение имеет взаимодействие каденционных гармоний на расстоянии: особое единство, спаянность двух сходных частей достигается тем, что неустойчивое или не вполне устойчивое окончание первой части получает свое устойчивое разрешение в конце второй части (так, в примерах 77, 106, 139, 143 доминанта четвертого такта разрешается в тонику не только в пятом, но и, в каком-то смысле, в восьмом такте). Таким образом, хотя типичная структура периода представляет собой мелодико-ритмическую повторность (периодичность в том смысле, в каком об этом понятии речь шла в предыдущей главе), она благодаря взаимодействию двух различных каденций оказывается скрепленной в единое целое.

Форма периода, представляющаяся нам сейчас такой простой, естественной, само собой разумеющейся, могла возникнуть лишь на сравнительно высокой ступени исторического развития музыкального мышления. Для этого, во-первых, была необходима индивидуализация мелодико-ритмических построений, при которой четырехтакты и восьмитакты (а не только одноктакты, двутакты) легко охватываются восприятием, запоминаются, узнаются при повторении как музыкально-смысловые цельности, единства. Во-вторых, было необходимо такое развитие гармонии, гармонического ощущения и мышления, при котором воспринимается связь не только между соседними гармониями, но и между гармониями, находящимися на расстоянии (в аналогичных ритмико-синтаксических точках сходных музыкальных построений).

Вот почему типичная структура периода откристаллизова-

лась и получила широкое распространение лишь в XVII—XVIII веках.

Однако, сложившись, эта структура, как и многие другие музыкальные структуры, оказалась исключительно устойчивой и приобрела огромное значение, прежде всего коммуникативное. Не только в массовых музыкальных жанрах — песне, танце, марше, но и в самых разнообразных формах и жанрах гомофонной музыки роль типичной структуры периода чрезвычайно велика; эта структура способствует четкости, рельефности, легкой запоминаемости музыкальной мысли, соразмерности ее частей и вместе с тем ее достаточной динамичности, ибо полный совершенный каданс дается только в самом конце.

Заканчивающиеся каденциями наибольшие части, на которые делится период, называются предложениями. Типичный период состоит, таким образом, из двух предложений. Первое предложение обычно называют начальным, второе — ответным. Предложение, в свою очередь, может в простейшем случае состоять из двух фраз, а фраза, как мы видели, — из двух мотивов. Однако между понятиями фразы, мотива, с одной стороны, и периода, предложения, с другой стороны, есть существенное различие. Как видно из определения периода, эта структура встречается там, где есть законченное изложение тематического материала, музыкальной мысли. Во всех же частях музыкального произведения, где нет законченного изложения музыкальной мысли, например в разного рода развивающих, разработочных, связующих (переходных), вступительных, дополнительных частях (подробнее о них речь будет ниже), периодов, как правило, нет, и, следовательно, нет и предложений, ибо предложениями называются части периода⁴. Более того: даже изложение новой темы не всегда содержит период (в дальнейших главах мы убедимся в этом на примерах эпизодов сложной трехчастной формы, промежуточных тем в связующих партиях сонатной формы, эпизодических тем в сонатных разработках), и лишь в начале произведения гомофонно-гармонического склада (в самом начале или после возможного вступления) непременно имеется период⁵.

Что же касается мотивов и фраз, то они встречаются в любых частях музыкальной формы. Само собой разумеется также, что в более развитых периодах предложения состоят не из двух, а из большего количества фраз.

Мы познакомились пока лишь с основным типом периода, имеющим строго определенную структуру. Однако

⁴ Впрочем, как увидим ниже, период иногда может совпадать с предложением (то есть не делиться на предложения и, следовательно, как бы состоять из одного предложения).

⁵ Верное определение границ начального периода поэтому особенно важно для уяснения формы произведения.

выше было сказано, что периодами называются построения и иной структуры, если они исполняют по отношению к музыкальному целому ту же функцию.

Сравним, например, первые части (до знака повторения) нескольких танцев из французских сюит Баха: второго менуэта из Сюиты c-moll, второго менуэта из Сюиты d-moll, сарабанды из Сюиты d-moll и куранты из Сюиты c-moll:

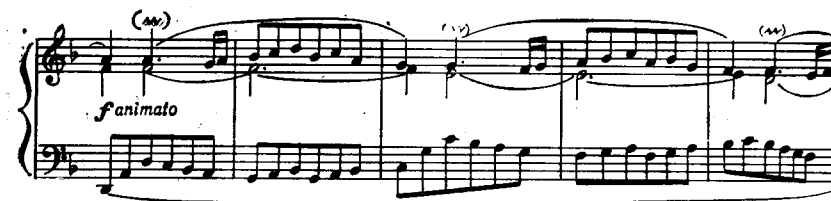
110 Tranquillo

Бах. 2-я французская сюита. Минуэт II



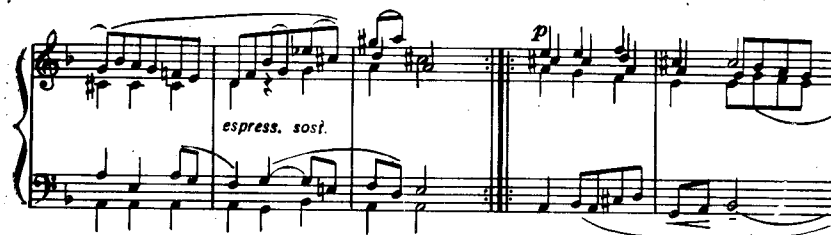
111 Allegretto

Бах. 1-я французская сюита. Минуэт II



112 Andante sostenuto

Бах. 1-я французская сюита. Сарабанда



113 Vivace

Бах. 2-я французская сюита. Куранта





Примеры из обоих менуэтов представляют собой типичные периоды из двух сходных предложений с разными кадансами. В менуэте с-молл предложения четырехтактные: первое заканчивается половинным кадансом, второе — полным совершенным кадансом в доминантовой тональности. В менуэте d-молл предложения восьмитактные, причем каждое предложение представляет собой структуру суммирования (2+2+4). Первое предложение заканчивается полным несовершенным кадансом,

второе — совершенным. Но первый восьмитакт сарабанды d-молл (см. пример 112) резко уклоняется от типичного строения периода. Этот восьмитакт не состоит из двух сходных по началу и по структуре четырехтактов, а представляет единую структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+2). Кроме того, восьмитакт завершается половинным, а не полным кадансом. Такое строение, вообще говоря, типично для предложения, а не для периода. Однако этот восьмитакт исполняет в сарабанде ту же функцию, что и приведенные типичные периоды из менуэтов: он представляет собой относительно законченную (и повторяемую) первую часть небольшого, тематически однородного двух- или трехчастного танца, — часть, содержащую изложение основного тематического материала (темы) пьесы, подвергаемого затем развитию. Поэтому данный восьмитакт следует считать периодом. По аналогичным соображениям следует считать периодом и первую часть куранты с-молл (см. пример 113), хотя ее строение опять-таки совсем иное — три предложения, разных по масштабу и по конструкции: первое — четыре такта с половинным кадансом в главной тональности, второе — двенадцать тактов с полным кадансом в тональности параллельного мажора, третье — восемь тактов (дробление с замыканием: 2+2+1+1+2) с полным кадансом в тональности доминанты.

Пельзя недооценивать глубокое различие в строении этой части куранты и приведенных типичных начальных периодов менуэтов. Различны и историческое происхождение, и дальнейшая историческая судьба этих конструкций: в частности, в главе XI, § 13, будет показано, что построения, подобные первой части куранты, превратятся в последующем историческом развитии в старосонатную экспозицию. И все же, поскольку реальная функция рассмотренного построения в куранте Баха (функция, тесно связанная также и со структурным моментом — известной гармонической законченностью) та же, что и функция типичного периода, его следует считать периодом (хотя и периодом особого рода). В противном случае либо будет невозможно установить границы понятия периода (ибо между типичным строением периода и совершенно иным строением примеров 112, 113 существует бесконечное множество промежуточных случаев), либо же придется считать периодом только его простейший типичный случай и необоснованно отказываться признавать периодами всевозможные обогащения и усложнения той же структуры, равно как и любые отклонения от нее.

Из всего сказанного вытекает, что верное понимание и полное определение периода должно включать три момента: 1) указание на функцию, на роль в музыкальном целом (форма законченного изложения темы в гомофонной музыке); 2) указание на основной тип строения (два сходных

построения по четыре, восемь, шестнадцать тактов с упомянутым выше соотношением различных каденций); 3) указание на то, что построения иной структуры, выполняющие ту же функцию, также считаются периодами (если только хотя бы некоторые структурные признаки сохраняются).

В старинных и некоторых современных руководствах к периодам причисляется только тот тип строения, который мы сейчас назвали основным. Другим структурам даются иные названия (например, «тонально-заклученное предложение»), но в соответственных случаях этим структурам приписывается способность заменять период. В настоящее время при определении периода обычно во главу угла кладется функция построения, однако основной (исходный) тип структуры и взаимодействие некоторых важнейших структурных свойств также необходимо принимать во внимание. Аналогичным образом прежде, например, субдоминантой называлось только трезвучие IV ступени, а аккордам II ступени, II низкой, VI низкой и т. д. приписывалась лишь способность заменять субдоминанту в кадансах. В настоящее время все эти (и некоторые другие) гармонии называются субдоминантами, то есть разновидностями субдоминантовой функции, причем трезвучие IV ступени оказывается лишь частной, но в то же время основной, наиболее типичной, исходной, первичной разновидностью этой функции, главным ее носителем⁶. Такой же частной, но в то же время главной, первичной разновидностью периода является описанный основной тип периода⁷.

Познакомимся теперь с другими видами периода и с их общей классификацией. Прежде всего следует отличать периоды повторного строения (повторной структуры) и неповторного строения (неповторной структуры). Основной тип периода (см. примеры 108, 109, 110, 111) причисляется к периодам повторного строения, так как второе предложение повторяет первое, хотя и с другой каденцией. К периодам повторного строения причисляются также всевозможные изменения данного типа, лишь бы период состоял из в основном сходных, особенно по началу и общей структуре (но не обязательно по размерам), предложений (начало второго предло-

⁶ Естественно, что точное определение понятия субдоминанты должно, как и точное определение периода, включать три момента: 1) указание на функцию (определенная неустойчивая функция в гармоническом развертывании музыкальной мысли, функция менее неустойчивая, чем доминанта, и обычно предшествующая ей в кадансе); 2) указание на основного носителя функции (трезвучие IV ступени); 3) указание на то, что субдоминантами называются и все другие аккорды, выполняющие ту же функцию.

⁷ Признание двух основных форм законченного изложения музыкальной мысли — периода и тонально замкнутого предложения — тоже вполне возможно, но имеет некоторые неудобства. Лучше вместо этого говорить о двух структурных типах периода, как это и делается ниже.

жения, сходное с началом первого, может, в частности, даваться на другой высоте)⁸.

Все другие периоды называются периодами неповторного строения. Обычно в периоде неповторного строения имеется та или иная единая структура (например, суммирование, дробление с замыканием и т. п.), и, поскольку период не делится на две сходные части, он, как правило, труднее поддается расчленению. Поэтому в подобных случаях принято также говорить о периоде единого строения или единой структуры. Примеры 100 в, 112, 162 представляют структуру дробления с замыканием, примеры 97 в, 50 б, 50 д — структуру суммирования. Пример 130 также представляет период единого строения — волну, состоящую из четырех различных фраз⁹.

Далее, период может состоять не из двух, а из трех предложений:

⁸ Мы не даем здесь классификации различных возможных вариантов начала второго предложения в периодах повторной структуры. Укажем лишь на некоторые типичные случаи.

Если первое предложение начинается тонической гармонией и заканчивается доминантовой, то второе иногда начинается доминантовой гармонией и заканчивается тонической. При таком строении обычное взаимодополняющее соотношение кадансов предложений — половинного (T—D) и полного (D—T) — распространяется на гармоническое соотношение предложений в целом: возникает «вопросно-ответная» структура периода T—D—D—T. Примеры: первые восьмитакты третьей картины «Пиковой дамы» Чайковского (антракт), скерцо Второй и финала Пятой фортепианных сонат Бетховена (начальное предложение финала приведено в примере 97; см. также первый восьмитакт примера 142).

В других случаях после остановки первого предложения на доминантовой гармонии начало второго предложения подчеркивает, наоборот, субдоминантовую функцию. Тогда гармонический план периода в его наиболее существенных чертах (если рассматривать начала и концы предложений) оказывается построенным по типу T—D—S—T, характерному и для многих более крупных форм. Описываемый тип реализуется, если, например, второе предложение начинается, подобно секвенции, секундой выше первого — с гармонии (или в тональности) II ступени, что нередко встречается в мажорных периодах. Примеры: первый шестнадцатитакт менуэта из Седьмой фортепианной сонаты Бетховена, первый восьмитакт Семнадцатой фортепианной сонаты Моцарта (начальное предложение приведено в примере 4), первый шестнадцатитакт Этюда A-dur Скрябина op. 8 № 6. Весьма ярко выражен этот тип, если первое предложение начинается с тоники и модулирует в тональность доминанты, а второе предложение транспонирует первое на кварту вверх и, следовательно, направлено от субдоминанты к тонике. Примеры: первые восьмитакты Allegretto из Четырнадцатой фортепианной сонаты Бетховена и Прелюдии Скрябина cis-moll, op. 11 № 10, а также первый шестнадцатитакт Прелюдии Скрябина gis-moll, op. 16 № 2.

⁹ В период единого строения, естественно, может вестись более широкое или интенсивное развитие, чем в период повторного строения той же величины. Однако период единого строения не обязательно предполагает взаимодействие гармоний на расстоянии. Еще до исторической кристаллизации основного типа периода существовали построения в шесть—семь—восемь тактов, завершающиеся полной каденцией и представляющие, с точки зрения современной классификации, периоды единого строения.

114 Allegretto Бетховен. 1-я соната для ф-п.



(см. также выше пример 113, Прелюдию Шопена № 9, большой начальный период — 16+20+24 — среднего раздела скерцо из Сонаты Шопена b-moll, первые двадцать четыре такта Двадцать седьмой фортепианной сонаты Бетховена).

Наконец, как упомянуто, период может вовсе не делиться на предложения, состоять из одного предложения, совпадать с ним («период-предложение», по Ю. Н. Тюлину):

115 Allegretto Бетховен. 6-я соната для ф-п.



Соотношение размеров предложений также может уклоняться от типичного: нередко второе предложение (в частности, в периоде повторного строения) больше первого, расширено. Иногда расширение бывает незначительным и почти незаметным на слух (см. второй период — такты 9—15 — примера 139: первое предложение — трехтакт, второе — четырехтакт). Обычно же расширение второго предложения более заметно и связано с эмоциональным нарастанием. Чаще всего такое расширение осуществляется посредством секвентного (или близкого к секвентному) повторения какого-либо мотива или фразы:

116 Allegro con brio Бетховен. Квартет, оп. 18 № 1



Другой тип расширения (о нем речь уже была в главе III) осуществляется посредством прерванной или несовершенной каденции, после которой последняя фраза или построение повторяется уже с полной совершенной каденцией (см. примеры 117, 117а, 118), либо дается новая фраза с полной совершенной каденцией (см. пример 27а):

117 Не скоро Шуман. «Май, милый май», оп. 68 № 12





(в примере 117 налицо часто встречающаяся разновидность прерванного каданса: отклонение в тональность VI ступени; в примерах 118 и 27а несовершенный каданс совпадает с мелодической вершиной, что также способствует расширению).

Иногда применяются различные средства расширения (например, сначала секвенцирование мотива, затем прерванный каданс того или иного вида) и расширение бывает очень значительным; так, в примере 134 второе предложение расширено до двадцати пяти тактов при четырехтактном первом предложении (подробнее об этом ниже).

Расширение периода следует отличать от дополнения к периоду; последнее повторяет уже достигнутый заключительный каданс периода и возможно лишь после окончания периода; первое же (то есть расширение) дается внутри периода (в примере 114 последний двутакт — дополнение, повторяющее полный совершенный каданс).

Хотя дополнение формально находится за пределами периода, но нередко оно органически необходимо для полного завершения мысли, изложенной в периоде. Так, в примере 114 третье четырехтактное предложение недостаточно уравновешивает два сходных начальных предложения, и, несмотря на полный совершенный каданс, мысль периода (без дополнения) как бы не вполне досказана.

В следующем примере полный каданс периода (девятый такт) наступает сравнительно скоро после кульминации (середина седьмого такта; точка золотого деления восьмитактной мелодии, начинающейся здесь со второго такта, приходится на сильную долю седьмого такта). К тому же эта кульминация взята необычайно большим скачком (две октавы), который в

момент окончания периода оказывается лишь частично заполненным. Все это делает дополнение органически необходимым:

118a *Adagio con molt' espressione* Бетховен. 11-я соната для ф-п.

Необходимость дополнения, вообще дальнейшего движения, особенно часто ощущается после периода, представляющего собой главную партию типичной сонатной формы (см. главу XI, § 3).

Гораздо реже, чем расширение, встречается сокращение второго предложения периода. Так, в начальном периоде «Песни без слов» № 30 Мендельсона восьмитактному предложению отвечает семитактное.

Иногда встречается особый вид дополнения — модулирующее дополнение. Так, если период заканчивается полным кадансом не в главной тональности, то дополнение может модулировать назад в главную. Например, в романсе Глинки «Бедный певец» куплет состоит из периода и небольшого дополнения. Период модулирует в параллельный мажор, а дополнение завершает куплет кадансом в главной тональности¹⁰.

Встречаются и периоды с расширением обоих предложений. Так, в примере 70 г приведен период из двух девятитактных предложений. Пример 120 б представляет период из двух шеститактных предложений: каждое предложение расширено на два такта посредством прерванной каденции (все каденции здесь вторгающиеся).

Наконец, в предложениях периода наблюдается и органическая неквадратность. В частности, в периоде повторной структуры оба предложения могут быть «органическими» семитактами (см. примеры 119, 127), шеститактами (см. примеры 120, 120 а), пятитактами (см. пример 121):

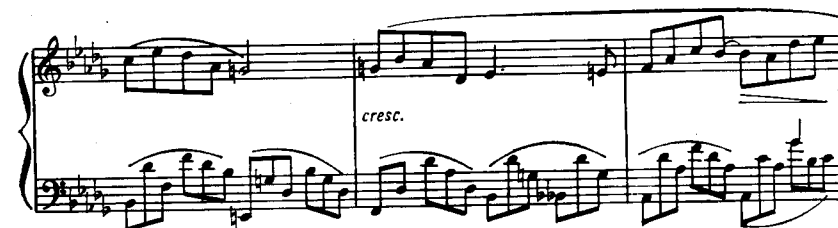
119 Глинка. Песня Вани из оп. «Иван Сусанин»

120 *Allegro* Бетховен. 12-я соната для ф-п.

¹⁰ Понятие и термин «модулирующее дополнение» введены П. С. Рыбаковой в статье «К вопросу о стилевой характеристике ранних романсов Глинки» (см. Вопросы музыкознания. Сб. статей. М., 1960, с. 366).



120a Moderato Лядов. Прелюдия Des-dur, op. 57 № 1



120b Andante cantabile Скрябин. Прелюдия Ges-dur, op. 16 № 3



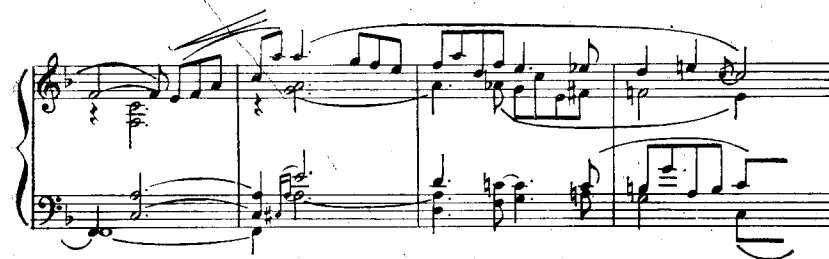


(на некоторые из этих примеров мы уже ссылались в главе III).

В примере 119 семитакты содержат трехтакт плюс четырехтакт (в примере 127 наоборот, четырехтакт плюс трехтакт). В примере 120а шеститакты членятся по формуле 2+1+1+2. В примере 120 шеститакты состоят из трехтактных фраз, причем тяжелым является последний такт каждой фразы. В примере же 121 в каждом пятитакте имеются двутактная и трехтактная фразы.

Существенную роль играет местоположение кульминации в периоде. В периодах повторной структуры очень часто каждое предложение имеет кульминацию в третьей четверти формы близ точки золотого деления, а кульминации общей для всего периода нет (см. выше пример 109).

Иногда, однако, в периоде повторной структуры кульминация второго предложения превышает кульминацию первого и является общей кульминацией периода:

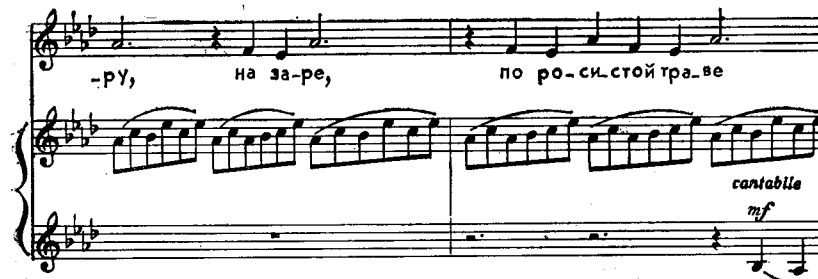


(см. также примеры 34, 135).

В случае значительного расширения ответного предложения оно обычно содержит кульминацию всего периода (см. примеры 116, 134). Период единой структуры имеет общую кульминацию гораздо чаще.

Период может быть однотональным (если он завершается в первоначальной тональности) или модулирующим. В последнем случае он завершается не в главной тональности (примеры уже встречались выше). Подобный период, при прочих равных условиях, отличается меньшей законченностью, чем период, завершающийся в главной тональности, — в большей степени требует продолжения (примеры 70г, 109, 110, 113, 117, 119, 120а, 120б, 122, первые восьмитакты примеров 140, 144, 145, первый шестнадцатитакт примера 150).

В некоторых случаях период кончается полной несовершенной каденцией в главной или в другой тональности (пример 123), а иногда даже половинной каденцией (пример 124):



un poco ten.
я пой-ду све-жим ут-ром ды - шать;

p
и вду-шис-ту-ю тень, где тес-нит-ся си-рень,

mf
я пой-ду сво-е счастье ис - кать.

124 *Moderato e grazioso* Бетховен. 18-я соната для ф-п.
p

cresc. *p*

(см. также пример 112 и первый шестнадцатитактный период марша из балета «Щелкунчик» Чайковского).

И наконец, период может быть вообще незамкнутым, не заканчиваться даже половинной каденцией: развиваясь как типичный период, он может в самом конце избежать какой бы то ни было каденции и перейти в следующий раздел формы. Это часто встречается в темах средних частей, эпизодах рондо и т. д.:

125 *Tempo di Menuetto* Бетховен. 20-я соната для ф-п.
p

cresc.

f *decresc.* *pp*

Уклонения от простейших типичных случаев возможны и в каденциях, завершающих предложения периода. В частности, предложение может закончиться каденцией в другой тональности. Так, в примере 130 первое предложение заканчивается полной несовершенной каденцией в параллельном мажоре. В пьесе Чайковского «Шарманщик поет» (из «Детского альбома») первое предложение шестнадцатитактного периода

заканчивается в тональности II ступени (см. пример 141a). Очень часто первое предложение заканчивается полной каденцией в доминантовой тональности (см. первый восьмитакт примера 27a и первый четырехтакт примера 142). В музыке XX века в конце первых предложений даже простейших восьмитактных периодов иногда встречаются переходы в более далекие тональности (например, в Гавоте Прокофьева, ор. 32 № 3, переход из *fis-moll* в *B-dur*).

В модулирующих периодах первое предложение нередко заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности (см. пример 120б).

В некоторых случаях предложения периода заканчиваются одинаковыми каденциями¹¹:

Шопен. Прелюдия, ор. 28 № 15

126 *Sostenuto*

Глинка. Персидский хор из оп. «Руслан и Людмила»

126a

¹¹ Это часто встречается в народной музыке и музыке, близкой к народной (так, в примере 126a использована подлинная народная мелодия, бытующая у ряда восточных народов).

127 *Vivace* Глинка. «Я здесь, Инезилья»

p

В примере 127 обе каденции несовершенные (в сущности, в примерах 126, 126a, 127 период представляет собой повторное предложение).

Из всего сказанного видно, что ни один отдельно взятый технический, структурный признак периода не является абсолютно необходимым (за исключением лишь некоторого минимального размера): любой отдельный признак может отсутствовать, если только совокупность и взаимодействие других признаков делают соответствующее построение исполняющим ту же функцию, что и обычный период (все же в подавляющем большинстве случаев период завершается полной каденцией).

Насколько важна для определения периода его функция по отношению к музыкальному целому, видно из следующих примеров:

Чайковский. 3-я симфония. Финал

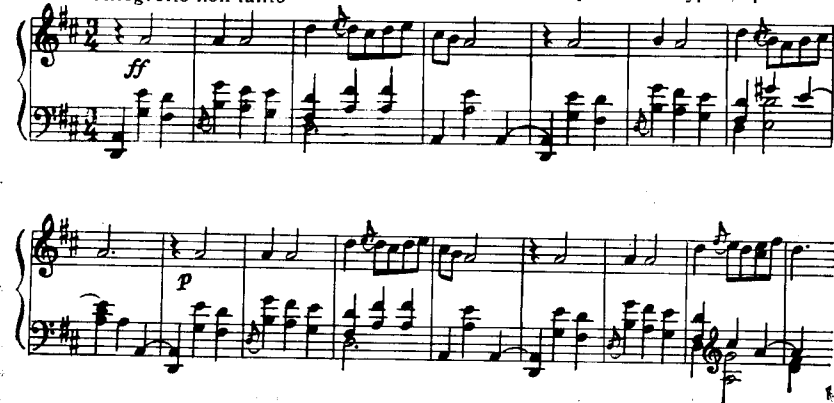
128 *Allégre con fuoco (Tempo di Polacca)*

ff



129 Allegretto non tanto

Скрябин. Мазурка, оп. 3 № 2



В примере 128 приведено семитактное построение, которое по своей структуре является лишь предложением, заканчивающимся половинным кадансом. Однако поскольку дальше следует большая середина развивающего типа и затем реприза начального семитакта (на сей раз с полным кадансом), начальный семитакт оказывается первой частью простой трехчастной формы, то есть исполняет функцию периода, а потому и считается периодом, не делящимся на предложения (то есть состоящим из одного предложения — упомянутый «период-предложение») и не замкнутым полным кадансом.

В примере же 129 приведены два восьмитакта, каждый из которых удовлетворяет всем признакам типичного периода повторной структуры. Первый восьмитакт представляет собой модулирующий период; его начальное предложение заканчи-

вается половинным кадансом в главной тональности, второе — полным совершенным кадансом в доминантовой тональности. Второй восьмитакт представляет собой период, завершающийся в главной тональности. И тем не менее, поскольку здесь налицо два мелодически сходных восьмитакта с разными (но функционально связанными) кадансами (в доминантовой тональности и в главной), следует принять весь шестнадцатитакт за один период, а каждый восьмитакт за предложение. Иначе говоря, хотя каждый восьмитакт по своему внутреннему строению является типичным периодом, эти восьмитакты исполняют здесь функции предложений, а потому и рассматриваются как предложения.

Такого рода периоды, то есть периоды, состоящие из двух мелодически сходных предложений (с разными кадансами), каждое из которых по своему внутреннему строению само является типичным периодом, называются сложными.

Необходимо отличать сложный период от повторенного. Период может быть, как и другие музыкальные построения, повторен — точно или с изменениями. Точное повторение иногда не выписывается, а указывается знаком репризы. Среди видоизмененных повторений, помимо обычных типов варьирования, часто встречается такое, при котором мелодия передается другому голосу или другому инструменту. Во всех этих случаях имеет место именно повторение периода, если только при повторении не меняется гармонический смысл каденции. В последнем же случае имеет место не повторение периода, а один сложный период, как в примере 129. Размеры сложного периода могут быть, как показывает пример 129, небольшими. Несколько больше по размерам сложные периоды, начинающие этюды Шопена, оп. 10 № 2 и № 10, а также его Фантазию f-moll. Еще больше начальный сложный период в медленной части Второго концерта Рахманинова.

Встречаются не только сложные, но и простые периоды очень больших размеров. Примерами могут служить начало Скерцо h-moll Шопена, некоторые периоды в главных и побочных партиях сонатных форм (например, в главной партии увертюры «Леонора» № 3 Бетховена: 32+23), а иногда периоды, представляющие самостоятельные сочинения (например, Прелюдия Лядова оп. 11 № 1). Так, названный первый период Скерцо Шопена содержит два сходных предложения по шестьдесят тактов с разными каденциями (половинная и полная совершенная). Принять за период, например, начальные шестнадцать тактов было бы здесь ошибкой, в частности, потому, что каждый восьмитакт содержит лишь одну гармонию (первый — тоническую, второй — субдоминантовую). Кроме того, упомянутый большой период оказывается периодом в силу его

функции в форме всего скерцо: он представляет собой первую часть простой трехчастной формы (служащей, в свою очередь, первой частью сложной трехчастной формы). Аналогичным образом нельзя принять за период приведенный в примере 14 первый восьмитакт главной партии увертюры «Леонора» № 3 Бетховена (этот восьмитакт идет на одной тонической гармонии и является лишь частью тридцатидвухтактного предложения).

Напомним, наконец, что период, как и тема, — категория историческая, применимая не только не к любой части музыкальной формы, но и не ко всем стилям. В общем эта более или менее регламентированная структура бывает выражена тем яснее, чем определеннее представлены в музыке классическая тональность и мелодико-ритмическое подобие соседних фраз и построений. Так, при всем гармоническом новаторстве Скрябина и Прокофьева для их музыки типичный период как форма начального изложения темы очень характерен. Наоборот, по отношению к пьесам Дебюсси, где мелодико-ритмические очертания фраз и построений часто бывают несколько размыты и не всегда встречаются четкие внутренние кадансы, членящие форму, понятие периода нередко можно применять лишь условно, по аналогии, то есть, например, считая периодом первую часть простой трехчастной формы. В тех же стилях, где совсем исчезают и тональность, и тема, применение понятия периода возможно лишь в редких случаях. Обычно же приходится говорить о свободных построениях.

* * *

Как уже сказано, период может быть частью музыкального целого или формой самостоятельного сочинения. Нередко в форме периода изложен куплет в куплетной песне (пример 130). При этом в русской народной протяжной песне чаще встречается в качестве формы куплета период единого строения, а не повторного, так как период единого строения обычно дает большую слитность, меньшую расчлененность.

В массовой песне также нередко формой куплета служит период единого строения. При этом часто в качестве припева дается, как и во многих народных песнях, повторение второго предложения, не сходного с первым и содержащего кульминации и итог развития (см. примеры 22, 130).

Разберем мелодию известной песни «Партизанская»:

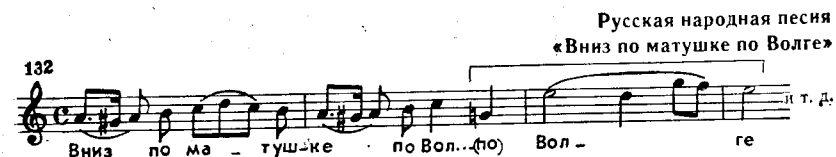


Это походная песня с характерной для таких песен квадратностью структуры, четкостью двухдольного метра. Как и во многих других советских массовых песнях, в «Партизанской» многообразно претворены черты русской крестьянской и городской песни различных жанров.

Первая двутактная фраза — зерно мелодии — распевает основной квинтовый отрезок минорного лада, что характерно для многих русских народных песен. Представляя собой волну подъема и спада с вершиной на звуке *с*, эта фраза содержит вначале меньшую (как бы предварительную) волну с вершиной на *ас*.

Следующая фраза активизирует характер музыки. Расширяется диапазон. Дается отклонение в параллельный мажор. Появляется решительная интонация восходящей кварты от доминанты к тонике (в первой фразе не было шагов больше терции), причем повторение звуков придает этой интонации большую вескость. Подъем становится более длительным, а спад — совсем коротким. Вся фраза представляет собой простую волну, без внутренних извилин. Наконец, в ней меньше распевания слогов (распет только один слог, а в первой фразе — два).

Отклонения в параллельный мажор с вершиной мелодии на квинте мажора и остановкой на терции встречаются во многих народных песнях:





(в примерах 131 и 132 соответственные обороты отмечены скобками).

В «Партизанской» это отклонение активизировано: оно начинается упомянутой квартовой интонацией, характерной для революционных песен, маршей, гимнов.

Третья фраза — кульминация развития. В начале фразы дан самый широкий (секстовый) ход мелодии, а в конце — восходящая кварта с повторением звука. Правда, мелодическая вершина фразы (*des*) на секунду ниже вершины предыдущей фразы, но это долгий звук на сильной доле такта, взятый к тому же секстовым скачком. Ритм кульминационной фразы еще активнее и проще, чем в предыдущих фразах: появляется пунктированная фигура (четверть с точкой и восьмая), полностью исчезает распевание слогов.

Связь с народной мелодикой ощущается и в этой фразе. Кульминация на VI ступени лада характерна для многих народных напевов. Характерен и самый секстовый ход от I ступени лада к VI.

Четвертая (кадансовая) фраза дает итог всего развития, краткий вывод, резюме: она сохраняет ритм третьей фразы и даже еще немного упрощает его в связи с сильным (мужским) окончанием; в то же время по своим интонациям она является активизированным и упрощенным вариантом начальной фразы (зерна мелодии): волна в квинтовом диапазоне с вершиной на *c* и гаммообразным спуском к *f*.

Очень важен для стройности всей мелодии элемент симметрии: в первых двух фразах вершины волн находятся ближе к концу фраз; в третьей и четвертой фразах — ближе к началу (ср. с примером 39).

Описанные черты — ясная жанровая основа мелодии (походная песня), интонационные связи с народными и революционными песнями, последовательность и завершенность развития, стройность целого — определяют, во взаимодействии с удачным текстом, художественную убедительность песни.

* * *

Начиная с XIX века форма периода нередко применяется не только как часть музыкального произведения и не только как форма куплета в куплетной песне, но и как форма вполне самостоятельного сочинения. Это связано с развитием жанра миниатюры (преимущественно вокальной и фортепианной), в которой воплощается одно эмоционально-психологическое со-

стояние. Такие произведения (многие прелюдии Шопена, Скрябина, Лядова, некоторые романсы Рахманинова, Римского-Корсакова) носят преимущественно лирический (или лирико-драматический) характер. Самый период в таких случаях почти никогда не является шестнадцатитактом из двух сходных предложений (как в Прелюдии A-dur Шопена, см. пример 135). Обычно второе предложение расширяется. В этих случаях роль темы обычно играет первое предложение, а второе — развивает тему. Иногда в расширении второго предложения появляется новый материал (Скрябин — Прелюдия H-dur, op. 11 № 11). После периода часто дается дополнение. Нередко дополнение (или расширение) содержит краткую репризу начальных фраз или мотивов (см. Прелюдию № 6 Шопена, прелюдии Скрябина, op. 11 № 4, 5, 9, 13, 22). Наконец, иногда в периоде содержатся три предложения (упомянутая Прелюдия № 9 Шопена и его Этюд op. 25 № 6). Примерами самостоятельных сочинений в форме периода могут служить прелюдии Шопена № 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 14, 16, прелюдии Скрябина op. 11 № 1, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 13, 14, 22, романс Римского-Корсакова «Эхо», романс Рахманинова «Сон» (op. 8 № 5) и романс Ан. Александрова «Альбомное стихотворение».

В подавляющем большинстве самостоятельных произведений, написанных в форме одного периода, передано и развито какое-либо одно переживание, настроение; поэтому можно утверждать, что в этих сочинениях воплощен один музыкальный образ. Ясно, однако, что попытка установить раз и навсегда какое-либо точное соответствие между композиционно-структурным понятием, каким является период, и эстетическим понятием, каким является образ, была бы несостоятельной. Существуют произведения, воплощающие один образ и написанные в более сложных, чем период, формах (см. следующую главу). Собственно, даже тема гомофонного произведения (например, тема рондо, тема вариаций) может быть изложена в форме более сложной, чем период (например, в двухчастной форме). С другой стороны, в условиях, когда период представляет собой часть сложного многотемного произведения и дается не в начале этого произведения, в развитие периода (до его окончания полной каденцией) может внезапно торгнуть какая-либо другая ярко контрастирующая тема из предшествующей части сочинения. Такое вторжение вызывает расширение периода, в рамках которого как бы сталкиваются две различные темы, могущие, в случае их очень резкого контраста, быть носителями двух различных образов. Таково, например, расширение периода, образуемое (после особого рода прерванного каданса) вторым вторжением вступительной «темы рока» в медленную часть Пятой симфонии Чайковского. Приводим весь период. Первое предложение — четырехтакт, второе занимает двадцать пять тактов и содержит кульминацию:

Чайковский. 5-я симфония

134 Andante mosso

ff

animando

rit.

con desiderio e passione

animando un poco

con tutta forza

Molto più andante

fff

ff

rit.

p

rit.

Allegro non troppo

ff

fff

ritenuto

Tempo 1

p

pp

pp

pp

Музыка (до вторжения «темы рока») носит светлый, лирически приподнятый, восторженный характер (характер «гимна жизни», как часто называют подобные эпизоды музыки Чай-

ковского). Образный контраст внутри одного периода здесь очевиден.

Более или менее аналогичное положение нередко возникает внутри периодов, представляющих побочные партии сонатных форм (см. главу XI, § 5).

* * *

Разберем теперь очень небольшое самостоятельное инструментальное произведение, написанное в форме периода, — Прелюдию A-dur Шопена:



Эта прелюдия выделяется даже среди лирических фортепианных миниатюр подобного рода особенной лаконичностью выражения, а также простотой фактуры и общего строения: квадратный период повторной структуры, содержащий в каждом предложении по четыре ритмически тождественных и сходных по фактуре фразы. Однако за этой простотой скрываются большая тонкость содержания, свежесть выразительных средств, совершенство художественного целого.

Одно из жанрово-выразительных свойств прелюдии — лирически-смягченная танцевальность. Черты танца, мазурки (соответствующая фактура сопровождения, а также

дробление сильной доли трехчетвертного такта с характерной пунктированной ритмической фигурой) здесь очевидны. Смягчены же эти черты хотя бы уже тем, что типичные для танца басы даны не в каждом такте, а через такт. Еще большее значение имеет в этом отношении лирический элемент пьесы, выраженный множественно: мягким дуэтным движением параллельными терциями и секстами в партии правой руки (такты 3, 5, 11, 13, 15); терцовыми и секстовыми интонациями в мелодии; задержаниями в каждом нечетном такте, иногда хроматическими. Задержания эти, за исключением лишь последнего, — восходящие, а такие задержания исторически возникли позднее нисходящих и часто служили в музыке XVIII и первой половины XIX века одним из характерных средств особенно тонкой и изысканной лирики.

Другое свойство пьесы — некоторая связь с аккордовым складом. Он выражен повторяющимися аккордами в конце каждой фразы и коренится в одной из форм возвышенно-спокойного старинного прелюдирования. В совмещении двух названных жанровых истоков и состоит художественное открытие, сделанное в прелюдии и обуславливающее особую поэтическую одухотворенность легкой и изящной танцевально-лирической миниатюры.

Исполнять прелюдию, естественно, надо так, чтобы не терялась ее связь ни с танцем, ни с элементом размеренного аккордового склада. Существенно при этом, что с самого начала пьесы тяжелыми тактами оказываются нечетные (на них падают глубокие басы и смены гармонии), а потому ритмические остановки в четных (легких) тактах не следует отяжелять, акцентировать. Даже кульминационную гармонию двенадцатого такта желательно брать не слишком громко: она приходится на легкий такт и не сопровождается глубоким басом.

При реализации описанного совмещения свойств использовано то обстоятельство, что типичный гомофонно-танцевальный аккомпанемент содержит на слабых долях повторяющиеся «аккорды без баса» (бас берется на сильной доле). Они-то и превращены здесь в элементы собственно аккордового склада. Для этого оказалось достаточным дать в мелодии на слабых долях повторение звука, слить повторяемые звуки мелодии с аккордами сопровождения в единый комплекс и продлить его действие на следующий такт. Возникшая, таким образом мелоритмо-фактурная формула — главная находка пьесы, основа ее своеобразия.

В этой двутактной формуле есть и небольшое развитие: сначала — преобладание танцевальности, затем — некоторое переключение внимания на элемент аккордового склада. Форма же всей прелюдии внушает выразительность исходного двутакта не только путем его многократного повторения, но и посредством воспроизведения упомянутого развития — от пре-

обладания танцевальности к преобладанию аккордово-гармонического элемента — в более крупных масштабах.

Действительно, в рамках начального восьмитакта мелодическое движение первого четырехтакта более активно: оно охватывает широкий диапазон ундецимы, содержит мелодическую вершину всего предложения, а также более интенсивное мотивное развитие (второй двутакт представляет собой свободное обращение первого). Мелодия же второго четырехтакта обнимает узкий диапазон уменьшенной квинты и основана на секвентном спаде. Зато интерес гармонии во втором четырехтакте возрастает: в пятом — шестом тактах звучит неполный доминантноаккорд.

С гораздо большей яркостью представлено подобное развитие в рамках второго предложения и всего периода. Ведь трехкратные повторения какой-либо одной гармонии, завершающие каждый из пяти начальных двутактов, далеко не столь полно выражают сущность аккордово-гармонического склада, как последовательность различных гармоний при плавном голосоведении и сохранении одного и того же тона в мелодии. Но именно такая последовательность и появляется в кульминационной зоне прелюдии — в ее шестом двутакте.

Тут усиливаются обе стороны выразительно-смыслового комплекса. Восходящая интонация мелодии третьего такта пьесы (кварта) расширяется, заменяется в одиннадцатом такте секстой. При этом изящное симметричное соответствие мелодии двух начальных фраз прелюдии (упомянутый элемент обращения во второй фразе по отношению к первой) проявляется здесь более последовательно: пятый двутакт начинается интонацией восходящей сексты, за которой идет интонация нисходящей терции; а в шестом, наоборот, после нисходящей терции дается ведущая к кульминации восходящая секста. Но после этого усиления изящного танцевально-лирического движения сразу же наступает неожиданная смена гармонии (такт 12), необычайно усиливающая, как сказано, черты аккордового склада. Это — кульминационный и в известном смысле переломный момент прелюдии.

Его впечатляющая сила велика, функции — многообразны. Кульминационная гармония — доминантсептаккорд ко II ступени — звучит необычайно ярко. Это — единственный в прелюдии выход за пределы аккордики диатонической системы тональности. Гармония выделяется также потому, что завершает фразу (разрешение наступает лишь в следующей фразе). Очень важно и то, что эта гармония появляется неожиданно, нарушая установившуюся инерцию восприятия (раньше смен гармонии в четных тактах не было). Наконец, она вступает в момент, когда нет движения в мелодии (повторяется уже достигнутый кульминационный звук), а это почти всецело переключает внимание на восприятие гармонии. Заметим, что

активность мелодии и ритма обычно способна служить средством воплощения более явных, открытых душевных движений, порывов, тогда как выразительная, остро тяготеющая к разрешению гармония, появляющаяся в момент ритмического успокоения и отсутствия движения в мелодии, способна полнее передавать скрытое душевное волнение, как бы не находящее прямых внешних проявлений. В этом и состоит тот новый оттенок лирической выразительности, который вносит кульминационная гармония.

Очень важны и ее формообразовательные функции. Поддерживая мелодическую кульминацию, общую для всего периода повторной структуры, она тем самым способствует более прочному скреплению двух предложений периода в единое целое. (Такую же функцию несет аналогичное превышение во втором предложении вершины первого и во многих других случаях, см. пример 122.) Далес, начиная зону более частых (ежтактных) смен гармонии, она интенсифицирует развитие перед окончанием периода (такое учащение смен гармонии тоже встречается часто). Наконец, создавая внутритональное отклонение в h-moll (II ступень), она подчеркивает субдоминантовую функцию, необходимую для полноты гармонической структуры целого (и это опять-таки типично для завершения периода, особенно, если он служит самостоятельной пьесой).

Таким образом, индивидуально выразительные функции кульминационной гармонии совмещены с типичными формообразовательными. Переломным же моментом эта гармония оказывается в том смысле, что роль танцевального движения в последующих тактах уже не возрастает, тогда как черты аккордово-гармонического склада не только сохраняют свой достигнутый в кульминации более высокий уровень, но и усиливаются. Действительно, из-за возникшей новой инерции восприятия смена гармонии ожидается теперь — по аналогии с тактом 12 — и в следующем четном такте (14). При этом во избежание падения интереса музыки гармония этого такта должна быть способна соревноваться по своей выразительности с кульминационной. Действительно, в такте 14 появляется — единственный раз во всей прелюдии — пятизвучная гармония, полный мажорный доминантноаккорд. Он тщательно подготовлен плавным голосоведением и звучит — после предшествующей минорной гармонии — необычайно светло, ярко и в то же время прозрачно, «хрустально», представляя собой столь же тонко найденную художественную деталь, что и гармония, завершавшая кульминационную фразу. Новый штрих — поступенное нисходящее движение второго голоса в тактах 13—14. Оно еще больше усиливает элементы аккордового склада (теперь не только последний аккорд фразы, но и предпоследний отличается от первого). Это усиление, концентрирующее внимание слушателя на гармонии, выражено, таким образом, в тактах 11—14 достаточно ясно.

Тем самым очень органично воспроизведена в масштабе целого та направленность к возвышению и поэтизации танцевальности, которая намечена в исходной двутактной фигуре пьесы.

В заключительной фразе прелюдии смена гармонии на четном такте, естественно, исчезает (тоника звучит два такта). Нисходящее задержание после семи восходящих включается в число средств завершения. Наконец, октавная интонация с форшлагом снова напоминает об изящной подвижности миниатюры.

Одна из ее редкостных особенностей состоит в том, что небольшой квадратный период повторной структуры, который, как правило, содержит лишь начальное изложение музыкальной мысли — без ее развития, — предстает здесь в качестве завершенного художественного целого. Это оказалось возможным, главным образом, потому, что обычный тип развития (превышение кульминации и учащение смен гармонии в тактах 11—14) существенно дополнен здесь реализацией основной направленности исходного комплекса на трех масштабных уровнях: в рамках каждого двутакта, каждого восьмитакта и всего шестнадцатитакта. Тут ярко проявляется множественное и концентрированное воздействие, обуславливающее в данном случае не только безотказное внушение слушателю соответствующего выразительно-смыслового эффекта, но и стройность формы¹².

§ 3. Функции частей в музыкальной форме.

Типы изложения. Принципы развития.

Музыкальные формы и принципы их классификации

Не все части музыкальной формы выполняют одинаковые функции. Например, одна часть может служить вступлением, другая — изложением основной мысли, третья — ее развитием, четвертая — переходом к другой мысли, пятая — заключением. Чем сложнее произведение, тем обычно более разнообразны функции его частей.

Различным функциям частей соответствует различие в самом их характере, в их мотивном строении, тонально-гармонических особенностях, фактуре и т. д. Совокупность черт построения, связанную с его функцией в форме, принято называть типом изложения. В этом смысле говорят, например, о заключительном типе изложения, вступительном, разработочном, экспозиционном¹³.

¹² Более подробные разборы этой прелюдии содержатся в книгах автора «Исследования о Шопене» (М., 1971) и «Вопросы анализа музыки» (М., 1978).

¹³ Термин «тип изложения» в описываемом смысле требует некоторых оговорок. Во-первых, этот термин применяется и в других значениях, более или менее независимых от функций частей в форме и связанных с фактурой как таковой (гомофонный, полифонический, дуэтный тип изложения). Во-вторых, в термине «экспозиционный тип изложения» возникает элемент тавтологии, по-

Ясная дифференциация функций частей музыкальной формы (и соответствующих типов изложения) характерна далеко не для всякой музыки. Она сложилась исторически и достигла своего полного выражения лишь в XVIII веке, более всего в сравнительно крупных инструментальных произведениях. В предшествующей музыке, а также в элементарных формах (как куплетная песня) такая дифференциация выражена слабо (например, иногда некоторое изменение в конце последнего куплета призвано подчеркнуть его заключительный характер). Трудно уловима дифференциация функций частей формы и в тех произведениях XX века, где нет тональности и индивидуализированного тематизма.

Функции частей носят одновременно и более общий, музыкально-логический характер, претворяющий в музыке те общие закономерности, какие свойственны и произведениям других временных искусств (а также внехудожественным текстам), и характер более специфический, музыкально-структурный, свойственный частям именно музыкальных форм. Так, музыкально-логическая функция завершения может реализоваться в построениях, несущих музыкально-структурную функцию репризы, заключительной партии, дополнения, коды. При этом, однако, постоянного и твердого соответствия между логическими и структурными функциями нет. Например, реприза, обычно имеющая завершающее значение, нередко, как мы еще увидим, служит продолжением развития. Дополнение, повторяющее уже достигнутый каданс (и именно этим структурным признаком определяемое), тоже далеко не всегда представляет собой логическое заключение, итог, резюме предшествующего развития музыкальной мысли: иногда оно служит лишь незначительной концовкой, а резюмирование содержится в последних фразах предшествующей части. Аналогичным образом связующая часть в сонатной форме может исполнять функцию не только перехода между двумя темами, но и интенсивного развития первой из них, а иногда также изложения новой (так называемой промежуточной) темы (подробнее в главе XI, § 4).

Разумеется, структурные функции частей музыкальных форм исторически сложились не без связи с типичными музыкально-логическими функциями, но использованы соответствующие части могут быть очень разнообразно. Так, структура периода возникла в связи с функцией изложения гомофонной темы, но в периоде со значительным расширением второго предложения обычно содержится, как уже упомянуто, и развитие темы (а изложением темы оказывается в этих случаях только первое предложение).

скольку «экспозиция» значит именно «изложение». Мы сохраняем, однако, этот несовершенный термин, поскольку он приобрел широкое распространение.

Вообще понятие музыкально-логических функций частей шире понятия музыкально-структурных функций и может применяться по отношению к явлениям самых различных масштабов: с одной стороны, можно говорить о логически-подытоживающей, завершающей функции финала симфонии, написанного в сонатной форме со всеми разнообразными логическими и структурными функциями ее разделов; с другой стороны, даже в пределах восьмитактов безусловно экспозиционного типа (то есть излагающих тему) мы различали логические функции отдельных фраз — начальное зерно, развитие, кульминацию, завершение (см. выше с. 142 и 182—184).

Можно выделить следующие структурные функции частей в музыкальной форме, которые так или иначе связаны, а отчасти и совпадают с соответствующими логическими функциями:

1. Изложение (экспозиция) темы или ряда тем, то есть первоначальное их проведение.

2. Связующая часть между какими-либо основными частями формы, прежде всего между изложением различных тем. Такие части носили раньше название «ход», что в общем соответствует их характеру.

3. Середина, построение, расположенное между двумя сходными частями, развивающее предшествующий материал, но более самостоятельное по значению, чем связка. Важным частным случаем середины является разработка (подробнее см. главу XI, § 7—8).

4. Реприза — повторное проведение темы (или ряда тем) после нового раздела (новой темы, разработки прежних тем). Обычно реприза, как упомянуто, имеет завершающее значение для всей пьесы или для ее части.

5. Дополнение или заключительное построение к основной форме или ее части, следующее после окончания основной формы или ее части. В первом случае, то есть если дополнение дается ко всей форме и достаточно значительно, оно называется кодой, во втором — только дополнением (см. выше, с. 169—170, примеры 114, 118а). В специальном случае, о котором речь будет в главе XI, дополнение или ряд дополнений называется заключительной партией.

6. Вступление или вступительное построение к основной форме или какой-либо ее части.

Для перечисленных функций частей характерны определенные типы изложения.

Для первоначального показа темы (и обычно для ее репризного повторения) характерна структурная завершенность, достаточно высокая степень тематического и тонального единства (отклонения даются в близкие тональности, модуляция встречается главным образом к концу построения). Такой тип называется экспозиционным.

Для срединных частей, развивающих ранее изложенную тему, типично проведение относительно коротких отрезков темы, характерны секвенции или секвенциобразные построения, тональная или гармоническая неустойчивость (модуляции, преобладание доминантовых гармоний, доминантовый органнй пункт). Этот же тип изложения свойствен и связующим частям, которые часто начинаются как повторение какого-либо предыдущего построения, а затем модулируют в новую тональность. В конце связующих, срединных (разработочных), а также вступительных частей нередко дается особое построение, непосредственно подготовляющее вступление новой (или возвращение прежней) темы. В таком построении господствует доминантовая гармония (обычно и доминантовый органнй пункт) той тональности, в которой начнется подготовляемая тема. Этого рода построения (обычно входящие в состав середины, разработки, связующих частей, вступлений) называются предиктами.

Для заключительных построений характерно утверждение уже достигнутой тоники посредством дополнений, повторяющих полную каденцию, господство одной тональности с возможными отклонениями в субдоминантовую сферу. Нередко дается тонический органнй пункт. Следующие друг за другом дополнения обычно делаются все более короткими.

Что касается вступлений, то в них применяются самые различные типы изложения.

Перечисленные структурные функции встречаются в музыкальных формах разных типов и в этом смысле могут быть названы общими. Их частные, специальные случаи, относящиеся к определенным типам формы, естественно так и обозначить, как частные, или специальные: например, связующая часть в сложной трехчастной форме, трио сложной трехчастной формы, кода сложной трехчастной формы, кода сонатной формы, главная партия сонатной экспозиции, связующая партия сонатной экспозиции, побочная, заключительная; сонатная разработка, сонатная реприза, главная партия рондо, эпизод рондо и т. д. Количество таких частных структурных функций достаточно велико¹⁴.

На логические, а особенно на структурные функции частей музыкальной формы распространяется то, что было сказано в § 8 главы I о совмещении функций как одном из общих принципов художественного воздействия. Действительно, то или иное построение может, например, исполнять одновременно две типичные логические или структурные функции. Так, в пяти-

¹⁴ В книге В. П. Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы» (М., 1978) музыкально-логические функции частей названы общими логическими функциями, а общие и частные музыкально-структурные функции — общими и специальными композиционными функциями.

частном рондо **АВАСА**, понимаемом как сцепление двух трехчастных форм (см. нижние и верхние скобки в приведенной схеме), второе проведение главной темы (А) служит завершением (репризой) для первой трехчастной формы (А В А) и вместе с тем начальным изложением для второй (А С А). Иногда структурная функция репризы совмещается с функцией предыкта перед репризой (в этом случае реприза идет на доминантовом органном пункте, как, например, в Прелюдии В-дур Шопена), иногда — с функцией коды (в этом случае встречается тонический органнй пункт или частое возвращение к тоническому басу, как, например, в пьесе Шумана «Wagim?»). Особенно характерны совмещения функций для так называемых смешанных форм, сочетающих черты различных регламентированных композиционных структур. Так, в форме, сочетающей черты сонатного аллегро и сонатного цикла, функция побочной партии аллегро нередко совмещается с функцией медленной части цикла (подробнее — в главе XIV). Но и в типичном сонатном аллегро связующая часть обычно реализует свою функцию перехода посредством двух других функций: развития главной темы и подготовки побочной. При этом первая из этих функций, как правило, господствует в начале связующей части, а вторая — в конце, то есть функция данного построения не остается постоянной на всем его протяжении, а изменяется. Это явление относится к сфере переменности функций частей музыкальной формы¹⁵.

Для анализа музыкальных произведений и систематики музыкальных форм большое значение имеют принципы развития и формообразования.

Выделим главнейшие из них, практически наиболее важные: 1) повторность, 2) вариационность, 3) разработка, 4) сопоставление различных (в частности, контрастирующих) музыкальных мыслей, 5) свободное разворачивание, 6) репризность.

О повторности и вариационности речь шла уже в предыдущем изложении (см. главу IV). Отметим здесь для дальнейшего, что при определении типа формы однократное повторение (точное или варьированное) какой-либо части, не меньшей, чем период, обычно не принимается в расчет, если это повторение следует непосредственно после изложения данной части, а не «на расстоянии».

Что касается разработки как принципа развития, то главное ее отличие от вариационности заключается в следующем:

¹⁵ Вопрос о переменности и о всевозможных совмещениях функций частей музыкальной формы подробно рассмотрен в упомянутом труде В. П. Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы».

варьирование предполагает воспроизведение (видоизмененное) всей структуры варьированного целого (темы, мотива); например, вариация темы, изложенной в форме периода, также представляет собой, как правило, период; разработка же как принцип развития предполагает прежде всего выделение отдельных частиц и элементов разрабатываемого целого (темы) и самостоятельное развитие этих частиц, в процессе которого они могут вступать во всевозможные новые сочетания.

Принцип сопоставления заключается в следующем: подобно тому как за одним мотивом может идти не его видоизмененное повторение, а другой, новый мотив, так и за темой или какой-либо частью произведения может следовать новая тема, новая, другая по музыкальному материалу часть, сопоставляемая с предыдущей. Так, трио сложной трехчастной формы представляет новый музыкальный материал по сравнению с предшествующей частью. Развитие сложной трехчастной формы в целом основано, таким образом, на сопоставлении первой части и трио (и репризном возвращении первой части).

Обычно сопоставление различных тем связано с той или иной степенью контрастирования этих тем. Контраст имеет в музыке большое значение — коммуникативное и содержательное. Без него почти невозможны крупные формы. Встречается и контраст в одновременности — между голосами, их группами, внутренними свойствами образа («единовременный контраст» по Т. П. Ливановой).

Контрастное сопоставление, являясь в широком смысле одним из важнейших факторов развития в музыке, в то же время в тесном смысле отличается от собственно развития и даже иногда противопоставляется ему. Например (как увидим ниже), принято отличать трехчастную форму с серединой развивающего типа (то есть построенной на разработке, развитии мотивов первой темы) от трехчастной формы со средней частью, содержащей новую, контрастирующую тему.

Сопоставление различных тем не всегда воплощает резкий контраст различных переживаний, картин и т. д. Различные темы могут дополнять друг друга, воплощать различные стороны, как бы различные грани одного переживания, одного музыкального образа. В этих случаях говорят о дополняющем или оттеняющем контрасте тем, частей и т. д. Как уже упоминалось, иногда последовательность различных тем представляет собой развитие одного музыкального образа.

Сопоставление двух контрастирующих тем бывает либо непосредственным, либо же от одной из них к другой ведет переходная, связующая часть. Иногда новая контрастирующая тема возникает на основе переработки мотивов предшествующей темы. В этом случае контраст принято называть производ-

ным (такой контраст играет большую роль во многих сонатных формах).

Под свободным развертыванием понимается развитие, лишенное ясно выраженной ритмической повторности в сколько-нибудь крупных масштабах, контрастных сопоставлений, приемов разработки, но сохраняющее родство смежных моментов и общее единство. Принцип этот тесно связан со свободной варианностью и играет большую роль в русской протяжной песне (см. примеры 131, 136, 137)¹⁶:

136 Залев
Русская народная песня «Горы»
(сб. Лопатина и Прокунина)

Уж вы, го-ры мо-и, (и) уж вы го-ры мо-и
-и го-ры Во-ро-бье...
Во-ро-бье... вски-е

137
Русская народная песня
(сб. Балакирева)

Э-ко се-рдце, э-ко бе-дно-е мо-е!
-е! Эх, да го-лы)-но, да се-
-р(ы)дце, да во мне ныть и из-ны-вать!

Наконец, репризность представляет собой точную или видоизмененную повторность особого рода. Это замыкающее возвращение начального построения (начальной части) после нового. Репризность играет огромную роль почти во всех музыкальных формах. Она имеет большое значение как утверждение основной мысли произведения после контрастного сопоставления или после разработки. Вместе с тем репризность способствует законченности, завершенности, изяществу музыкальных форм.

¹⁶ Подробный анализ песни, приведенной в примере 137, см. в книге «О мелодии» (с. 184—186).

Принципы развития, о которых шла до сих пор речь, основаны, главным образом, на различных соотношениях мотивов и тем. Однако огромную роль в развитии и формообразовании в музыке играют гармонические и тональные соотношения.

Иногда они сопутствуют другим соотношениям. Так, контраст двух тем часто дополняется их изложением в разных тональностях; репризное возвращение основной темы обычно сочетается с возвращением главной тональности; мотивное дробление, учащение мелодико-ритмического дыхания (например, в структуре дробления с замыканием) нередко сопровождается более частыми сменами гармонии; возбужденному нарастанию, движению мелодии к кульминации обычно сопутствует преобладание тонально-гармонической неустойчивости.

Но гармонические и тональные соотношения имеют для музыкального формообразования и развития также и значение вполне самостоятельное. Мы уже познакомились с взаимодействием гармоний на расстоянии, скрепляющем в единое целое два предложения периода. Не меньшую роль играет и взаимодействие тональностей на расстоянии, например окончанию сонатной экспозиции в доминантовой тональности отвечает аналогичное окончание репризы в главной тональности. Для единства и логики типичной сонатной формы (как и других форм) имеет большое значение тональный план. Он направлен в экспозиции сонатной формы от главной тональности к доминантовой, в разработке обычно затрагивает субдоминантовую сферу, а в репризе утверждает главную тональность (T D S T; подробнее см. главу XI, § 8). Большое значение имеет также изложение в сонатной экспозиции двух тем в разных тональностях и их тональное сближение (изложение в одной тональности) в репризе.

Во многих случаях непосредственное сопоставление неблизких ладотональностей воспринимается как своего рода конфликт, требующий разрешения в виде тональности, более или менее близкой обоим предыдущим и как бы объединяющей их вокруг себя (см. главу XI, § 8). Иногда объединяющая роль гармонии выражается также в создании чисто гармоническими средствами структуры суммирования при отсутствии такой структуры в мелодии. Таков гармонический план разобранной выше Прелюдии A-dur Шопена (пример 135).

$$\left(\begin{array}{ccc} \text{D T} & \text{D T} & \text{D T D-S S D T} \\ \text{4г.} & \text{4г.} & \text{8г.} \end{array} \right)$$

Наконец, во вступительных частях к произведениям или к их значительным разделам гармонические соотношения могут предвосхищать тональный план дальнейшего развития, а в за-

ключительных — резюмировать, обобщать предшествующее тональное развитие. Так, в Фантазии f-moll Шопена построение импровизационного характера между медленной интродукцией и быстрой частью почти полностью предвосхищает тональный план произведения. Заключительный каданс Этюда Шопена F-dur, op. 10 № 8, сжато сопоставляет тональность средней части этюда (d-moll) с тональностью крайних частей (F-dur).

К формообразующей роли тональных планов и тональных соотношений мы будем время от времени возвращаться.

Музыкальные формы, о которых будет идти речь в следующих главах, основаны на тех или иных перечисленных выше принципах развития. Так, например, трехчастная форма, средняя часть которой содержит новый материал, основана на принципах контрастного сопоставления и репризности. Рондо применяет эти же принципы, но многократно. Сонатная форма основана на принципах сопоставления (две темы экспозиции), разработки и репризности.

Вместе с тем в конкретных случаях, как упомянуто во вводной главе, далеко не всегда имеет место полное совпадение, соответствие той или иной музыкальной формы и типичных для нее принципов развития. Так, например, в ряде сонатных разработок господствует не разработочный, а вариационный метод развития. И наоборот, во многих вариационных формах большую роль играют принципы контрастного сопоставления и разработки.

Что же представляют собой музыкальные формы? Под музыкальными формами, как уже упомянуто в предисловии и в первой главе, принято понимать различные исторически сложившиеся типы строения музыкальных произведений, типичные композиционные планы произведений или, как еще говорят, типичные композиционные структуры. Складывались эти типы строения в реальной практике музицирования — в связи со свойствами и требованиями тех или иных музыкальных жанров и стилей, в связи с типичными для этих жанров и стилей образными соотношениями и принципами музыкального развития, наконец, в связи с общим историческим развитием музыкального мышления, музыкального восприятия, музыкальных средств (например, гармонии, инструментовки и т. д.). Из всевозможных применявшихся структур наиболее исторически устойчивыми (а следовательно, в конечном счете, и типичными) стали те, которые оказались наиболее гибкими и емкими, оказались наилучшим образом приспособленными для передачи достаточно разнообразного содержания и отвечающими свойствам и требованиям музыкального восприятия и исполнения. Эти формы выдержали своеобразный социальный отбор, соревнование, «борьбу» с другими формами и вытеснили их, подобно тому как современные

музыкальные инструменты вытеснили из употребления многие старинные инструменты¹⁷.

Мы уже познакомились с причинами, в силу которых на определенном этапе развития музыкального мышления в песенно-танцевальных жанрах гомофонной музыки сложилась типичная форма периода и затем получила чрезвычайно широкое распространение. Дальше мы увидим, что, например, из соотношения запева и припева, сольного и общего танца и т. п. возникли некоторые виды двухчастных форм и т. д.

Образовавшиеся таким образом формы обладают своими весьма прочными и стойкими внутренними закономерностями. Закономерности эти являются в то же время достаточно гибкими. Различные формы связаны между собой; наряду с основными типами форм встречаются промежуточные, смешанные.

Охарактеризованная сейчас система более или менее регламентированных типов формы далеко не в одинаковой степени свойственна разным видам искусства и разным музыкальным культурам. В наиболее развитом и дифференцированном виде она откристаллизовалась в творчестве (преимущественно инструментальном) венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена — и с тех пор сохраняет значение, хотя в музыке второй половины XX века оно заметно упало.

Композиторы послебетховенской поры внесли в сложившиеся типы форм разного рода изменения, иногда существенные, о чем в дальнейшем неоднократно будет речь. С другой стороны, даже у венских классиков встречаются формы, не подходящие ни под один из регламентированных типов. И тем не менее подавляющее большинство произведений тональной инструментальной музыки безусловно может быть причислено к тому или иному из регламентированных типов формы. Этому не противоречит то обстоятельство, что в каждом конкретном случае общий тип формы получает свое индивидуальное претворение, имеет те или иные особенности и т. д. Последнее отнюдь не означает, как это иногда полагают, будто произведения, относящиеся к основным, регламентированным типам формы, встречаются реже, чем промежуточные и смешанные случаи, и что основные типы форм представляют собой лишь абстрактные и условные идеальные схемы, на практике почти никогда не реализующиеся в их чистом виде. Нет, наличие именно регламентированных типов форм, подобных неким «инструментам» (как и прочно сложившихся аккордов, жанров или регламентированных инструментальных составов пьес), — одна из реальностей и одно из существенных свойств той музыкальной культуры и той системы музыкальных средств, о которой идет речь

¹⁷ Сравнение типовых музыкальных форм с инструментами содержится в книге Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Л., 1971, с. 23.

в данном пособии. Поэтому относить произведения к соответствующему типу формы следует в подавляющем большинстве случаев с полной определенностью (исключения будут в дальнейшем изложении особо оговариваться) и по возможности проводить различие между типом формы (типовым композиционным планом) и особенностями индивидуальной формы (в частности, индивидуальных пропорций) данного произведения¹⁸.

Поскольку музыка — временное искусство и музыкальное произведение разворачивается во времени, форма любого музыкального произведения имеет, как упомянуто во вводной главе, две стороны: она, во-первых, представляет собой тот или иной процесс развития, а во-вторых, — законченный результат этого процесса. Обе эти стороны очень важны. В частности, анализ развития важен не только в крупном плане, но и внутри изложения одной темы. Так, анализируя выше восьмитактный период (куплет, он же в данном случае и тема) «Партизанской», мы, обрисовав сначала общий характер темы, проследили затем внутреннюю логику ее развития и, наконец, установили черты стройной симметрии в законченном результате этого развития. Название формы, ее отнесение к тому или иному типу дается на основе именно законченного результата развития.

Музыкальные формы складывались под воздействием различных факторов. Роль этих факторов неодинакова, но ни один из них, взятый в отдельности, не может быть положен в основу систематики, в основу классификации форм. Так, хотя свойства музыкальных жанров влияли на кристаллизацию музыкальных форм, но систематизировать формы по жанровым признакам невозможно, ибо одна и та же форма (типичная структура) обычно применяется в различных жанрах и, наоборот, в пределах одного жанра часто применяются различные формы. Точно так же была бы несостоятельной попытка дать систематику форм на основе только лишь реализуемых в них принципов развития или образных соотношений. Наконец, нельзя строить классификацию, исходя из числа тем в произведении. В основу систематики приходится класть внутренние закономерности самих форм — закономерности, сложившиеся, в свою очередь, под воздействием ряда факторов. Иначе говоря, систематизировать структуры следует, в основном, по специфическим структурным признакам. Точно

¹⁸ Некоторым смешением двух разных понятий формы грешат последние строки введения в весьма ценном труде о музыкальной форме Г. Катуара. Для Г. Катуара «типы форм» — это всего лишь «общие признаки», логически улавливаемые в бесконечном разнообразии форм индивидуальных, то есть «схемы», к которым музыкальные творения подходят более или менее близко, с которыми, однако, только в редких случаях сливаются, совпадают вполне». (Катуар Г. Музыкальная форма, ч. I. М., 1934, с. 12).

так же и в курсе гармонии систематика гармонических средств не может базироваться, например, на различных типах передаваемого гармонией образного содержания, а базируется на внутренних закономерностях, на внутренней логике гармонии, на структурных и функциональных свойствах созвучий. При этом подобно тому как в курсе гармонии освещаются вопросы применения гармонических средств для достижения тех или иных художественных целей, так и в курсе анализа музыкальных произведений освещается вопрос о связях изучаемых форм со свойствами соответствующих жанров, стилей, с теми или иными типичными образными соотношениями, с тем или иным содержанием музыки, с историческим развитием музыкального искусства.

В основу систематики небольших (от периода до сложной трехчастной формы включительно) гомофонных форм (а также форм, сочетающих элементы гомофонии и полифонии) кладется степень структурной сложности формы, причем за «единицу» структуры принимается период, независимо от его размеров.

В основу систематики остальных форм (вариационная форма, рондо, сонатная форма и т. д.) кладутся тематические и тональные соотношения, а также структурные функции частей.

При этом для более детальной систематики небольших форм, для классификации внутри их основных типов (например, для классификации различных видов простой трехчастной или простой двухчастной формы) учитываются также тематические соотношения, равно как и принципы развития, тогда как для более детальной классификации остальных форм (например, видов рондо) учитывается степень структурной сложности частей, принципы развития, а иногда также некоторые дополнительные жанровые и стилистические признаки (само собой разумеется также, что определенные тематические и тонально-гармонические соотношения, связанные, например, с явлением репризы или с кадансами в периоде, неизбежно присутствуют и в небольших формах).

Отметим, наконец, что степень регламентированности различных типов формы неодинакова, как неодинаковы и сами аспекты регламентации.

ПРОСТАЯ ДВУХ- И ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Определение и разъяснение.

Строение и основные типы
простой двух- и трехчастной формы

Простой двух- или трехчастной формой называется такая двух- или трехчастная форма, первая часть которой представляет собой период, а остальные части не содержат структур более сложных, нежели период¹.

Приведенное определение охватывает все разновидности простых двух- и трехчастных форм. Однако знание этого определения, как и других определений, само по себе не может дать гарантии против ошибочного отнесения (или, наоборот, ошибочного неотнесения) к данному типу формы того или иного конкретного образца. Помимо ошибок, возможных при практическом применении любого определения, здесь служит осложняющим обстоятельством то, что в некоторых случаях построение считается периодом не в силу его внутренней структуры, а на основании его функции в более крупном музыкальном целом. Так, семитакт, приведенный в примере 128, рассматривался нами как период (состоящий из одного предложения и завершающийся половинной каденцией) потому, что этот семитакт служит первой частью простой трехчастной формы. Следовательно, иногда на практике для верного определения периода надо заранее иметь некоторое представление о свойствах и признаках трехчастной формы, тогда как, с другой стороны, для понимания того, что такое простая трехчастная форма, необходимо знать, что такое период. Подобное положение (внешне напоминающее так называемый логический «порочный круг») означает в данном случае, во-первых, что практически для верного определения музыкальной формы того или иного типа требуется знакомство также и с другими типами формы, во-вторых, что следует усвоить не только основные теоретические определения различных форм, но и раскрываемые в последовательном описании (и иллюстрируемые примерами) их многочисленные конкретные черты и признаки в разных жанрово-

¹ Это определение подразумевает также, что вся данная форма не является ни повторенным периодом (точно или с вариациями), ни сложным периодом: возникающая в таких случаях форма, состоящая из двух или трех простых (но сходных между собой) периодов, не является простой двухчастной или трехчастной формой.

стилистических условиях. Сами же основные определения, при всей их возможной полноте, не могут — в силу природы изучаемого предмета — носить такой же характер, как, например, определения, даваемые в геометрии.

* * *

Простая двухчастная форма является следующей по сложности формой после периода.

В предыдущей главе были названы примеры развитых периодов, представляющих собой самостоятельные музыкальные произведения. Однако простейший тип периода повторной структуры, господствующий в песенно-танцевальных жанрах гомофонной музыки, не даст возможностей для сколько-нибудь широкого развития или контрастных сопоставлений: музыкальная мысль такого периода в основном изложена уже в первом четырехтактном предложении, а второе предложение только досказывает и закрепляет эту мысль, повторяя ее с другой каденцией. Поэтому очень часто не только формой цельного произведения, но даже формой темы произведения (например, формой темы для вариаций, формой темы рондо) или же формой куплета в песне служит не период, а простая двухчастная форма.

Самый элементарный вид этой формы представляет собой сопоставление двух периодов повторной структуры: $a + a_1 + b + b_1$:

Государственный гимн
Союза Советских Социалистических Республик

138 Торжественно. Распевно

Пение

Со - юз не-ру-ши-мый рес-пуб-лик сво-бод-ных сла-

Ф.п.

ти - ла на - ве-ки ве-ли-ка-я Русь. Да здравствуй

со-здан-ный во-лей на-ро-дов е-ди-ный, мо-гу-чий Со-

-вет-ский Со-юз! Славь-ся, О-те-чество

на-ше сво-бод-но-е, друж-бы на-ро-дов на-

-деж-ный о-плот! Пар-ти-я Ле-ни-на-

си-ла на-род-на-я нас к тор-жеству ком-му-

Для повторения: низ-ма ве-дет! Сквозь // Для окончания замедляя: низ-ма ве-дет!

139 Allegro con brio Кабалевский. Хоровая сюита «Народные мстители»

Е-дет по зем-ле ро-ди-мой, за-ня-той вра-

-га-ми, пар-ти-зан не-у-ло-ви-мый с вер-ны-ми дру-

-зья-ми. Е-дет по зем-ле ро-ди-мой

пар-ти-зан не-у-ло-ви-мый.

(см. также пример 10).

Такая форма содержит значительно большие, нежели простой период, возможности для создания оттеняющего контраста и некоторого развития.

Эта форма коренится в народной музыке и тесно связана с характерным для народной музыки принципом оттеняющего или развивающего сопоставления двух частей: куплета (запева) и припева, сольного и общего танца, песни и инструментального наигрыша². Сама структура $a + a_1 + b + b_1$ представляет собой, как упомянуто в главе IV, типичную для скорых и хороводных народных песен структуру двух периодичностей (см. выше примеры 46, 92, 92а) с тем отличием, что в двухчастной форме каждая периодичность уже приобретает форму периода. Из этого, между прочим, видно, что названная народная структура двух периодичностей переходит при достаточном ее развитии не в форму периода, а именно в простую двухчастную форму³.

Обратимся теперь к приведенным выше примерам 10, 138, 139. Что касается примеров 10 и 138, то бесспорно, что второй период действительно представляет собой припев. По отношению к примеру 139 функция второго периода как припева видна из стихотворного текста. Во всех трех случаях музыка второго периода дана как бы несколько более крупным планом. Пример 10 уже был разобран в главе I. В примере 139 очевидно преобладание во втором периоде более крупных длительностей звуков. Наконец, в примере 138 второй период содержит рельефное сопоставление широкой песенной фразы с многократным распеванием слогов и энергичной фразы с пунктированным ритмом, без распевания слогов.

Более или менее аналогичное соотношение двух периодов можно обнаружить и в инструментальной теме:



² Простые формы назывались во многих прежних учебниках «песенными». Их лучше назвать песенно-танцевальными (см. выше о периоде, с. 158).

³ Естественно, однако, что, поскольку определение периода исходит из гомотонных форм профессиональной музыки, очень многие образцы народной музыки (и музыки, близкой по своему складу к народной) оказываются, с точки зрения этого определения, в «промежуточном» положении: их можно рассматривать и как периоды, и как двухчастные формы.



Правда, музыка здесь носит в большей мере танцевальный, нежели песенный характер, и поэтому скорее следует говорить о соотношении, подобном соотношению сольного и общего танца. Но существо соотношения остается тем же самым. Действительно, запев, исполняющийся в народной песне солистом (запевалой), обычно отличается, как и сольный танец, ритмически более детализированным характером: солисту (лучшему певцу или танцовщику) под силу исполнить более сложный рисунок (ритмический и мелодический). Вторая же часть (припев, общий танец) исполняется коллективом, и в ней поэтому обычно господствуют более простые ритмические и мелодические обороты, более крупные длительности звуков, более резкие сопоставления, как бы более широкие «мазки».

В примере 140 очевидно, что второй период играет по отношению к первому ту оттеняющую и дополняющую роль, какую может играть припев, общий (групповой) танец или мужской танец после женского (преобладание более крупных длительностей, широкие, энергичные октавные ходы, сопоставление forte и piano)⁴.

В следующем примере из первой части Вальса Шопена, ор. 34 № 1 (ей предшествует доминантовое вступление — предыкт), начальный период простой двухчастной формы более напевен, а второй период носит характер «отыгрыша», ригурнели. Приводим первые такты обоих периодов:

⁴ В очень многих маршах для духового оркестра вся первая часть (дотрио) представляет собой простую двухчастную (или трехчастную) форму, во втором периоде которой содержится соло басов. Этот факт солирования не в первом, а во втором периоде не противоречит описанному выше типичному соотношению: природа басов не допускает особенно детализированного мелодико-ритмического рисунка; рисунок отличается в соло басов как раз большей простотой, более крупным планом, чем в первом периоде марша. Массивный характер звучания басов также способствует созданию по отношению к первому периоду дополняющего и оттеняющего контраста приблизительно того же типа, что и в двухчастных формах песенных и танцевальных жанров.

Таким образом, соло басов в марше является исторически сложившимся жанрово-своеобразным претворением той типичной для вторых частей простых форм функции оттеняющего контраста, которая возникла в песенно-танцевальных жанрах народной музыки.

Шопен. Вальс, оп. 34 № 1



Функции второго периода двухчастных форм не сводятся только к оттеняющему контрасту. Вместе с таким контрастом (и независимо от него) второй период может развивать, продолжать мысль первого периода, может ее подытоживать, резюмировать. Эта последняя функция (резюмирование) часто бывает ясно выражена в припевах и вообще во вторых периодах, близких припеву по своей роли. Сравнительная простота ритмоинтонаций такого рода вторых периодов двухчастных форм нередко тесно связывается именно с этой функцией подытоживания, резюмирования (см. пример 140). Что же касается функции развития, продолжения, то она проявляется в тех случаях, когда в начале второго периода преобладает ладогармоническая неустойчивость (доминантовая гармония, секвенция, отклонение в другую тональность). Так, в следующей двухчастной форме (идущей сначала на доминантовом органном пункте, который можно как бы вынести за скобки) оба предложения первого периода начинаются восходящими квартовыми интонациями к тонической приме. В предложениях же второго периода, сходного по мелодическому рисунку и ритму с первым, эти кварты заменены квинтами, предполагающими доминантовую гармонию:



В этом примере второй период двухчастной формы исполняет функцию развития, продолжения мысли первого периода. Ясно ощущается (главным образом благодаря упомянутым доминантовым началам предложений), что второй период не мог бы служить первым, начальным периодом, что это именно типичный «второй» — продолжающий период.

Часто различные функции второго периода совмещаются: например, одновременно дается и контраст и развитие. Так, в известном «Ната-вальсе» Чайковского первый период, модулирующий из A-dur в cis-moll и содержащий расширение второго предложения, носит более элегический характер, а второй период — ясно выраженный танцевальный и несколько бравадный характер. В соответствии с этим структура его первого предложения — дробление (4+2+2, ab+b+b), а второго — обычная в таких случаях полусимметрия (ab+bc, см. главу IV, § 2). Второй период контрастирует с первым и в динамическом отношении (forte после piano). Но в то же время это — типичный второй (продолжающий, дополняющий) период; в частности, продолжающий характер выражен в том, что предложения периода начинаются с высокого мелодического и динамического уровня при господстве доминантовой гармонии, а дополняющий — в том, что период короче начального и оба его предложения заканчиваются тоникой главной тональности. Многие вторые периоды, являющиеся припевами песен, также представляют собой одновременно и продолжение, развитие мысли, изложенной в первом периоде, и оттеняющий контраст, и резюмирование (см. пример 10 и его разбор в главе I).

Показательно соотношение двух шестнадцатитактных периодов в пьесе Чайковского «Шарманщик поет» из «Детского альбома»⁵. Первый период носит характер безыскусственной, трогательной песенки. Второй период напоминает припев или отыгрыш. Продолжая и завершая песню, он содержит вместе с тем (в сопровождении) подражание типичному звучанию шарманки. Этот новый элемент дает некоторый контраст. В то же время второй период выполняет, с одной стороны, функцию развития материала первого (оба предложения начинаются с доминантовой гармонии, в мелодии развиваются интонации первого периода), а с другой стороны — функцию дополнения к первому периоду, резюмирования его содержания (тонический органнй пункт, окончание обоих предложений полным кадансом в главной тональности, причем в мелодии развиты интонации последнего — кадансового — четырехтакта начального периода):

Чайковский. «Шарманщик поет», оп. 39 № 24

14 1a Andantino

marcato

⁵ Мелодия этой пьесы — итальянская песня, услышанная Чайковским в 1877 году.

Разнообразие функций, выполняемых второй частью двухчастной формы, нередко обуславливает внутреннюю дифференциацию этой части: ее начало может носить развивающий характер, а окончание — завершающий, подытоживающий. Но, как уже упомянуто, одним из простейших и сильнейших средств завершения формы является ее репризное закругление, то есть воспроизведение (и тем самым утверждение) первоначальной основной мысли. Вторая половина второй части простой двухчастной формы поэтому очень часто и берет на себя функцию репризы: она воспроизводит (точно или видоизмененно) одно предложение начального периода, чаще второе, то есть то, которое завершается полной каденцией. Первая же половина второй части целиком выполняет развивающую функцию и более неустойчива; в ней обычно господствует доминантовая гармония или содержится отклонение в другую тональность. Кроме того, она нередко носит более дробный (часто секвентный) характер (например 2+2, а не 4), в связи с чем вся двухчастная форма представляет структуру дробле-

ния с замыканием (примеры 144, 145, а отвлекаясь от знаков репризы — 142, 143)⁶. Иногда дробность первой половины второй части связана с применением имитации (примеры 143, 144):

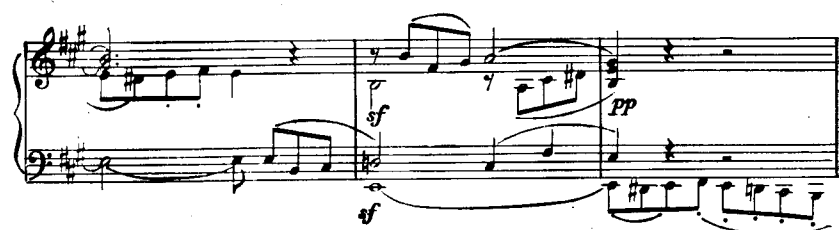
142 Allegro assai

Моцарт. Симфония g-moll

⁶ Структуру дробления с замыканием можно наблюдать и в рамках периода или предложения (примеры 100—100 г), но в этих случаях замыкание лишь сравнительно редко оказывается репризой одной из начальных фраз, как в примере 100 г и в примере 101, в котором моменты дробления и замыкания повторены. Периоды с внутренней репризой начинают также финал «Патетической» сонаты Бетховена, Мазурку gis-moll Шопена (op. 33 № 1), пьесу «Waguet» Шумана, Сказку f-moll Мендельсона (op. 26 № 3), арию Лизы из шестой картины «Пиковой дамы» Чайковского.

143 Andante cantabile

Моцарт. Соната для скрипки



Andante non tanto

Чайковский. Тема с вариациями, оп. 19 № 6

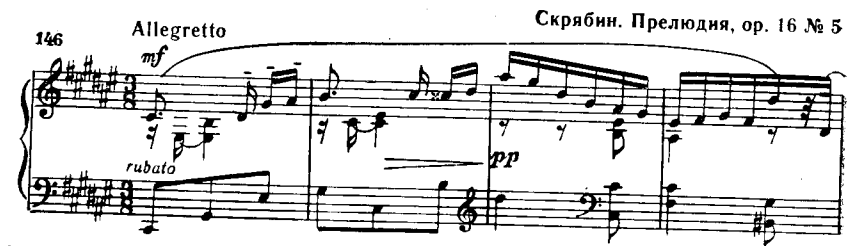


Обычная схема этого рода двухчастной формы, таким образом, не $(a+a_1) + (b+b_1)$, но $(a+a_1) + (b+a_1)$. Построение b нередко называют в этих случаях серединой формы; оно хотя и не находится точно посередине (построение b представляет собой третью четверть формы), но выполняет типичные «серединные» функции (развитие, преобладание неустойчивости, дробность). Следует также иметь в виду, что рассматриваемая форма, как это совершенно очевидно из примеров 142—145 и 77, является отнюдь не трехчастной (начальный период, середина, реприза одного предложения начального периода), а

именно двухчастной, ибо середина и реприза объединяются в одно целое, в один восьмитакт, отвечающий первому восьмитакту.

Таким образом, существуют два основных типа простой двухчастной формы: 1) безрепризный и 2) репризный. Первый представлен примерами 138—141 а, второй — примерами 142—145.

Как видно из этих примеров, второй тип (репризный) содержит в конце второй части репризу (точную или видоизмененную) одного предложения начального периода, а первый тип — не содержит. Независимо от этого любая из двух частей формы может быть повторена, причем это повторение может быть выписано или указано знаками повторения (знаками репризы). Такие повторения частей встречаются и в репризной и в безрепризной форме и не влияют на определение основного типа формы. Так, в примерах 142, 143, представляющих простую репризную двухчастную форму, каждая из двух частей повторяется, что указано знаками репризы. В примерах же 144, 145 (также репризная двухчастная форма) такого повторения частей нет. Пример 140 представляет безрепризную двухчастную форму, но каждая ее часть повторена. Наконец, в примере 146 (репризная двухчастная форма) первый период не повторен, а вторая часть (то есть середина и реприза одного предложения первого периода) повторена, причем повторение это выписано, а не указано знаками репризы:



В произведении три восьмитакта. И все же это двухчастная, а не трехчастная форма, ибо третий восьмитакт является лишь повторением второй части, следующим непосредственно после ее изложения (см. разъяснение об однократном повторении частей формы в § 3 предыдущей главы)⁷.

Во многих случаях повторения частей варьируются, и тогда они, конечно, тоже выписываются. Так, вся вторая (F-dur) часть фортепианной Сонаты Моцарта C-dur, № 7⁸ (Andante quasi un poco adagio) написана в простой репризной двухчастной форме с варьированным повторением каждой из двух частей (начало мелодии этой части приведено в нижней строчке примера 225).

⁷ Приведенная прелюдия, вполне стандартная по типу формы, весьма своеобразна по гармонии и интонациям (см. анализ прелюдии в кн.: Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки).

⁸ Ссылки на номера сонат Моцарта даются всюду по изд.: Моцарт В. Сонаты для фортепиано. М., 1956.

Приводим схему.						
1-я часть (период)	вар. повторение периода	2-я часть (сере- дина и реприза)	вар. повторение 2-й части			
8т. + 8т. a a ₁	8 + 8 a ₂ a ₃	12 + 8 b a ₄	12 + 12 b ₁ a ₅	3		
1-е предл.	2-е предл.	1-е предл.	2-е предл.			
		середина в тональности доминанты	реприза 2-го предл. (варьированная)		середина (варьирован- ная)	реприза 2-го предложе- ния (варьированная и расширенная на 4 такта)
						дополнение

При разборе формы необходимо постоянно учитывать возможность таких варьированных повторений, которые значительно укрупняют и обогащают произведение, пронизывая его вариационным методом развития. В данном случае роль вариационности особенно велика, так как и первая реприза простой двухчастной формы (a₄) тоже не буквально, а варьированно повторяет одно из предложений первого периода. Поэтому если в приведенной выше схеме условно принять начальное восьмитактное предложение (a) за «тему», то во всей форме мы обнаружим пять видоизмененных повторений «темы», то есть пять «вариаций» (a₁—a₅), дважды перемежаемых материалом «середины» (b, b₁). Иначе говоря, тут (да и во многих других произведениях) возникает — как бы поверх основного типа формы — некоторая «форма второго плана», в данном случае — небольшой «рассредоточенный вариационный цикл» (по В. В. Протопопову). Но как ни существенны эти вариационные соотношения, они все же не снимают определения основного типа формы как простой репризной двухчастной. Важно лишь давать при подобных обстоятельствах более полное определение формы: так, в рассмотренном примере — простая репризная двухчастная с варьированной репризой и с варьированным повторением частей. Такие примеры демонстрируют возможность несовпадения преобладающего метода развития (вариационность) с типом формы произведения.

В ансамблевой музыке, например в сонатах для скрипки с фортепиано, повторения частей (независимо от типа формы, в которых такие повторения встречаются) обычно связаны с передачей мелодического материала другому инструменту.

Мы рассмотрели выше примеры двухчастной формы, в которых первый период (a в безрепризных формах и второй) имел повторное строение, ибо здесь было важно прежде всего остановиться на самой сущности этой формы путем разбора

ее простейших разновидностей. Определение же простой двух- и трехчастной формы, приведенное в начале главы, не налагает на строение и масштабы периодов, могущих входить в состав данной формы, никаких ограничений. И действительно, в этом отношении встречаются самые различные случаи.

Сравнительно редко второй период бывает короче первого (см. пример 139: 8+7). Но очень часто второй период превосходит первый. В Государственном гимне Союза Советских Социалистических Республик (см. пример 138) второй период состоит не из восьмитактных по 2/4 предложений, как первый, а из шеститактных по 4/4 (это вызвано распеванием слогов текста); в последней же строфе Гимна ответное предложение второго периода расширено до семи тактов.

Иногда вторая часть двухчастной формы (репризной или безрепризной) превосходит первую весьма значительно — в два раза и более. Так, в Прелюдии Скрябина g-moll, op. 27 № 1, первый период занимает восемь тактов, а вторая часть — восемнадцать (далее следует еще восьмитактное дополнение — кода). При этом реприза формы здесь вовсе не расширена (она представляет собой четырехтактное предложение), зато развивающаяся часть занимает целых четырнадцать тактов.

Нестандартную конструкцию может иметь и начальный период, а это иногда вызывает особенности в строении всей двухчастной формы. Так, в Прелюдии Лядова g-moll, op. 46 № 2, первый период состоит из трех восьмитактных предложений, причем третье представляет собой повторение первого с другим кадансом, а второе содержит несколько новый материал и менее устойчиво (a b a₁). Далее следует секвентная середина (4+4), а затем — расширенная реприза второго (то есть среднего, менее устойчивого) предложения начального периода, что продлевает неустойчивое развитие почти до конца пьесы. Ее двухчастная форма соответствует схеме a b a₁ | c b₁.

Весьма часто и в безрепризной двухчастной форме вторая часть не является более или менее обычным периодом повторной структуры (как в примерах 138—141a), а носит неустойчивый, развивающий характер и лишь в конце приводит к завершению в главной тональности. При этом вторая часть опять-таки может превосходить первую по размерам. В безрепризном двухчастном куплете романса Глинки «Венецианская ночь» (см. пример 36) первый период повторного строения занимает восемь тактов, а вторая часть (в основном развивающаяся, неповторного строения) — десять. В примере 70б приведена вторая часть куплета романса Глинки «Не искушай меня без нужды», также носящая в основном развивающий характер и расширенная до двенадцати тактов. Во многих случаях развивающий характер второй части безрепризной двухчастной формы выражен еще более ярко (см., например, Этюд Шопена f-moll, без опуса).

Иногда в конце безрепризной двухчастной формы присутствуют элементы репризы, то есть повторение не целого предложения первого периода, а каких-либо мотивов, фраз.

В § 13 главы XI еще будет идти речь о старинной двухчастной форме, в которой вторая часть также носит развивающий характер и обычно превосходит первую по размерам.

Из всего сказанного о простой двухчастной форме видно, что обычное ее определение как состоящей из двух периодов⁹ относится только к одному из типов безрепризной формы (примеры 10, 138, 139, 140, 141, 141а). В типе, представленном этими примерами, вторая часть хоть и содержит лишь «продолжающую», «оттеняющую», «дополняющую» мысль, но эта мысль оформлена как более или менее самостоятельное целое, как ясно выраженный период повторного строения. Если же вторая часть не имеет повторного строения и носит в основном или в первой своей половине характер развития, то ее нельзя считать периодом. Это относится ко многим безрепризным формам и почти ко всем репризным.

Простая трехчастная форма близко примыкает к репризной двухчастной: если следующие после начального периода развивающая середина и завершающая реприза превращаются в два вполне самостоятельных этапа, то вся форма оказывается трехчастной. Практически это имеет место главным образом в тех случаях, когда после развивающей середины реприза воспроизводит не одно предложение начального периода, а весь начальный период. Факт такого повторения в репризе всего начального периода является, независимо от размеров развивающей середины, достаточным основанием для определения формы именно как трехчастной, хотя цезура перед серединой обычно глубже, чем после нее (тут действует уже упомянутая тенденция музыкальной неустойчивости теснее объединяться с последующей устойчивостью, чем с предыдущей). Пример 147, где начальный период и реприза занимают по восемь тактов, а середина только четыре такта, демонстрирует такую трехчастную форму (те же пропорции в пьесе «Листок из альбома» Шопена):



⁹ См., например, учебники музыкальной формы А. Аренского, Г. Катуара, И. Способина.



Здесь развивающая середина уже действительно находится посередине формы, хотя и мала по размерам. В большинстве же случаев середина трехчастной формы не уступает по размерам начальному периоду, а нередко намного превосходит его. Примеры значительных по размерам середин простой трехчастной формы, весьма интенсивно разрабатывающих материал начального периода, встречаются, в частности, в первых частях (до трио) скерцо Бетховена (см., например, скерцо из Третьей фортепианной сонаты, из Седьмой симфонии). В такого рода серединах, как и вообще в частях, развивающих начальную тему, периоды, как правило, не возникают; эти середины образуют ряд построений.

Очень часто более или менее значительная по масштабу неустойчивая середина заканчивается предыктом перед репризой, то есть построением в главной тональности на доминантовом органном пункте (или вообще с преобладанием

доминантовой функции). Такой доминантовый предикт может, с одной стороны, как бы подытоживать неустойчивый характер середины и служить длительным суммирующим построением для предшествующего ряда меньших построений в различных тональностях, с другой же стороны — подготавливать репризу, заставляя ожидать ее. Нередко предикт перед репризой занимает значительную часть всей середины (см., например, Этюды Шопена, ор. 10 № 7 и 9 и ор. 25 № 8). Во всяком случае, для середины крайне нехарактерно окончание полным кадансом в главной тональности. Примеры исключения — в Мазурке ор. 6 № 4 Шопена и в пьесе «Новая кукла» из «Детского альбома» Чайковского:

148 Allegro Чайковский. «Новая кукла», ор. 39 № 9.

Однако здесь каданс в главной тональности достигнут секвентным перемещением построения на секунду, а подобно рода секвентное движение требует продолжения, не создает ощущения полной завершенности.

Возвращаясь к классификации двух- и трехчастных форм, заметим, что, в то время как повторение после середины (в репризе) всего начального периода является вполне достаточным признаком трехчастности формы, повторение после середины лишь одного предложения не является достаточным признаком двухчастности формы: возможны случаи,

когда в репризе повторено только одно предложение начального периода, но масштабы формы (в частности, масштабы развивающей части и расширенного репризного предложения) настолько велики и развивающая часть и реприза столь самостоятельны, что форма воспринимается как трехчастная, а не как двухчастная (см. Этюд Шопена *es-moll*, ор. 10 № 6).

Существует и довольно много таких форм, которые можно рассматривать как в качестве репризных двухчастных, так и в качестве трехчастных. Эти формы иногда называют «двух-трехчастными», иногда же говорят о простой репризной форме, не упоминая числа частей (см. первую часть *Andante* из Пятнадцатой сонаты Бетховена). Этот последний термин вполне подходит не только для неопределенных случаев, но и для объединения всех простых репризных двухчастных и трехчастных форм.

К простейшим случаям, типа примеров 142—146 и 77, высказанные сейчас соображения, конечно, неприменимы: все эти примеры — бесспорные образцы репризной двухчастной формы¹⁰.

Простые трехчастные формы принято разделять на два типа в зависимости от того, развивает ли середина только тему (материал) начального периода или же содержит новую тему, новый музыкальный материал¹¹. В первом случае, о котором и шла речь выше, принято говорить о простой трехчастной форме с серединой типа развития или с серединой развивающего типа (или же об однотемной простой трехчастной форме, см. пример 147); во втором случае — о простой трехчастной форме с контрастирующей средней частью, со средней частью на новом музыкальном материале, о контрастной или о двухтемной трехчастной

¹⁰ Лишь в руководстве А. Шёнберга (*Models for beginners in composition*, N. Y., 1942) они называются трехчастными с сокращенной репризой (видимо, для Шёнберга наличие репризы является достаточным свидетельством трехчастности). Противоположная крайность — в учебнике Э. Праута «Музыкальная форма», где, наоборот, все простые репризные формы с серединой типа развития отнесены к двухчастным (трехчастными считаются только те, где средняя часть построена на новом материале). Основанием для этого служит, во-первых, недостаточная самостоятельность середины развивающего типа, во-вторых — более резкая грань между начальным периодом и серединой (полный каданс), чем между серединой и репризой, в-третьих, то обстоятельство, что в случае повторения частей середина повторяется вместе с репризой как одна часть. Сама возможность двух столь крайних точек зрения обусловлена тем, что в репризной двухчастной форме действительно есть некоторый элемент трехчастности (факт репризы), а в трехчастной с развивающей серединой — описанный элемент двухчастности. Поэтому и граница между двумя типами несколько размыта и неопределенна, хотя число бесспорных случаев весьма велико.

¹¹ Подразделять трехчастные формы, подобно двухчастным, на репризные и безрепризные нецелесообразно, так как безрепризные трехчастные формы встречаются очень редко (см. главу XI, § 13).

форме. Разумеется, и середина типа развития может контрастировать с крайними частями в том или ином отношении (например, в отношении динамики, фактуры и т. д., не говоря уже об обычном, более неустойчивом ладогармоническом характере середины). Но контраст бывает более явным и значительным при наличии новой темы. В этом случае средняя часть может представлять собой период или даже повторенный период (см. пример 149):

149 Semplice Шопен. Мазурка, оп. 33 № 3

p dolcissimo

dolce

D. S. al Fine

Примерами контрастной трехчастной формы, кроме только что приведенного, могут служить «Мелодия» для скрипки с фортепиано Чайковского (оп. 42 № 3, см. пример 70 г), вторая часть его Концерта для скрипки.

Изредка от контрастирующей средней части к репризе ведет небольшая связующая часть (Мазурка g-moll, оп. 67 № 2, Шопена), а в единичных случаях такая связка есть между первым периодом и средней частью (Ноктюрн Грига).

В общем контрастирующая средняя часть встречается в простой трехчастной форме реже, чем середина развивающего типа.

Иногда средняя часть простой трехчастной формы носит частично контрастирующий, частично развивающий характер (см. Ноктюрн из Второго квартета Бородина).

Отметим, наконец, что в некоторых случаях средняя часть построена целиком на новом тематическом материале, то есть контрастирует с крайними частями, но этот материал излагается неустойчиво, подобно середине развивающего типа (тональная неустойчивость, секвентность, имитационность и другие приемы развития; см. Ноктюрн Грига, а также, например, середину первой части «Меланхолической серенады» для скрипки Чайковского — начало этой середины приведено в

примере 155а). Естественность подобного сочетания определяется тем, что средний раздел формы часто (в качестве «промежуточного») как бы опирается на крайние (основные), и поэтому от него не требуется та же степень устойчивости и структурной оформленности, что от крайних разделов. В следующей главе мы увидим, что описанный здесь тип средней части — новой, самостоятельной по тематическому материалу, но неустойчивой и структурно неформленной — часто встречается в сложных трехчастных формах (сложная трехчастная форма с эпизодом).

Как и в двухчастной форме, в трехчастной форме возможно повторение частей, буквальное или варьированное. Нередко повторяется первый период. Наоборот, почти никогда не повторяется отдельно взятая развивающаяся середина¹², поскольку она не имеет структурной самостоятельности (напротив, контрастирующая средняя часть, изложенная в форме периода, может повторяться). Точно так же не повторяется отдельно взятая третья часть (реприза) простой трехчастной формы. Зато очень часто повторяются вторая и третья части вместе взятые. Если первый период при этом тоже повторяется, возникает схема $||:A:||:B\ A:||$. Если же первый период не повторяется — $A ||:B\ A:||$, или $A\ B\ A\ B\ A$. Поскольку в трехчастной форме с таким повторением частей — точным или варьированным — фактически оказывается пять частей, эту форму называют также простой трех-пятичастной. Подобная форма возникает как на основе трехчастной формы с серединой типа развития (романс Глинки «Сомнение»), так и на основе трехчастной формы с контрастирующей средней частью (романс Глинки «Ночной зефир»).

✓ Простая трехчастная форма, как и двухчастная, может иметь вступление, а также дополнение или коду (в вокальных произведениях это часто фортепианные вступление и заключение). Иногда вступление содержит самостоятельную тему, участвующую в дальнейшем развитии. Так, в упомянутой второй части концерта для скрипки Чайковского имеется оркестровое вступление, материал которого появляется затем перед репризой и в коде (по отношению к таким примерам выражения «двухтемная» или «однотемная» трехчастная форма не вполне подходит, ибо вступление дает добавочную — в данном случае третью — тему).

Масштабы коды нередко бывают значительными и иногда — особенно в небольших пьесах — не уступают масштабам основных частей формы. Так, в Прелюдии Лядова ор. 57 № 1 первый период занимает двенадцать тактов (см. выше пример 120а), вторая (развивающая) часть безрепризной двухчастной

¹² Одно из исключений — середина трио во второй части Шестой симфонии Чайковского.

формы — девять тактов (эта часть завершается вторгающейся каденцией), а кода — двенадцать тактов. Прелюдия Скрябина H-dur, op. 37 № 3, состоит из простой репризной двухчастной формы, занимающей шестнадцать тактов, и коды, равной по размерам всей предшествующей двухчастной форме.

В связи со сказанным отметим возможное несоответствие индивидуальных пропорций сочинения буквальному смыслу названия того типа музыкальной формы, к которому это сочинение относится. Например, упомянутая прелюдия Лядова по своим реальным индивидуальным пропорциям трехчастна ($12+9+12$), но поскольку третья часть является кодой, форма относится к типу двухчастных форм. Точно так же выше приведено сочинение (пример 146), явно состоящее из трех восьмитактов с одинаковыми окончаниями, но безусловно относящееся к типу двухчастных форм, ибо третий восьмитакт лишь повторяет второй. Аналогичным образом трехчастная форма с достаточно развитой кодой окажется по своим реальным пропорциям четырехчастной, а если кода при этом построена на материале средней части, то целое будет состоять из двух сходных крупных частей. При разборе формы произведения необходимо учитывать и его индивидуальные пропорции, и тот тип формы, к которому оно относится¹³. Последнее важно, в частности, потому, что дает возможность точнее определить структурные (отчасти и музыкально-логические) функции частей, их роль в данном сочинении (начальное изложение основной мысли, развитие, реприза, кода и т. д.).

Особо следует остановиться на изменениях, возможных в репризе простой трехчастной и репризной двухчастной формы. Напомним в связи с этим прежде всего, что первый период простой формы может быть модулирующим. Модуляция делается чаще всего в тональности V или III степени (см. примеры

¹³ Отметим в связи со сказанным, что термины сложный период (в отличие от простого), сложная трехчастная форма (в отличие от простой) тоже означают лишь соответственные типы форм, выделяемые по определенному структурному признаку. Термины эти имеют реальное основание (например, простая трехчастная форма может входить в состав сложной, но и наоборот), однако они отнюдь не означают, что любая конкретная простая трехчастная форма по своему внутреннему строению проще, чем любая сложная трехчастная форма, или что любой сложный период действительно «сложнее» любого простого (ср. сложный период, приведенный в примере 129, с гораздо более развитым простым периодом, приведенным в примере 134). Более того, обычно из двух пьес одинакового масштаба та отличается (при прочих равных условиях) большей широтой дыхания, большим единством развития (и часто большей его внутренней сложностью), которая написана в форме более простой с точки зрения общепринятой классификации. Так, Прелюдия Скрябина, op. 16 № 5 (пример 146), изложенная в простой репризной двухчастной форме, «мельче» по общим контурам формы и проще по развитию, чем многие прелюдии Скрябина (op. 11 № 5, 9, 13, 22), представляющие собой лишь период, или чем Прелюдия Шопена № 18 (f-moll), также написанная в форме периода.

70 г, 109, 110, 119, 120 а, 120 б, 122, 140, 144, 145)¹⁴. Понятно, что в случае модулирующего первого периода репризы (обычно ее окончание) изменяется с тем, чтобы завершиться в главной тональности¹⁵. Это относится как к трехчастным, так и к репризным двухчастным формам (см. выше примеры 144, 145). Такого рода изменения, будучи необходимыми с точки зрения законченности формы, могут не вносить ничего нового в самый характер музыки репризы по сравнению с первым периодом (см. пример 145). Встречаются, однако, сплошь и рядом и другие изменения, например варьирование репризы, ее расширение и т. п. Средства варьирования могут быть различными: фактурные, ритмические, гармонические и др.; иногда реприза обогащается элементами полифонии (см., например, ноктюрн из Второго квартета Бородина).

Важно в каждом отдельном случае отдавать себе отчет, насколько существенно влияют эти изменения на характер музыки и, в частности, вводятся ли они для того, чтобы разнообразить повторение (то есть, главным образом, с коммуникативной целью) или для того, чтобы внести в первоначальный образ коренные, качественные изменения, поднять музыку на новую ступень напряжения, создать в произведении единую линию сквозного развития (например, единую линию нарастания).

Если имеет место что-либо из только что перечисленного, прежде всего новый уровень напряжения репризы, то форма называется динамической (например, «простая динамическая трехчастная форма», «простая динамическая репризная двухчастная форма»), а реприза — динамизированной¹⁶.

¹⁴ Встречаются, конечно, модуляции и в другие тональности, например в тональность VI ступени (при мажорной главной тональности см. пример 150, при минорной главной тональности см. Прелюдию Скрябина, ор. 11 № 6), в тональность VII натуральной ступени минора (модуляция из c-moll в B-dur в Этюде Шопена, ор. 10 № 12) и т. п. Крайне редко встречается модуляция в тональность IV ступени (Шуберт — фортепианная Соната B-dur, скерцо), ибо в подобных случаях возникает опасность нарушения тональной определенности целого: главная тональность начинает восприниматься как доминантовая, а тональность IV ступени — как главная (причина здесь в том, что тонико-доминантовые соотношения преобладают в классической музыке над тонико-субдоминантовыми).

¹⁵ Изредка в случае модуляции первого периода в тональность доминанты репризы трехчастной формы начинается в субдоминантовой тональности и, соответственно, модулирует в главную (см. Прелюдию Баха E-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира», Мазурку Скрябина e-moll из ор. 25).

¹⁶ Чаше, впрочем, говорят о динамической репризе. Однако этот термин иногда приводит к недоразумениям, поскольку аналогичные выражения «тематическая реприза», «тональная реприза», «тембровая реприза» и т. п. подразумевают возвращение прежней темы, тональности, тембра, тогда как термин «динамическая реприза» отнюдь не предполагает возвращения прежней громкостной динамики.

Обычно динамическая форма тесно связана и с динамикой в узком смысле слова, то есть с изменением динамических оттенков: первый период идет *piano*, реприза *forte*. Поскольку же средства музыкальной выразительности обычно выступают не изолированно, а во взаимодействии, естественно, что усиление динамики во многих случаях поддерживается и усилением фактуры, иногда расширением масштабов репризы, достижением более высокой и яркой кульминации и рядом других средств.

Примером динамической трехчастной формы может служить «Песня без слов» Мендельсона № 27, e-moll, выдержанная в духе траурного марша. После четырехтактного вступления идет восьмитактный период, который затем повторяется с некоторым усилением фактуры и варьированием гармонии. Затем следует двенадцатитактная середина развивающего типа, которая содержит большое нарастание, приводящее к репризе. Последняя начинается сразу на высоком динамическом уровне (*fortissimo*). Уже первый двутакт репризы по-новому гармонизован, содержит отклонение в параллельный мажор, придающее траурной музыке более торжественный характер. Фактурное и гармоническое усиление, по сравнению с первым периодом, очевидно и в дальнейшем развитии репризы. Период расширен до двенадцати тактов. Со второго предложения начинается постепенное затухание звучности, доходящее к концу расширенного периода до *pianissimo*, после чего дается четырехтактное дополнение. Весь марш в целом содержит «сквозное развитие» — большую волну нарастания и спада с общей кульминацией в первом предложении репризы.

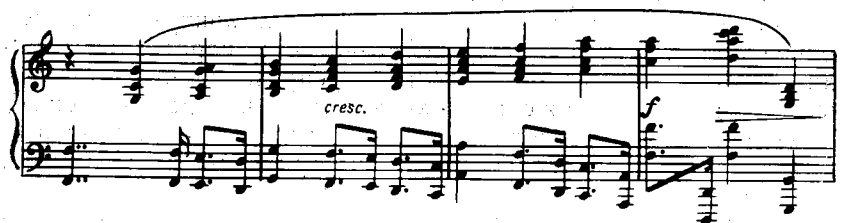
Динамическая форма встречается как при наличии середины типа развития, так и при наличии контрастирующей средней части. В первом случае развитие и нарастание в середине естественно могут привести к репризе на новом, более высоком уровне напряжения (как в только что рассмотренной «Песне без слов» Мендельсона и в примере 150). Во втором случае самый контраст способен обострить те переживания, мысли, которые были переданы в первой части. Например, горькое чувство одиночества, покинутости может резко обостриться при воспоминании о былом счастье. Такого рода логику переживаний отражают некоторые динамические трехчастные формы Чайковского, например романс «Забывать так скоро», в котором необычайно драматизированная реприза изменена по сравнению с первой частью очень существенно (минор вместо мажора, более быстрый темп, высокая кульминация и т. д.).

Иногда какой-либо элемент середины (например, фактура сопровождения) сохраняется и в репризе, которая, таким образом, объединяет черты первого периода и середины, носит синтетический характер. Так, например, Прелюдия

С-dur Скрябина, ор. 13 № 1, написана в простой динамической репризной двухчастной форме, причем динамизированная реприза является также и синтетической, поскольку в ней сохранен триольный ритм сопровождения, появившийся в середине (то есть в «третьей четверти» формы). В этой прелюдии первый период (шестнадцать тактов) имеет некоторые черты хора-ла (аккордовый склад в небыстром темпе, диатонические гармонии с использованием трезвучий побочных ступеней), а в динамизированной репризе (четвертый восьмитакт) сдержан-ный хорал превращается в мощный, торжественно звучащий гимн. После репризы идет одиннадцатитактное дополнение (кода), использующее материал середины и обладающее рядом признаков такого рода дополнений (в частности, содержащее отклонение в тональность субдоминанты):

150 *Maestoso*

Скрябин. Прелюдия, ор. 13 № 1





Встречаются и синтетические репризы иного рода, не предполагающие непременно динамизацию: появившаяся в средней части формы новая тема возвращается затем в репризе, заменяя ее второе предложение или вклиниваясь в него. Примеры — «Песни без слов» Мендельсона № 1 (E-dur), 7 (Es-dur), 30 (A-dur). Особенно яркий образец — Этюд с-молл Шопена (ор. 10 № 12): трагические кульминационные мотивы середины (такты 37—40 этюда) трансформируются во втором предложении динамизированной репризы (такты 65—68) в героико-трагические, маршевые. Этот материал репризы нередко ошибочно принимают за совершенно новый — настолько яркая трансформация.

Если в простой трехчастной форме имеется ясно выраженная общая кульминация, она обычно находится либо в конце середины развивающего типа, в частности на преддытке перед репризой (см., например, Этюд Шопена, ор. 10 № 10), либо в самой репризе (см. Этюд Шопена, ор. 25 № 9). Последний случай характерен для динамических форм и обычно связан с расширением репризы, а также с наличием после нее дополнения (коды): иначе кульминация могла бы оказаться очень близко к концу формы, что, как правило, производит впечатление слишком внезапного, как бы преждевременного окончания произведения¹⁷.

§ 2. Область применения простой двух- и трехчастной формы. Куплетная форма. Строфическая форма. Двойная трехчастная форма

Область применения простых двух- и трехчастных форм чрезвычайно широка. Простая форма может быть формой как самостоятельного сочинения, так и части сочинения.

Как форма самостоятельного сочинения простая двух- и трехчастная форма встречается в большинстве романсов, во многих танцах, в очень многих пьесах для отдельных инструментов, например, в фортепианных прелюдиях, этюдах и т. д.

Среди этих романсов и инструментальных пьес многие передают одно переживание, чувство и в этом отношении аналогичны произведениям, написанным в форме периода. Но простая двухчастная и особенно трехчастная форма позволяет создать пьесу большего масштаба с более многосторонним развитием образа, нежели форма периода (разумеется, эта возможность далеко не в каждой пьесе осуществляется).

Некоторыми особенностями отличаются простые формы в романсах. Построение первого периода нередко бывает более свободным, неквадратным; период чаще, чем в инструментальных пьесах, заканчивается половинной каденцией, состоит из одного предложения (см., например, романсы Чайковского «Нет, только тот, кто знал», «Ни слова, о друг мой»). Все это обусловлено связью с текстом, который вносит в построение значительную смысловую завершенность и ясность. Наоборот, середины романсов отличаются, как правило, меньшей свободой строения и менее ясно выраженным срединным типом изложения, чем середины развивающего типа в инструментальных пьесах: частые модуляции трудны для голоса, а стихотворная структура текста обычно не дает оснований для большей, чем в первом периоде, подробности построений. Нередко стихотворный

¹⁷ Отметим, что в обоих только что названных этюдах Шопена кульминация совпадает с точкой золотого деления всего произведения, хотя занимает различное положение в форме: в одном случае на преддытке перед репризой, в другом — в конце репризы.

текст не дает оснований или поводов также и для репризы; в связи с этим в романсах чаще, чем в инструментальных пьесах, встречается безрепризная двухчастная форма (как форма самостоятельного сочинения)¹⁸.

Следует, впрочем, иметь в виду, что во многих случаях форма вокального произведения не вытекает из строения текста, а иногда даже находится с ним в некотором противоречии. Например, в ариозо Агнессы из оперы Чайковского «Орлеанская дева», написанном в простой динамической трехчастной форме, первый период, модулирующий в тональность доминанты и занимающий двенадцать тактов (не считая вступительного такта), оканчивается полной совершенной каденцией в момент, когда в тексте нет смысловой завершенности:

151 Чайковский. «Орлеанская дева»

Ес-ли си-лы те-бе не да-но смьть сот-
-чизныпятьно по-но-ше-ний, ес-ли бо-гом те-бе сужде-но снизой-
-ти бездну зол и ли-ше-ний, ес-ли во-ля не-бес при-ве-
окончание периода начало середины
-ла к ни-ще-те ко-ро-лев-ско-го сы-на и жес-то-ко те-бя об-рек-
-ла на из-гна-ни-е зла-я суд-би-на, по-ко-ри-сь, и т. д.

В подобных случаях, как это нередко бывает в вокальном творчестве Чайковского (в отличие, например, от вокального творчества Даргомыжского и Мусоргского), смысловое значение отдельных слов, а иногда даже целых оборотов текста не играет большой роли для музыки: важен общий смысл текста, его общая настроенность (см. пример 48а на с. 91).

В качестве части целого простые двух- и трехчастные формы входят во многие более развитые формы, например в состав сложной трехчастной и сложной двухчастной формы

¹⁸ В качестве яркого примера романса, состоящего из двух периодов повторного строения, причем оба периода неквадратные (6+6+5+5), назовем «Утро» Брамса (ор. 49 № 1). Меньшие размеры второго периода сочетаются здесь с гораздо более интенсивным ладогармоническим и мелодическим развитием (в частности, с последовательным завоеванием вершин fis_2 , g_2 , a_2 ; в первом периоде мелодия не поднималась выше e_2). Это сочетание создает значительный выразительный эффект.

(см. следующую главу). Уже упоминалось, что тема вариаций и тема рондо очень часто излагаются в простой форме (обычно двухчастной). В простой форме нередко пишутся и другие составные части рондо, части сонатной формы, а также иногда части циклических форм, особенно сюит, но изредка и сонат, концертов (мы уже упомянули вторую часть скрипичного концерта Чайковского) и др.

Очень большую роль играет простая двухчастная форма в качестве основы куплетной песни, куплетной формы.

Под куплетной формой понимается такая форма вокального произведения, которая состоит из нескольких проведений подряд одного и того же музыкального построения с различным словесным текстом.

Повторяемые с различным текстом сходные музыкальные построения называются куплетами.

Само повторение музыки куплета может быть совершенно точным или же с некоторыми изменениями, вариантами. Куплетная форма господствует в народном песенном творчестве, в массовой песне, часто встречается в романсах. В русской народной песне вариантные изменения в музыку куплетов часто вносятся импровизационным путем, во время исполнения.

По своему строению куплет может быть, как упомянуто в предыдущей главе, периодом, но нередко бывает простой двухчастной формой, особенно в романсах. Например, романс Глинки «Не искушай меня без нужды» написан в куплетной форме (состоит из двух куплетов), причем куплет представляет собой безрепризную двухчастную форму (кроме того, романс содержит фортепианное вступление и заключение). В безрепризной двухчастной форме изложен куплет и в романсе Глинки «Венецианская ночь». В обоих названных романсах вторая часть куплета расширена (см. примеры 70б, 36).

С куплетной формой часто сочетается уже упомянутая запевно-припевная структура. В народной песне эта структура, вообще говоря, предполагает исполнение первой части (запева) запевалой (или частью голосов), второй — хором. Однако запевно-припевная структура встречается и в сольной куплетной песне, равно как и в таких массовых песнях, которые предполагают коллективное исполнение всей песни (обеих частей). В этих случаях текст припева повторяется неизменно во всех строфах песни, а текст запева изменяется¹⁹. Кроме того,

¹⁹ Впрочем, встречаются припевы, в которых текст при повторении частично изменяется: так, в примере 10 из «Песни о встречном» Шостаковича неизменным остается текст лишь второй половины припева («Страна встает со славою...»). Отметим также одну существенную терминологическую подробность: иногда куплетом называют запев и припев, вместе взятые, иногда же — только запев, то есть ту часть, в которой при повторениях словесный текст меняется.

обычно налицо то различие в характере музыки, о котором уже упоминалось в этой главе в связи с соотношением первого и второго периодов двухчастной формы. Наконец, надо иметь в виду историческое развитие запевно-припевной структуры: во многих крестьянских песнях запев представляет собой лишь сравнительно небольшое вступление к основной (хоровой) части песни, тогда как в советской массовой песне запев и припев обычно приблизительно равны по протяженности.

В предыдущей главе упомянуты случаи, когда запев и припев, вместе взятые, образуют период неповторного строения, причем припев является лишь усиленным повторением второй половины (второго предложения) запева (как в «Партизанской»). Чаще, однако, в советской массовой песне запев представляет собой период, припев — тоже период, а вместе они образуют простую двухчастную форму (безрепризную, как в примере 10, или репризную, как в песнях «Священная война» А. В. Александрова и «Вечер на рейде» Соловьева-Седого).

Наконец, нередко запев или припев сам представляет собой простую двухчастную форму. Так, в «Гимне демократической молодежи» Новикова и «Песне летчиков» Соловьева-Седого припев написан в простой репризной двухчастной форме. Строе-ние же запева и припева вместе взятых должно быть отнесено к сложной двухчастной форме (см. следующую главу).

В «Интернационале» запев содержит два восьмитактных периода, а припев — один шестнадцатитактный период. В припеве ясно слышно типичное обобщение интонаций запева, данных как бы более крупным планом: например, первые три звука припева аналогичны началу второго периода запева, и в то же время опорные звуки начальной фразы припева совпадают с опорными звуками первой фразы запева:

152 Дегейтер. «Интернационал»

Начало первого периода запева (куплета)

Начало припева

Начало второго периода запева (куплета)

В данном случае, кроме элементарного понимания всей формы как сложной двухчастной (первая часть — запев из двух периодов, вторая — припев), возможна и другая, более глубокая и тонкая трактовка. Поскольку второй период запева изложен в доминантовой тональности, а припев восстанавливает главную тональность и содержит, как видно из примера 152, инто-

нации первого и второго периодов, всю форму в целом естественно рассматривать как простую трехчастную с расширенной и сильно видоизмененной репризой синтетического типа, служащей припевом. Таким образом, форма «Интернационала», на первый взгляд как будто не представляющая ничего особенного, в действительности оригинальна и необычна.

Куплетная форма чрезвычайно распространена в народной музыке самых различных народов, равно как и в музыке профессиональной. Преимущества этой формы, как и ее недостатки, очевидным образом связаны с самой ее природой.

Преимуществами являются прежде всего простота и ясность формы, а также легкая запоминаемость музыки вследствие многократного повторения сравнительно небольшого и простого музыкального построения. Это музыкальное построение обычно подходит к тексту всех куплетов и допускает — в случаях существенных различий в содержании текста куплетов — различную их музыкально-исполнительскую трактовку. По воспоминаниям А. Серова, Глинка так различно исполнял два куплета своего романа «В крови горит огонь желанья» (в этом романе куплет написан в форме периода, см. пример 27а), что слушатели совершенно не замечали тождества музыки.

Недостатки куплетной формы — известное однообразие, замкнутость частей и их отграниченность друг от друга, неразвитость формы, отсутствие в ней единого, органического сквозного развития, некоторая механичность сцепления частей. Эти недостатки иногда в значительной мере преодолеваются посредством изменений, вносимых в музыку куплетов. Так, в профессиональной музыке нередко все куплеты, кроме последнего, делаются не вполне замкнутыми (например, заканчиваются в доминантовой тональности), а последний дает полное завершение. Такой прием способствует большей цельности куплетной формы, делает связь частей более органичной, исключает возможность окончания произведения после любого куплета, кроме последнего. Например, в романсе Глинки «Кто она и где она» первые три куплета (куплет — восьмитактный период) заканчиваются в доминантовой тональности, а четвертый (расширенный на два такта) — в главной тональности (цельности формы здесь способствует также наличие фортепианного вступления и заключения ко всему романсу). Из уже упомянутых примеров показателен в этом отношении Государственный гимн Союза Советских Социалистических Республик: первые два раза припев заканчивается в доминантовой тональности, третий раз — в главной тональности, причем завершению способствует также расширение на один такт, являющееся как бы «выписанным *ritardando*» (помимо ремарки «замедляя»).

Во многих произведениях изменения, вносимые в музыку различных куплетов, носят вариационный, а иногда и гораздо

более свободный характер. В этих случаях принято говорить о куплетно-вариационной форме и, соответственно, о свободной куплетной форме.

В русской народной песне при повторении куплетов даются разного рода свободно-вариантные изменения в различных голосах многоголосного целого. Изменения эти сплошь и рядом способствуют не только разнообразию, но и единству всей песни, вносят в нее элемент сквозного развития.

На основе куплетной формы развились многие собственно вариационные формы профессиональной музыки, о которых речь будет идти в главе IX.

От куплетной, куплетно-вариационной и свободной куплетной формы следует отличать строфическую форму (во многих руководствах под ней, однако, подразумевается то же самое, что и под куплетной формой).

Отличие состоит в том, что в строфической форме музыка, соответствующая различным строфам поэтического текста, не одинакова, и не варьирует одну и ту же основу, и не свободно изменяет ее, а различна. Таким образом, строфической мы будем называть «форму, которая состоит из ряда частей-разделов, соответствующих разделам-строфам поэтического текста и различных по музыке»²⁰. Обычно разные строфы объединяет некоторое интонационно-ритмическое родство.

Строфическая форма часто встречалась в некоторых старинных вокальных жанрах (мотет, мадригал). Встречается она в небольших произведениях для хора а cappella и у композиторов XIX—XX веков (например, хор «Два великана» Э. Направника написан в пятичастной строфической форме). Описываемая форма близка к так называемой сквозной вокальной форме, как бы преодолевающей куплетность (по немецкой терминологии *durchkomponiertes Lied*). Существуют и промежуточные формы между свободно куплетной и собственно строфической, изначально не знающей никаких (даже видоизмененных) повторений (реприз) музыки в разных строфах поэтического текста (а не преодолевающей их)²¹.

* * *

Некоторые черты родства с куплетной формой имеет упомянутая выше трех-пятичастная форма АВАВА. Вспомним романс «Сомнение» Глинки. Хотя период и середина, вместе взя-

²⁰ Дмитриевская К. Н. Анализ хоровых произведений. М., Советская Россия, 1965, с. 15.

²¹ Примеры таких промежуточных форм приведены к статье: Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М., 1977.

тые (АВ), не могут рассматриваться как самостоятельное целое, ибо середина останавливается на доминантовой гармонии, самый факт повторения той же музыки (АВ+АВ) с новым текстом способен создавать ощущение куплетности; правда, последний (третий) «куплет» в подобных случаях оказывается неполным (А вместо АВ), если только нет коды. В сущности, и куплетная форма (с двухчастной формой в качестве куплета), и трех-пятичастная форма представляют собой развитие, усложнение простой формы посредством точного либо видоизмененного повторения целого или частей: в куплетной форме повторяется целое (двухчастный куплет), в трех-пятичастной форме повторяются части (середина и реприза).

Усложнения простых форм посредством видоизмененного повторения частей или целого могут заходить достаточно далеко. Иногда в простой трехчастной форме повторение начального периода транспонируется в другую тональность. Яркий пример — в первой части (до трио) Траурного марша из Двенадцатой сонаты Бетховена: начальный период модулирует из *as-moll* в *Ces-dur*, повторение же начинается в *h-moll* и модулирует в *D-dur*, после чего следует середина простой трехчастной формы. Другой пример — в пьесе «Забывтый вальс» *Fis-dur* Листа: начальный период (ему предшествует вступление) излагается в главной мажорной тональности, а его повторение — в минорной тональности III ступени (*ais-moll*). В некоторых случаях при повторении делается лишь частичная транспозиция: начало периода транспонируется, а заключительный каданс дается в той же тональности, что и при первом проведении (см. Этюд Шопена, ор. 25 № 11, Марш Прокофьева, ор. 65 № 10).

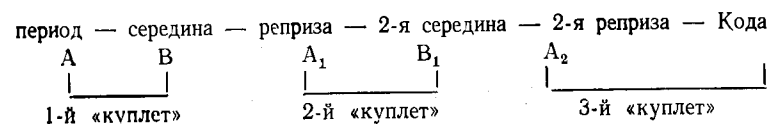
Может транспонироваться (и претерпевать другие изменения не чисто вариационного типа) также и середина при ее вторичном появлении (после первой репризы; по формуле АВАВ₁А). Наконец, среднее проведение начального периода также может, помимо других изменений, транспонироваться (по формуле АВА₁ВА). Сочетание обеих названных транспозиций имеется наряду с другими изменениями при повторениях частей, например, в Ноктюрне № 3 Листа (*As-dur*). Такого рода формы называются не трех-пятичастными, а двойными трехчастными. Отличие их от трех-пятичастных заключается в том, что изменения при повторении частей не ограничиваются обычной вариационностью, а носят тональный или иной характер²². Двойные трехчастные формы имеют черты общности с формой рондо. Их принято относить к рондообразным формам, и поэтому о них будет вновь упомянуто в главе VIII.

²² Интересный вариант такой формы — Песня без слов Чайковского *a-moll* (ор. 40 № 6): вторая середина сокращена по сравнению с первой, а вторая реприза (*f*, *marcato*) носит лишь тональный характер и не воспроизводит начальную мелодию.

Простейшим примером претворения куплетной формы в инструментальной музыке может служить Вальс Шопена, ор. 70 № 2, написанный в безрепризной двухчастной форме, которая затем повторяется. Единственное отличие между «куплетами» состоит в том, что в первом «куплете» начальный период повторен, а во втором нет.

Более интересные претворения этой формы имеются в ряде фортепианных пьес Листа. Таков Ноктюрн № 1 (As-dur). Его мелодия носит явно вокальный характер. Куплет представляет двухчастную форму (начальный период модулирует в H-dur). Второй куплет — варьированное повторение первого, после чего идет небольшая кода. В конце первого куплета, с целью создания более непрерывного перехода ко второму куплету, избегнута тоника, дана остановка на доминанте. Однако, несмотря на это, вторая часть куплета не может рассматриваться как середина трехчастной формы, за которой следует варьированная реприза: это типичная вторая часть двухчастной формы; к ее концу явно намечается не доминантовый предыкт, а распространенная полная совершенная каденция в главной тональности (с кадансовым квартсекстаккордом и другими признаками), и лишь в самый последний момент избегается ожидаемый заключительный тонический аккорд.

В куплетно-вариационной форме из двух куплетов (при двухчастной форме куплета) написан и второй Ноктюрн (E-dur). Соотношение же между упомянутой двойной трехчастной формой третьего Ноктюрна (As-dur) и куплетной формой первого Ноктюрна приблизительно таково же, как между трех-пятичастной формой романса «Сомнение» Глинки и куплетной формой романса «Не искушай» (см. выше). Иначе говоря, в третьем Ноктюрне также есть элемент куплетности: первым «куплетом» можно условно считать начальный период вместе со следующей за ним первой серединой; вторым — первую репризу (она начинается в H-dur) и вторую середину; третьим — вторую репризу (главная тональность) и коду. Каждый «куплет» отличается своей особой фактурой (например, в первом куплете мелодия идет в «виолончельном» регистре). Отделены друг от друга «куплеты», естественно, не полными кадансами (ибо окончания первых двух «куплетов» суть окончания середины двойной трехчастной формы), а паузами:



Образцом очень свободного претворения куплетной формы в инструментальной пьесе может служить «Утешение» № 3 (Des-dur) Листа. Первый куплет представляет собой двухчаст-

ную форму (впрочем, его можно рассматривать и как один период) и занимает шестнадцать тактов (не считая трех вступительных тактов). Во втором же куплете начальный восьмитакт (модулирующий в f-moll) дан лишь с фактурными изменениями, но зато вторая часть весьма расширена (она занимает двадцать один такт) и изменена гораздо более существенно (в нее вводится и относительно новый тематический материал). После нее идет кода²³. Связь характера всех названных пьес Листа с вокальной музыкой очевидна.

§ 3. Основные этапы исторического развития простой двух- и трехчастной формы

Простая двухчастная (гораздо реже трехчастная) форма была характерна для старинных танцев (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот, менуэт, бурре и др., см. главу XIII, § 2) в том их виде, в каком эти танцы вошли в старинные сюиты Баха и Генделя. Эта форма встречается также во многих прелюдиях и инвенциях Баха. Об особенностях старинной двухчастной формы речь будет идти в главе XI, § 13. Сейчас отметим лишь, что у Баха простая форма встречается гораздо чаще как форма самостоятельного сочинения или форма части циклического сочинения (сюиты, оратории), чем как форма части крупного нециклического целого (например, сложной трехчастной формы).

Наоборот, в инструментальном творчестве венских классиков простая двух- и трехчастная форма встречается, главным образом, как форма части сочинения, например в вариациях (как форма темы и отдельных вариаций), в рондо, в сложной трехчастной форме. В качестве самостоятельных инструментальных пьес простые формы встречаются у венских классиков редко (см. некоторые багателли Бетховена), но как самостоятельные вокальные сочинения и формы куплета — часто.

В послебетховенский период то развитие жанра миниатюры, которое привело к появлению самостоятельных пьес в форме одного периода, вызвало к жизни еще большее количество пьес в простой двух- и трехчастной форме. Естественно, что при этом возникли и некоторые новые, не совсем обычные разновидности таких форм. Так, например, стала встречаться особого рода безрепризная двухчастная форма со второй частью развивающего типа, приводящей к полной совершенной каденции, после чего — уже в коде формы — даются некоторые элементы репризы. Примерами таких безрепризных двухчастных

²³ Более подробный анализ пьесы содержится в кн.: Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки, с. 305—310.

форм с кодой, содержащей элементы репризы, могут служить Прелюдия Es-dur Рахманинова, Этюд As-dur Шопена, op. 25 № 12⁴. Встречаются и трехчастные формы, в которых третья часть является не обычной (то есть тематической и тональной) репризой первой части, а только тональной репризой (то есть возвращается главная тональность без возвращения начальной темы). Пример — «Песня без слов» Мендельсона № 6, g-moll. В этой пьесе после небольшого вступления идет десятитактный период (4+6, см. пример 118), модулирующий в тональность доминанты, затем восьмитактная середина и восьмитактная тональная реприза (период, тематически не совпадающий с начальным). В коде же появляются элементы тематической репризы. Наконец, иногда есть тематическая реприза, но вступающая не в главной тональности («Забытый вальс» № 1 Листа, Сказка f-moll Метнера, op. 26 № 3).

Разнообразные применения получили динамические формы, способные передавать значительное развитие в произведениях сравнительно небольшого объема и часто содержащие существенную трансформацию музыкального образа, который превращается, например, из сдержанного в более взволнованный, из лирического в драматический, из скорбно-меланхолического в восторженный, ликующий или, наоборот, в трагический. Яркие образцы таких форм имеются у Шопена (прелюдии № 8, 21, 24, Этюд op. 25 № 9), но особенно характерны они для Чайковского, Рахманинова, Скрябина. Примеры: упомянутый романс Чайковского «Забыть так скоро», романс Рахманинова «Давно ль, мой друг», Прелюдия Рахманинова cis-moll, медленная часть его виолончельной сонаты, многие пьесы Скрябина, например прелюдии op. 11 № 6, 10, 18, 19, 24, op. 13 № 1 (см. пример 150), op. 16 № 2, op. 27 № 1.

В романсе Рахманинова «Давно ль, мой друг», написанном

²⁴ При анализе этого рода форм иногда ошибочно принимают коду за репризу. Напомним в связи с этим, что середина развивающего типа, за которой следует реприза, не заканчивается распространенной (с субдоминантой и кадансовым квартсекстаккордом) полной совершенной каденцией в главной тональности. Естественно, что в названных сочинениях после такой каденции идет не реприза, а кода. В Этюде Шопена весьма расширенный каданс в главной тональности начинается за десять тактов до коды. Первый его этап (четырёхтакт) приводит к прерванной каденции, а второй (шеститакт) — к полной совершенной (вторгающейся) каденции. Элементы же тематической репризы даны в коде в таком виде, который лишь подчеркивает характер заключения (коды): двутактные фразы представляют собой дополнительные кадансы, в мелодии повторяется кадансовая интонация перехода вводного тона в тонику и т. д. Правильное понимание этого раздела именно как коды (а не как сокращенной репризы) существенно и для оценки оригинальности формы, и для верной исполнительской трактовки произведения.

Коду с элементами тематической репризы следует отличать от репризы с чертами коды (пример такой репризы — в известной фортепианной пьесе Шумана «Waguet?»). Впрочем, в обоих случаях налицо некоторое совмещение черт репризы и коды.

в простой репризной двухчастной форме, применены самые разнообразные средства динамизации репризы в связи с ее восторженно-ликующим характером, противостоящим печальному настроению первой части (это богатство средств динамизации — особенно яркий пример множественного и концентрированного воздействия). В начальном периоде преобладает тихая звучность, в репризе громкая. Первый период идет Andante tranquillo, реприза — agitato, первый период изложен в миноре, реприза — в одноименном мажоре, причем предложение репризы расширено по сравнению с предложениями начального периода и достигает более высокой кульминации. Фактура сопровождения также становится в репризе более густой и взволнованной (движение триолями). Меняется и метр — четырехдольность вместо трехдольности. Последние два момента (четырёхдольный метр и движение триолями в сопровождении) объединяют репризу с предшествующей ей серединой и делают репризу синтетической: взволнованно-тревожная середина непосредственно переходит во взволнованно-ликующую репризу.

Следует также отметить появление простых трехчастных форм сравнительно большого масштаба в медленных частях циклических произведений, прежде всего концертов. Такова канцонетта из скрипичного концерта Чайковского, ноктюрн из Второго квартета Бородина. Исключительно ярким примером весьма развитой простой трехчастной формы является медленная часть Второго концерта Рахманинова, представляющая собой одно из вершинных проявлений широкой русской лирической напевности в инструментальной музыке (между прочим, форму этой части следует рассматривать из-за развернутости каждого ее раздела именно как трехчастную, а не как репризную двухчастную, несмотря на то, что в репризе воспроизведено только одно предложение начального сложного периода). В простой динамической трехчастной форме с контрастирующей средней частью и с повторением темы средней части в коде (это создает элемент сонатности, см. главу XIV, § 4) написан финал Шестой симфонии Чайковского.

Наконец, в некоторых простых трехчастных формах изменяется обычное для классиков соотношение двух внутренних граней формы, а это вносит в форму существенно новые черты. Действительно, в простых трехчастных формах венских классиков граница между начальным периодом и серединой значительно резче, чем между серединой и репризой. Это определяется не только полным кадансом периода, но и тем, что каданс обычно поддерживается ритмической остановкой или паузой. Кроме того, период часто повторяется. В некоторых же этюдах и прелюдиях Шопена и пьесах других авторов кадансу периода не сопутствует остановка или пауза и ритмически непрерывное движение непосредственно вливается в развивающую середину (при этом период не повторяется). Грань же между

второй и третьей частями формы воспринимается очень ясно благодаря самому факту репризы. Если при этом в репризе есть расширение или за ней следует дополнение (часто имеет место и то и другое), то реприза вместе с дополнением (кодой) иногда может уравновесить первый период плюс середину и тогда в общих контурах и пропорциях данной индивидуальной формы намечаются некоторые черты большой двухчастной структуры: период + середина, реприза + дополнение (Шопен, Этюд, оп. 25 № 9, (Ges-dur). Аналогичное объединение периода с серединой, а последней репризы с кодой в один условно понимаемый «куплет» (на основе единства фактуры) мы уже наблюдали в двойной трехчастной форме Ноктюрна № 3 Листа. Известное приближение к такому соотношению иногда встречается, как видим, и в простой трехчастной форме. Следует, однако, помнить, что речь идет здесь именно об особой трактовке типовой, прочно откристаллизовавшейся и исторически устойчивой классической трехчастной формы, а не о каком-либо новом (двухчастном) типе формы²⁵.

²⁵ Иная точка зрения высказана в учебнике «Музыкальная форма» под ред. Ю. Н. Тюлина (М., 1974, с. 135—137 и 138), где описанная сейчас особая трактовка трехчастной формы выделена в самостоятельный тип двухчастной формы и рассматривается в параграфе «Репризная двухчастная форма» главы «Развитая двухчастная форма» (репризная же двухчастная форма в обычном понимании называется в этом учебнике простой двухчастной формой «с включением»). Отметим, что в ряде проанализированных или упомянутых в учебнике случаев соотношение предполагаемых двух частей формы оказывается не вполне естественным: 50+19 (Этюд Шопена f-moll, оп. 25 № 2), 56+23 (Этюд C-dur, оп. 10 № 1), 50+32 (Этюд cis-moll, оп. 10 № 4). Кроме того, не всегда правомерно присоединять дополнение к репризе: оно часто служит кодой для всей формы. Это имеет место, например, в Прелюдии Шопена № 8 (fis-moll), форма которой интересна тем, что грань между начальным восьмитактным периодом и серединой ослаблена предельно — период не замкнут, заканчивается без каданса (однако все другие структурные признаки периода налицо: два тождественных по началу четырехтакта, в каждом из которых представлена структура суммирования, образующая единую мелодическую волну; при этом первый четырехтакт заканчивается половинным кадансом). Трехчастная форма прелюдии такова: незамкнутый период — 8 т., середина — 10 т., динамизированная реприза — 8 т., кода — 8 т. Кульминация, совпадающая с точкой золотого сечения (такт 22), находится в репризе. В учебнике под редакцией Ю. Н. Тюлина форма этой прелюдии определена как двухчастная (18+16), то есть общая кода присоединена к репризе. На наш взгляд, черты подобного рода двухчастной структуры настолько редко выражены с достаточной бесспорностью, что едва ли целесообразно говорить в данном случае о самостоятельном типовой форме-схеме: естественнее, как упомянуто, видеть в этих чертах двухчастности лишь особое свойство некоторых трехчастных форм с кодой в послебетховенской музыке.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ И ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

§1. Сложная трехчастная форма.

Определение и разъяснение.

Исторические истоки. Область применения

Среди простых форм весьма часто встречаются как двухчастные, так и трехчастные. Наоборот, среди сложных форм трехчастные получили, по причинам, о которых речь будет ниже, несравненно большее распространение, чем двухчастные. Поэтому мы сначала подробно рассмотрим сложную трехчастную форму, а затем — кратко — сложную двухчастную.

Сложной трехчастной формой называется такая репризная трехчастная форма, в которой первая часть изложена в простой двух- или трехчастной форме, а остальные части не содержат более развитых форм.

Это определение построено по тому же принципу, что определение простой формы, и лишь проводит этот принцип ступенью дальше. Важное отличие сложной трехчастной формы от простой (помимо отличия в самой структуре, вытекающего непосредственно из определения формы) заключается в следующем. В простой трехчастной форме, как упомянуто, чаще встречается средняя часть развивающего типа, чем средняя часть, содержащая новый тематический материал, контрастирующий с материалом крайних частей. Наоборот, в сложной трехчастной форме средняя часть, как правило, контрастирует с крайними частями и лишь в очень редких случаях носит характер развития материала первой части. Контрастное сопоставление двух основных частей и репризная повторность первой из них лежат в основе подавляющего большинства сложных трехчастных форм (эти же принципы лежат в основе простой трехчастной формы с контрастирующей средней частью).

Сложная трехчастная форма откристаллизовалась к концу XVII — началу XVIII века как раз в связи со стремлением к отображению контрастов в более крупных и вместе с тем цельных произведениях. Прототипом сложной трехчастной формы было встречавшееся в старинных сюитах¹ непосред-

¹ О старинной сюите см. подробнее главу XIII.

венное сопоставление двух одноименных танцев (например, двух менуэтов, двух гавотов) с повторением первого из них после второго: Менуэт I, Менуэт II, Менуэт I (см. английскую Сюиту F-dur Баха), Гавот I, Гавот II, Гавот I (см. английские Сюиты g-moll и d-moll Баха). При этом повторение первого танца не выписывалось в нотах, а обозначалось посредством специального указания после второго танца, например *Menuet I da capo* или, соответственно, *Gavotte I da capo* (da capo означает «с начала»). Каждый танец в отдельности излагался в простой двухчастной или (реже) трехчастной форме. Сопоставление же двух одноименных танцев и повторение первого из них образовывало внутри сюиты сложную трехчастную форму, которая стала затем выделяться в самостоятельное произведение. Второй танец (то есть средний раздел сложной трехчастной формы) обычно писался в том же темпе (конечно, и в том же метре), что и первый. Тональность тоже сохранялась, но лад иногда менялся на противоположный (см. названные гавоты из английских сюит Баха; в Сюите d-moll второй гавот—D-dur—сходен по тематическому материалу с первым и является лишь его мажорным вариантом). Иногда второй танец контрастировал с первым своим несколько более спокойным и ровным ритмическим движением и более прозрачной фактурой: вошло в обычай писать второй танец для трех инструментов в оркестровых произведениях и для трех голосов в произведениях для клавира. Вследствие этого обычая средняя часть сложной трехчастной формы получила название трио, сохранившееся в жанрах, связанных с движением (в частности, в танцах и маршах), до наших дней, независимо от того, излагается ли средняя часть действительно трехголосно или нет. Название трио вместо Менуэт II можно встретить, например, уже во французской Сюите h-moll Баха. Если трио писалось в тональности другого лада, его нередко обозначали в нотах посредством указания на смену лада: *Minore* (при мажорной первой части) или *Maggiore* (при минорной первой части).

В дальнейшем развитии сложной трехчастной формы контраст между крайними частями и средней стал делаться более значительным. Главная тональность (без смены лада) стала встречаться в средней части все реже. Кроме того, средняя часть стала более резко отличаться от первой по характеру своего тематического материала, иногда даже по метру и темпу. Последнее средство контраста не применимо, однако, к тем жанрам (марш, танец), в которых требуется сохранение единства движения на всем протяжении пьесы.

Самый характер контраста в сложной трехчастной форме может быть весьма различным. При этом надо иметь в виду, что первая часть и реприза (то есть крайние части) в большей мере определяют характер произведения в целом, нежели средняя часть, ибо крайние части начинают и завершают

произведение (после контрастного сопоставления первой и средней части реприза, в сущности, как раз и утверждает ведущее значение первой части). Поэтому в произведениях активного или оживленного характера, написанных в сложной трехчастной форме, средняя часть обычно бывает более спокойной. Наоборот, в пьесах лирического склада средняя часть нередко бывает более оживленной или взволнованной.

Встречается сложная трехчастная форма в произведениях самых разнообразных жанров. В этой форме пишется большинство маршей. Она очень часто встречается в танцах — вальсах, мазурках, полонезах и многих других. В этой же форме написаны средние части многих симфоний, сонат и других циклических произведений, как медленные (*Andante*, *Adagio*), так и быстрые (скерцо, менуэты). Отдельные пьесы для фортепиано и других инструментов (ноктюрны, экспромты, баркаролы и др.) также нередко излагаются в сложной трехчастной форме. Наконец, в сложной трехчастной форме пишутся и вокальные произведения — романсы, арии, хоры. Старинная ария «da capo» (названная так, потому что в ней после средней части вновь повторяется первая) явилась, наряду со старинной сюитой, одним из исторических предшественников сложной трехчастной формы.

В каких бы жанрах ни применялась сложная трехчастная форма, она более всего пригодна, как уже сказано, для развернутого однократного сопоставления контрастирующих музыкальных образов (с последующим утверждением первого из них). В простейших случаях (например, в большинстве маршей и танцев) сопоставляемые образы хотя и связаны известным единством (например, единством темпа и метра), но не вытекают один из другого, не взаимодействуют между собой, не обогащают друг друга. Имеет место более или менее внешнее сопоставление. В этих случаях сложная трехчастная форма как бы складывается, составляется из двух самостоятельных, законченных, «готовых» простых форм и повторения первой из них (вспомним еще раз историческую связь сложной трехчастной формы со старинной сюитой). Однако, как будет показано в дальнейшем, в более развитых образцах сложной трехчастной формы части связаны более явным единством развития и контрастирующие образы находятся между собой в более тесном взаимодействии.

§ 2. Строение сложной трехчастной формы. Ее основные типы

Схема сложной трехчастной формы в общих чертах напоминает схему простой трехчастной формы: первая и третья части сходны между собой и могут быть обозначены одной

буквой, вторая часть обычно отличается по музыкальному материалу и обозначается другой буквой:

А
I часть

В
II часть

А
III часть

Пишется первая часть сложной трехчастной формы в простой двух- или трехчастной форме. Заканчивается она обычно полной совершенной каденцией в главной тональности, но изредка — в другой тональности (например, в тональности доминанты, см. романс Глинки «Я помню чудное мгновенье»). Внутри первой части возможны повторения, типичные для простых форм.

Вторая часть сложной трехчастной формы бывает двух типов: 1) имеющая самостоятельную форму (период либо простая двух- или трехчастная) и 2) не имеющая такой формы, состоящая из ряда построений и обычно тонально неустойчивая.

Средняя часть сложной трехчастной формы, изложенная в самостоятельной форме периода или простой двух- или трехчастной форме, носит название трио, независимо от того, обозначено ли это название в нотах; средняя часть, не имеющая такой формы, состоящая из ряда построений, называется эпизодом.

При этом к трио, естественно, причисляются и те средние части, форма которых самостоятельна, хотя и незамкнута.

Если трио и эпизод существенно отличаются между собой по своей форме, то в других отношениях они обладают рядом сходных черт: и трио, и эпизод строятся на новом музыкальном материале; и трио, и эпизод обычно пишутся в новой, не главной тональности и, следовательно, отличаются от крайних частей и в тональном отношении. Возникающий при этом тональный контраст способствует усилению контраста тематического.

Вместе с тем эпизод сложной трехчастной формы имеет кое-что общее с серединой развивающего типа, именно — отсутствие самостоятельной формы, тональную неустойчивость: отличается же эпизод от развивающей середины тематической самостоятельностью. Таким образом, в трехчастных формах средние части могут быть расположены в следующий ряд по степени самостоятельности: 1) развивающая середина (нет самостоятельной формы и самостоятельной темы); 2) эпизод (нет самостоятельной формы, но есть самостоятельный тематический материал); 3) трио (есть и самостоятельная форма и самостоятельная тема).

Сложная трехчастная форма со средней частью, написанной в форме периода или простой двух-трехчастной форме, называется сложной трехчастной формой с трио. Соответственно сложная трехчастная форма, включающая сред-

нюю часть, не имеющую самостоятельной формы, называется сложной трехчастной формой с эпизодом.

Если происхождение сложной трехчастной формы с трио связано со старинными танцевальными сюитами, то истоки сложной трехчастной формы с эпизодом восходят, по-видимому, к старинным вокально-танцевальным жанрам — к хороводам с пением², а также к вариационным формам. Не случайно в сложной трехчастной форме с эпизодом реприза очень часто варьируется и нередко встречаются варьированные повторения меньших частей (например, второе предложение периода варьированно повторяет первое; реприза внутри начальной простой формы дает новую вариацию и т. д.; показательный пример — медленная часть Шестнадцатой сонаты Бетховена).

Область применения сложной трехчастной формы с трио и сложной трехчастной с эпизодом была в XVIII и начале XIX века различна. Это связано с жанровыми особенностями и выразительными возможностями этих разновидностей формы. Характерное для сложной трехчастной формы с трио четкое, ясное разграничение частей, связанное с танцевальными жанрами, в которых возник подобный тип средней части, определяет преимущественное применение сложной трехчастной формы с трио в произведениях оживленных, моторного склада, в танцах, маршах, скерцо и т. п. Наоборот, средняя часть типа эпизода характерна для пьес лирического характера, обычно медленного темпа. Если рассмотреть те средние части сонат и симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена, которые написаны в сложной трехчастной форме, легко убедиться, что все быстрые части (менуэты, скерцо) содержат трио, а медленные (за некоторыми исключениями³) — эпизоды. В дальнейшем, однако, разграничение сфер применения трио и эпизода сделалось менее резким: в частности, трио стало нередко применяться и в медленных лирических пьесах.

Наиболее часто встречающиеся в средней части сложной трехчастной формы тональности (кроме главной) — тональности субдоминантовой стороны и одноименная. Иногда такие тональности применяются и в контрастирующей средней части простой трехчастной формы. Наоборот, в однотемной простой трехчастной форме середина обычно бывает либо в тональности доминанты, либо тонально неустойчива, либо основана преимущественно на доминантовой функции главной тональности. В дальнейшем, разбирая тональные соотношения в форме рондо, сонаты и других форм, мы убедимся в том, что область доминанты применяется там, где дается соотношение тем, хотя и конт-

² В старых учебниках сложная трехчастная форма с эпизодом относилась, в связи с этим, к формам рондо.

³ См., например, медленную часть Пятнадцатой сонаты Бетховена.

растирующих, но родственных, внутренне связанных друг с другом единой линией развития. Наоборот, область субдоминанты применяется, если нужно подчеркнуть более внешний контраст, полную самостоятельность нового тематического материала.

Такое применение тоналностей субдоминанты и доминанты определяется их соотношением с тоникой; доминанта гораздо сильнее тяготеет к тонике, а субдоминанта обладает сравнительно большей самостоятельностью.

Говоря о тоналности субдоминанты, мы имеем в виду в первую очередь тоналность IV ступени, но в средней части сложной трехчастной формы могут быть использованы и другие тоналности субдоминантовой функции. Например, в мажорной трехчастной форме средняя часть может быть в параллельном миноре (Шуберт — Экспромт *Ges-dur*, op. 90 № 3), в тоналности VI низкой ступени (Бетховен — медленная часть Четвертой фортепианной сонаты) и т. д. В минорной трехчастной форме трио тоже иногда пишется не в одноименном, а в параллельном мажоре, который не несет субдоминантовой функции (Шопен — Траурный марш из Сонаты *b-moll*).

В виде исключения встречаются средние части в тоналности доминанты (см. вторую часть Четвертой симфонии Чайковского, в которой средняя часть написана в *F-dur* при главной тоналности *b-moll*).

Как уже было упомянуто, иногда встречаются средние части сложной трехчастной формы, написанные в главной тоналности, что, как видно из сказанного выше, тесно связано с историческим происхождением сложной трехчастной формы (см. менуэты из Первой симфонии и Восемнадцатой сонаты Бетховена, скерцо Героической симфонии, Вальс Шопена, op. 64 № 1). В этих случаях особенно велика роль всех других средств (кроме тоналных) в создании контраста.

Средняя часть сложной трехчастной формы в подавляющем большинстве случаев начинается сразу после окончания первой части: связующая часть между первой и средней частью, как правило, отсутствует. Благодаря этому контраст частей выявляется очень ярко: он не смягчен плавным переходом, наступает сразу.

При возвращении же от средней части формы к репризе, наоборот, резкое сопоставление иногда избегается, достигается плавность перехода. Применяются два вида плавного перехода:

1) введение между средней частью и репризой связующей части, модулирующей в главную тоналность, иногда подготовляющей и тематический материал репризы;

2) такое построение конца средней части, при котором она непосредственно подводит к репризе.

Если средняя часть — эпизод, то применяется второй вид

плавного перехода, ибо сам эпизод незамкнут, текуч. Если же средняя часть — трио, то возможны оба вида. Пример первого вида — во второй части Шестой фортепианной сонаты Бетховена. Примеры второго вида — в менуэте из Седьмой сонаты, во второй части из Девятой сонаты Бетховена. Иногда трио оказывается незамкнутым лишь при повторении его последнего раздела (или последних разделов), например середины и репризы простой трехчастной формы вместе взятых. Пример — трио скерцо из Героической симфонии Бетховена.

Описанное построение сложной трехчастной формы, при котором средняя часть вступает сразу, без подготовки, а третья часть, наоборот, вступает подготовленно, способствует особой стройности, законченности целого. Резкое изменение установившегося характера музыки, тематического материала, тоналности, иногда и темпа, подчеркивающее контраст, компенсируется плавностью перехода к повторению первой части после контрастирующей части. Такой принцип отчасти родствен принципам «скачка и заполнения» в мелодии (или внезапной модуляции в далекую тоналность с постепенным возвратом в исходную — в гармонии)⁴.

Реприза — третья часть сложной трехчастной формы — может быть точным повторением первой части. В таком случае она, как упомянуто, иногда даже не выписывается и обозначается словами *Da capo* или буквами *d. c.* либо *d. c. al fine*.

Обычно построения, которые повторялись при их первом изложении (в первой части формы), в репризе не повторяются. В ряде произведений композиторы специально оговаривают это: к словам *da capo* прибавляются тогда слова «*senza ripetizione*» (или «*senza replica*»), то есть «без повторения». Это значит, что надо проиграть после средней части снова всю первую часть, не обращая внимания на содержащиеся в этой части знаки повторения.

Однако реприза не всегда точно повторяет первую часть, она может быть изменена различным образом: может быть варьирована, расширена, сокращена. Сравнительно редко реприза сложной трехчастной формы динамизируется. Яркий пример — Ноктюрн *c-moll* Шопена. Его первая часть, изложенная в динамической простой трехчастной форме (8+8+8), носит характер скорбной декламации, сдерживаемой строгим, мерным сопровождением, в котором есть черты траурного марша (временами эти черты появляются и в мелодии, например в треть-

⁴ Этот принцип часто проявляется и в более крупных формах, например в симфониях, сонатах. Так, первая часть сонаты «Аппассионата» Бетховена отделена от второй части полным кадансом и перерывом, а вторая часть переходит в финал непосредственно — без перерыва (то же самое в Концерте для скрипки Чайковского).

ем такте). Средняя часть (трио) дана в одноименном мажоре в несколько более медленном темпе. В ней сохраняются элементы маршевого ритма, но на первый план выступают черты хора-ла, передающего здесь состояние глубокой внутренней сосредоточенности. В дальнейшем развитии этой части музыка динамизируется (преимущественно средствами фактуры, см. выше пример 88), передаваемое чувство становится более напряженным, взволнованным. Средняя часть содержит, как и первая, три восьмитакта, однако это не трехчастная форма, а репризная двухчастная с динамизированным повторением второй части. Общая реприза ноктурна сохраняет взволнованное триольное движение средней части (триоли восьмыми в точности соответствуют триолям шестнадцатыми, так как указание *Doppio movimento* означает ускорение темпа вдвое) и идет в несколько более быстром темпе, чем первая часть (темп средней части медленнее, чем первой, но отнюдь не вдвое медленнее). Это изменение фактуры и темпа существенно преобразует самый характер музыки, которая становится гораздо более взволнованной, чем в первой части, и утрачивает черты марша. Реприза несколько расширена и, кроме того, имеет небольшое дополнение. Этот ноктурн — пример такой сложной трехчастной формы, в которой контрастирующие части взаимодействуют: характер средней части влияет на характер репризы. Описанная же динамизация репризы сложной трехчастной формы — одно из художественных открытий пьесы и притом весьма перспективное: взволнованная фактура сопровождения в этой репризе предвосхищает фактуру, часто встречающуюся у Скрябины (репетиция аккордов).

В случае сокращения репризы вместо простой двух- или трехчастной формы может быть, например, повторен лишь один период. Такое изменение на определение формы целого как сложной трехчастной не влияет: говорят о сложной трехчастной форме с неполной репризой (см. многие мазурки Шопена, например ор. 7 № 2).

Вообще сложную трехчастную форму можно назвать полной, если каждая из ее трех основных частей написана в простой двух- или трехчастной форме. Остальные виды, например с трио или репризой в форме лишь одного периода, равно как и с эпизодом вместо трио, можно назвать неполными. Возникает вопрос о трехчастной форме, средняя часть которой представляет собой простую двух- или трехчастную форму, а крайние — только период. Такая форма не подходит под определение ни простой, ни сложной трехчастной формы, и ее принято называть промежуточной между простой и сложной. Правда, возможно дать более широкое определение сложной трехчастной формы, включающее и упомянутую промежуточную: сложная трехчастная форма — это такая репризная трехчастная форма, в которой по крайней мере одна из трех

частей представляет простую двух- или трехчастную форму и ни одна часть не содержит более развитых форм. Таким определением возможно пользоваться для упрощения классификации форм. Однако приведенное в основном (более узком) определении требование, чтобы первая часть сложной формы во всяком случае представляла собой простую двух- или трехчастную форму, достаточно обосновано, ибо, как упомянуто, средняя часть имеет в трехчастных формах меньшее значение, чем крайние, а первая часть является основной.

Практически, если начальный период вполне сопоставим по масштабам и значению со средней частью, написанной в простой двух- или трехчастной форме, промежуточная форма много ближе к сложной, чем к простой. См. Вальс *As-dur* Чайковского, ор. 40 № 8, Ноктурн *b-moll* Шопена, ор. 9 № 1 (в репризе ноктурна дано только одно предложение начального периода; от средней части к репризе ведет связующая часть с новой темой). Если же крайние периоды малы по сравнению со средней частью и приближаются по значению к вступлению и заключению (на одном и том же материале), то вся промежуточная форма приближается к простой форме с обрамлением. (Пример — «Песнь индийского гостя» из оперы «Садко» Римского-Корсакова.) В ряде случаев промежуточная форма может быть названа концентрической — *abcba*: вокруг

центра (с) располагаются как бы концентрические круги — *b* и *a*. Примерами промежуточной формы между простой и сложной трехчастной являются также Багатель Бетховена *g-moll*, ор. 119 № 1, Мазурка Шопена *e-moll*, ор. 41 № 2 (динамическая трехчастная форма; она может рассматриваться и как упомянутая концентрическая форма), третья пьеса из «Крейслерианы» Шумана. Назовем еще известный «Музыкальный момент» *f-moll* Шуберта, ор. 94 № 3. Первая часть этой пьесы — восьмитактный период в главной тональности. Средняя часть — шестнадцатитактная простая двухчастная форма в тональности параллельного мажора. После репризы начального периода следует ряд дополнений (кода). Пьеса отличается от типичной сложной трехчастной формы отсутствием тематического контраста между частями (в этом отношении пример приближается к простой трехчастной форме с серединой типа развития).

Наконец, очень редко встречается трехчастная форма, где первая часть представляет собой период, а реприза — простую трехчастную форму (пример: побочная партия экспозиции в увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта»). Это — особый вид промежуточной формы между простой и сложной трехчастной. По своему происхождению он связан с простой трехчастной формой, в которой реприза расширена. Но поскольку это расширение привело к изменению самого типа формы репризы (не период, а простая трехчастная), форма целого стала промежуточной.

Произведения, написанные в сложной трехчастной форме, могут иметь вступление и коду.

Вступление иногда бывает небольшим, содержащим тональную подготовку и устанавливающим темп и метр произведения, как это часто имеет место в маршах.

Встречаются и более значительные по объему вступления, тематический материал которых связан с одной из частей формы. Наконец, иногда вступление основывается на самостоятельном тематическом материале, играющем большую роль в данном сочинении (см. Andante Квартета № 2 Чайковского).

Роль коды в произведениях, написанных в сложной трехчастной форме, также часто бывает велика. Кода как бы подводит итог, подчеркивает главную мысль произведения, создает более прочное завершение. Смысловое значение коды в каждом данном произведении обуславливается ее тематическим материалом. Кода может быть связана с первой частью. Но может быть использован материал средней части. Последний случай встречается довольно часто: преимущество такой коды заключается в том, что еще раз появляется тематический материал, который в произведении проходил лишь однажды; к тому же, возвращаясь, как это обычно бывает в коде, в главную тональность, материал средней части тем самым до некоторой степени сближается с материалом крайних частей.

Еще больше выявляется объединяющая роль коды в том случае, если кода основана на материале обеих частей. Такую коду иногда называют синтетической. Простым примером может служить кода медленной части Двадцать пятой сонаты Бетховена, где в верхнем голосе проходит тема крайних частей, а фигура сопровождения заимствована из средней части. В коде Экспромта-фантазии Шопена, наоборот, проходит тема средней части (в басу) на фоне движения шестнадцатыми из крайних частей (в партии правой руки). Более сложный пример синтетической коды имеется во второй части Шестой симфонии Чайковского. Контраст между крайними разделами и трио основан здесь на противопоставлении светло-лирического настроения, выраженного в первую очередь мягким, волнообразным движением мелодии и мажорным ладом (пример 153), и более грустного настроения, переданного посредством ряда нисходящих хореических мотивов-возгласов (с задержаниями) в миноре (пример 153а). Связующая часть от трио к репризе сопоставляет мотивы обеих основных частей, постепенно вытесняя мотив трио (см. пример 153б). В коде вновь появляются тематические элементы обеих частей: восходящее движение, связанное с мотивами первой части, затем нисходящие мотивы трио и, наконец, объединение этих мотивов, дающее ощущение покоя, умиротворения (см. пример 153в, где два мотива уже не контрастируют, а лишь дополняют друг друга):

Allegro con grazia Чайковский. 6-я симфония

Чайковский. 6-я симфония

Чайковский. 6-я симфония

Чайковский. 6-я симфония

Выше мы упомянули, что связующая часть от первой части сложной трехчастной формы к средней встречается редко. Примером, где такая связующая часть есть, может служить вторая часть Четвертой симфонии Чайковского. Первый раздел этой части представляет собой простую трехчастную форму аба, после чего идет снова материал b. Поначалу кажется, что будет иметь место обычное повторение частей внутри простой трехчастной формы (то есть повторение середины и репризы вместе взятых); в действительности же повторение материала b превращается в связку к трио всей формы. Напомним, что вообще

связующие части нередко начинаются как повторение какой-либо части.

Изредка в сложной трехчастной форме встречается повторение не только частей внутри простых форм, составляющих сложную, но и основных частей самой сложной формы: после общей репризы повторяется опять трио и затем снова дается реприза. Такую форму (АВАВА) можно, по аналогии с простой трех-пятичастной формой, назвать сложной трех-пятичастной. Примеры: «Марш Черномора» из оперы Глинки «Руслан и Людмила», скерцо из Седьмой симфонии Бетховена.

К сложной трехчастной форме особого рода можно отнести репризные трехчастные формы, в которых есть части, написанные в формах более развитых, чем простая двух- или трехчастная, например в форме темы с вариациями (вторая часть Седьмой симфонии Бетховена) или в сонатной форме (скерцо Девятой симфонии Бетховена, Первой симфонии Бородина). Последний случай обычно относят к смешанным формам (см. главу XIV).

§ 3. Краткие сведения об историческом развитии сложной трехчастной формы

Об исторических истоках сложной трехчастной формы речь шла выше. У Гайдна и Моцарта эта форма применялась прежде всего в многочисленных менуэтах, но также и в медленных частях цикла (см., например, замечательное по своему мелодическому богатству Andante F-dur из сонаты Моцарта C-dur, № 10 по изданию Музгиза⁵).

Во многих симфонических менуэтах Моцарта сложная трехчастная форма уже достигла значительных масштабов. Но гораздо большее развитие получила эта форма в заменивших менуэт бетховенских скерцо: острый, динамичный, взрывчатый характер этих скерцо, полных контрастов и неожиданных поворотов мысли, не мог не оказать существенного влияния и на унаследованную от менуэта сложную трехчастную форму.

Рассмотрим в качестве яркого примера скерцо Седьмой симфонии Бетховена.

Уже первый период, следующий после энергичных вступительных тактов, весьма расширен и заканчивается необычной для начальных периодов Гайдна и Моцарта модуляцией из мажора в тональность III мажорной ступени (A-dur при главной тональности F-dur). Весьма развернута середина первой части скерцо. В ней, как это, впрочем, намечено уже в начальном пе-

риоде, очень большую роль играет многократное повторение нисходящей хореической интонации:



Подобные секундовые интонации, как известно, играют большую роль в лирической музыке (см. выше, с. 29—30, 76—77, 108), а их происхождение в скерцо связано с чувствительными кадансовыми «вздохами» и галантными «приседаниями» старинного менуэта. Однако здесь, в условиях совершенно иного контекста (темп Presto, повторение интонации много раз подряд, ее переброска в разные регистры, ее появление преимущественно в холодноватом тембре деревянных духовых инструментов, гармонизация не как задержания и т. д.), эта интонация переосмысливается, изменяет свою обычную (первичную) выразительность и приобретает шутливый скерцовый характер, усиливающийся именно благодаря отдаленной (генетической) связи интонации с лирическими «вздохами».

Применен в этой середине и прием так называемой ложной репризы: как бы начинается реприза, но не в главной тональности (в данном случае в тональности субдоминанты: B-dur), а истинная реприза появляется позднее. Прием этот, встречающийся в различных жанрах и формах, в данном случае очевидным образом включается в круг средств, создающих впечатление шутливости (своеобразный обман).

Особенности трио этого скерцо заключаются в том, что оно идет в более медленном темпе (Meno mosso assai), чем первая часть (в менуэте, как танце, это было бы невозможно), и в тональности не первой степени родства (D-dur). Это весьма усиливает контраст с первой частью. Трио написано в динамической трехчастной форме, что опять-таки не типично для трио гайдновских и моцартовских менуэтов; более песенный,

⁵ Это еще один случай применения венским классиком сложной трехчастной формы с трио в медленном движении.

несколько пасторальный характер музыки первого периода трио в репризе существенно меняется: резкое усиление звучности придает торжественность, героические черты.

После общей репризы скерцо повторяется трио и вновь дается реприза, вследствие чего возникает упомянутая сложная трех-пятичастная форма. В коде на момент появляется фраза из трио, но затем как бы изгоняется, отмечается кадансом в темпе *Presto*, ярко утверждающим ведущую роль стремительного, огненного движения первой части скерцо (подобный прием введения в код контрастирующего элемента ради его последующего преодоления, отрицания встречается в кодах не только скерцо; мы вернемся к нему в главе о сонатной форме).

Образец грандиозной бетховенской сложной трехчастной формы в медленном движении — Траурный марш из Героической симфонии. Масштабы формы увеличены и посредством видоизмененного повторения частей внутри первого раздела (до трио), и путем переработки общей репризы (в нее введен полифонический эпизод), и благодаря наличию значительной коды.

Общие тенденции развития сложной трехчастной формы после Бетховена сводятся, главным образом, к усилению контраста между средней частью и крайними: средняя часть нередко излагается не только в новом темпе, но и в новом метре, а иногда одновременно и в новом темпе и в новом метре (см. ноктюрны Шопена, ор. 9 № 3 и ор. 48 № 2), совершенно иной фактуре, неблизкой тональности⁶. Наряду с этим усиливается и тенденция к сближению и объединению контрастирующих тем в коде. Уже упомянуто, что различие между средней частью типа трио и типа эпизода во многих случаях сглаживается. Иногда средняя часть содержит две совершенно различные темы. Наконец, сложная трехчастная форма, которая у Бетховена применялась преимущественно в средних частях циклических сочинений (сонат, симфоний), стала типичной формой многочисленных самостоятельных инструментальных пьес как танцевального, так и иного характера (ноктюрн, экспромт, музыкальный момент и т. д.).

Весьма обогатил сложную трехчастную форму Шопен. Во многих случаях здесь сказалась его исключительная мелодикотематическая щедрость. Так, например, трагический Полонез *fis-moll* начинается очень яркой вступительной темой доминан-

⁶ Есть и исключения: в Экспромте Шуберта *Ges-dur*, ор. 90 № 3, средняя часть сохраняет ту же фактуру, что и первая часть: контраст частей смягчен, обе носят песенный характер. У Грига средняя часть сложной трехчастной формы иногда основывается на том же тематическом материале, что и крайние, а контраст достигается другим ладом и иным характером изложения. При этом в одних случаях контраст очень значителен, так как изменен темп и тема сильно трансформирована (Скерцо, ор. 54 № 5), в других же контраст почти столь же невелик, как между двумя гавотами английской Сюиты *d-moll* Баха (Григ — Менуэт *d-moll*, ор. 57 № 1).

то-предыктового характера, предвещающей значительность и драматичность дальнейшего развития. Мелодия основного периода отличается ритмической активностью («ритм суммирования») и ясно выраженным поступательным движением, преодолевающим «препятствия», напряженно завоевывающим каждый шаг подъема. При этом второе предложение свободно видоизменено, расширено, вводит новые тематические образования. Кульминация взята типичным для Шопена скачком на десятому, приобретающим здесь характер патетического восклицания. За ним следует не извилистый пассаж, как в лирических мелодиях Шопена, а настойчивое повторение аккорда (доминантсептаккорд ко II низкой ступени) в синкопированном ритме, заставляющее вспомнить аналогичные «взрывчатые» синкопы Бетховена (например, из заключительной партии первой части Героической симфонии). Период завершается острой кадансовой фразой с трезвучием II низкой ступени. Середина простой трехчастной формы снова дает самостоятельный тематический материал. В то же время этот материал логично связан с предыдущим: восходящее гаммообразное движение середины как бы обнажает основную тенденцию мелодии первого периода и частично заполняет нисходящий скачок от кульминации к синкопированным аккордам. Ярko впечатляет энергичный модуляционный переход: начало середины сразу в *b-moll*.

Реприза варьируется, за ней следует варьированное повторение середины и, наконец, вторая варьированная реприза. Таким образом, первая часть полонеза сама представляет собой довольно развитую простую трех-пятичастную форму.

Средняя часть полонеза содержит две новые темы: одну с элементами изобразительности, передающую приближение и удаление скачки или шествия и, быть может, имеющую некоторый оттенок «батальной» музыки (эта тема отчасти родственна трио Полонеза *As-dur*, ор. 53)⁷, другую — очень развернутую — *Tempo di mazurca*.

Сопоставление жанров собственно полонеза и мазурки имеет глубокий смысл: минорный полонез передает трагические события польской истории, светлая же мажорная мазурка может рассматриваться как воплощение образа самой Польши (одновременно мирно-идиллической и беззаботно-аристократической). Реприза вторгается неожиданно, таинственно и грозно, разрушая светлую идиллию. Перед траурной кодой вновь появляется — на сей раз как крик отчаяния — основная фраза мазурки.

В ряде других произведений Шопен создает образцы динамической (и динамически-синтетической) сложной трехчастной формы (упомянутый Ноктюрн *c-moll*, Мазурка *fis-moll*, ор. 59 № 3), а иногда при этом так сближает в конце произведения контрастирующие темы, что возникает элемент сонатности и

⁷ В эту тему вклинивается также материал середины первой части.

вся форма относится к числу смешанных (Баркарола, Полонез-фантазия; см. дальше главу XIV).

Что касается русских классиков, то Глинка создал замечательные образцы сложной трехчастной формы в романсах, отличающихся яркостью контрастных сопоставлений. Примеры: «Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья», «Песнь Маргариты».

Большой интерес представляет сложная трехчастная форма также во многих вальсах русских классиков. Эта форма, как и самый жанр вальса, как бы симфонизируется благодаря яркости контрастов, широкому развитию отдельных частей и единству целого. Таковы некоторые вальсы Чайковского из его балетов, симфоний, например «Вальс цветов» D-dur из балета «Щелкунчик», вальс B-dur из балета «Спящая красавица», вальс из Пятой симфонии. Таковы также концертные вальсы Глазунова (о замечательном Вальсе-фантазии Глинки речь будет в главе VIII, посвященной форме рондо).

Больших масштабов и большой яркости контрастов достигает у Чайковского сложная трехчастная форма в медленных частях циклических форм (см., например, уже упомянутую вторую часть Четвертой симфонии), а также — в скерцо (см. скерцо той же симфонии).

Наконец, интересные и развитые образцы сложной трехчастной формы имеются и в отдельных пьесах Чайковского. Такова, например, «Меланхолическая серенада» для скрипки с оркестром. Основная тема серенады отличается минорным ладом, многократным повторением одного ритмического рисунка, постоянным возвращением к квинтовому звуку лада. Все это придает теме меланхолический характер:



Середина первой части (ее материал использован также во вступлении и в коде) дает оттеняющий контраст, носит светлый характер пасторального наигрыша (элементы пентатоники в мелодии; имитационная переключка голосов — канон; колористическое сопоставление тональностей параллельного и одноименного мажора — Des-dur и затем B-dur; приводим здесь построение Des-dur):



Примечательна реприза внутри первой части. Основную меланхолическую мелодию сопровождает теперь в среднем голосе ритмический мотив из середины. Но он теряет свой светлый характер, подчиняется мелодии верхнего голоса, монотонно повторяет тот же квинтовый звук (f) и воспроизводит одну из основных интонаций темы (f — ges — f), усиливая меланхолический характер музыки (это пример такой синтетической репризы, где один из элементов полностью подчинен другому):



Средняя часть серенады содержит две темы. Первая колеблется между Ges-dur и es-moll (переменный лад) и близка подвижным вальсовым трио Чайковского, в которых, как и здесь, имеется внедрение двухдольных мотивов в трехдольный такт (ср. мелодию среднего голоса с примером 81 г, а мелодию скрипки — с трио вальса из Пятой симфонии):

155a Più mosso, agitato e un poco rubato



Вторая тема проходит в E-dur, затем в B-dur и относится к характерным для Чайковского восторженным темам типа «гимна жизни», «гимна любви»:

Largamente

Чайковский. Меланхолическая серенада, оп. 26



Общая реприза варьирована.

Ярким примером сложной трехчастной формы в советской музыке может служить скерцо (Allegretto) из Пятой симфонии Шостаковича. Пронизанное большим интонационным единством, оно отличается богатством тематических образований. Основная тема первой части (a-moll) носит оттенок грубоватого, но добродушного юмора:

156

Шостакович. 5-я симфония

Celli
C-Bassi

Основная тема трио (C-dur) выражена в характере простой уличной песенки:

156a

Шостакович. 5-я симфония



Форма первой части — простая репризная двухчастная (за ней идет — со следующего такта после цифры [56] партитуры — связка к трио на материале середины). Особенностью является весьма большой начальный период (55 тактов), модулирующий из a-moll в c-moll. Элементы полифонического развития вводят начало второго предложения (такт 29), сходное с началом первого. В конце второго предложения дается относительно новый яркий материал ([53]), с которого после середины начинается реприза внутри двухчастной формы.

Форма трио — тоже двухчастная (с повторением частей, причем повторение второй переходит в общую репризу). Общая реприза переинструментирована, и ее первый период модулирует не в c-moll, а в cis-moll. В коде появляется искаженная, жалобно звучащая фраза из уличной песенки, «сметаемая» затем — в духе бетховенских скерцо — энергичным кадансом:



§ 4. Сложная двухчастная форма

Сложной двухчастной формой называется такая двухчастная форма, в которой хотя бы одна из двух частей написана в простой двух- или трехчастной форме, а другая является в типичных случаях периодом либо простой двух- или трехчастной формой.

Как упомянуто в § 1 этой главы, сложная двухчастная форма встречается редко. Причина этого заключается в том, что сложная двухчастная форма, как и сложная трехчастная, основана на контрастном сопоставлении двух частей, обычно требующем после себя завершения, вывода. Наиболее естественным и простым завершением как раз и является повторение первой части, то есть реприза, а это уже делает форму трехчастной. В простой же безрепризной двухчастной форме контраст частей обычно не настолько велик, чтобы требовать вывода.

Правда, среди простых двухчастных форм встречается, как мы видели, и репризная форма, в которой небольшая «середина» и сокращенная реприза объединяются в одну (вторую) часть. Однако это возможно лишь при сравнительно небольших масштабах целого и опять-таки при отсутствии резкого контраста между «серединкой» и первой частью. В сложной форме такие условия почти никогда не встречаются. Редким примером произведения, которое можно рассматривать как на-

писанное в сложной репризной двухчастной форме, является Andante легкой (№ 15, C-dur) Сонаты Моцарта. Это Andante можно понимать как состоящее из двух простых двухчастных форм, причем второй период второй части является варьированной репризой первого периода первой части, а первый период второй части дает смену лада (одноименный минор) без смены тематического материала. В случаях же более яркого контраста приходится говорить (даже при весьма сокращенной репризе) о сложной трехчастной форме с неполной репризой, а не о сложной репризной двухчастной форме.

Что касается сложной безрепризной двухчастной формы, то она обычна в вокальной музыке (в частности, в оперных ариях, ариозо, дуэтах), где текст и ход сценического действия могут скреплять две резко контрастирующие части в единое целое и делать не только не необходимым, но даже и невозможным репризное возвращение первой части. Так, например, в ариозо Лизы из второй картины «Пиковой дамы» первая часть передает смутное состояние Лизы, ее сомнения, колебания, а вторая часть разрешает эти сомнения и воплощает охватывающее Лизу восторженно-страстное чувство. Естественно, что после этого уже нет и не может быть возврата к первому психологическому состоянию. Форма этого ариозо сложная безрепризная двухчастная: первая часть (в миноре) — простая трехчастная форма, вторая (в одноименном мажоре) — один период.

В такой же сложной двухчастной форме написаны некоторые романсы, например романс Глинки «Давно ли роскошно ты розой цвела», романс Чайковского «Мы сидели с тобой». Вторая часть дает в обоих случаях резкую смену психологического состояния, причем содержание произведения исключает возврат к прежнему состоянию. Так, в романсе Чайковского в первой части (изложенной в простой двухчастной форме) воплощено сдержанно-скорбное воспоминание о невысказанной любви, а во второй (изложенной в форме периода) — острое чувство утраты, одиночества. Соответственно этому ускоряется темп, фактура становится более взволнованной, мажор сменяется параллельным минором, мотивы приобретают более устремленный характер.

Ясный образец сложной двухчастной формы представляет собой № 1 из «Евгения Онегина» Чайковского (дуэт и квартет): повторенный период плюс простая трехчастная форма.

По своей функции и характеру вторая часть сложной двухчастной формы иногда представляет собой род развитой и самостоятельной коды на новом тематическом материале. Такова вторая часть упомянутого романса Глинки, а также дуэта Церлины и Дон-Жуана из оперы «Дон-Жуан» Моцарта (в обоих случаях вторая часть идет в более быстром темпе и другом метре).

Иногда, наоборот, первая часть сложной двухчастной формы исполняет функции самостоятельного и развитого вступления, как во многих ариях.

Как упомянуто в предыдущей главе, в некоторых случаях сложная двухчастная форма образуется в куплетной песне куплетом и припевом, вместе взятыми (Соловьев-Седой — «Песнь летчиков»; Новиков — «Гимн демократической молодежи»).

В заключение отметим, что сами термины «трехчастная форма» и «двухчастная форма» (простая и сложная) применяются в музыковедении только в тех специальных значениях, какие описаны в этой и предыдущей главах. Например, форма симфонии из трех частей называется не трехчастной формой, а трехчастным циклом, трехчастной циклической формой (или трехчастной симфонией).

ФОРМА РОНДО

§ 1. Определение и разъяснение. Исторические истоки. Круг выразительных возможностей. Сфера применения

Формой рондо называется такая форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся главной темы с различными эпизодами.

Из этого определения видно, что главная тема проводится по меньшей мере три раза, ибо она неоднократно (то есть по меньшей мере два раза) возвращается. Отсюда также вытекает, что эпизодов, с которыми чередуется главная тема, должно быть не меньше двух и что, следовательно, в форме рондо имеется по крайней мере пять частей: АВАСА.

Заметим, что по отношению к форме рондо принято называть эпизодами все темы, кроме главной, независимо от их структуры, тогда как по отношению к сложной трехчастной форме принято различать средние части типа трио и типа эпизода в зависимости от их строения (см. главу VII, § 2).

И наконец, необходимо специально подчеркнуть, что к рондо не следует причислять такие формы, в которых хотя и можно усмотреть чередование неоднократно возвращающейся главной темы с другими эпизодами, но это чередование не лежит в основе данной формы. Вспомним, например, сложные трехчастные формы, первые части которых содержат в середине новый материал, а не развитие материала начального периода. Обозначая первый период буквой а, середину первой части — буквой b, а среднюю часть сложной формы (она иногда содержит всего один период) — буквой с, получим следующую схему такого рода сложной трехчастной формы: аба с аба.

Нетрудно убедиться, что в этой форме есть чередование неоднократно возвращающейся темы (а) с различными эпизодами (b, с). Однако это чередование не является основой формы: такой основой является здесь контрастное сопоставление всей двухтемной простой трехчастной формы (аба) с трио (с), после чего вновь повторяется первая часть. Это можно было наблюдать (хотя и в несколько усложненном виде), например, в разобранных в предыдущей главе «Меланхолической серенаде» Чайковского и Полонезе *fis-moll* Шопена. В этих случаях в сочинении есть некоторый элемент рондообразности, но оно не может быть отнесено к форме рондо. Аналогичным

образом и сложная трехчастная форма с неполной репризой (то есть с репризой, повторяющей не всю начальную трехчастную форму, а только один период) может иметь внешние черты сходства с формой пятичастного рондо — черты, заключающиеся в схеме аба С а. Различие форм определяется в этом случае внутренней группировкой частей: в рондо тенденция мелких частей к объединению в более крупные выражена слабо и в связи с этим чередование темы с эпизодами оказывается основой формы; в сложной же трехчастной форме мелкие части тесно группируются в более крупные. Отсюда и проистекает различие схем аба С а (сложная трехчастная с неполной репризой, если а — период, b — не сложнее периода) и аба са (рондо).

Какого-либо внешнего, технического признака, по которому можно отличить сложную трехчастную форму с неполной репризой (и с новым музыкальным материалом в середине первой части) от пятичастного рондо, где тема изложена в форме периода (а первый эпизод не сложнее периода), нет: в каждом отдельном случае следует исходить из существа музыкальных соотношений. В качестве характерных примеров укажем, что увертюра «Кармен» Бизе написана в сложной трехчастной форме с неполной репризой (и кодой на новой теме), а марш Прокофьева из оперы «Любовь к трем апельсинам» — в форме рондо. Иначе говоря, в первом случае имеет место схема аба С а, а во втором — аба са (это вытекает, в частности, из равноправия эпизодов b и c в марше Прокофьева и из их чрезвычайно резкого неравноправия в увертюре Бизе)¹.

Само собой разумеется, что в случаях, когда тема рондо изложена не в форме периода, а в простой двух- или трехчастной форме, или в случаях, когда в сложной трехчастной форме середина первой части носит развивающий характер, нет поводов для смешения двух упомянутых форм.

Определение формы рондо не основано (в отличие от определений простых и сложных двух- и трехчастных форм) ни на количестве частей, ни на степени их структурной сложности. Количество частей рондо должно быть, как упомянуто, не меньше пяти, но оно может быть больше, например семь, девять, одиннадцать. Поэтому общую схему формы рондо принято обозначать так:

А В А С А ... А

Точки в этой схеме означают возможность дальнейшего чередования главной темы А со все новыми и новыми эпизодами (D E и т. д.).

¹ В подобных случаях следует принимать во внимание также пропорции частей. В увертюре «Кармен» эпизод С (на материале припева куплетов Торедора) столь же велик, как и вся предшествующая часть аба, и противопоставляется всей начальной простой трехчастной форме. Это и определяет здесь сложную трехчастную форму с неполной репризой, а не форму рондо.

Структура главной темы рондо и эпизодов также может быть различной: период, простая двухчастная форма, простая трехчастная форма, а в эпизодах, кроме того, построение или ряд построений, не образующих периода. В рондо возможны и связующие части между темой и эпизодами (равно как и между эпизодами и возвращениями темы), а также кода (вступление встречается реже). Главная тема может при возвращении варьироваться или проводиться не полностью (например, один период вместо двухчастной формы).

Типичное рондо основано на неоднократном контрастном сопоставлении и неоднократной репризной повторности. В этом отличие рондо от типичной сложной трехчастной формы, основанной на однократном контрастном сопоставлении (первая часть и трио) и однократной же репризной повторности. Форму рондо можно рассматривать, в связи с этим, как цепь трехчастных форм (иногда простых, иногда сложных), в которой реприза предыдущей трехчастной формы одновременно является первой частью последующей трехчастной формы:



В главе VII упоминалась сложная трех-пятичастная форма, то есть сложная трехчастная форма с повторением трио и репризы, вместе взятых: А В А В А. Если же при повторении прежнее трио будет заменено новым, то возникнет так называемая сложная трехчастная форма с двумя трио, которую по ее схеме можно причислять и к форме рондо. Пример — «Свадебный марш» из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Рондо — старинная форма. Она глубоко коренится в народной музыке — в хороводных песнях, танцах. В куплетной хороводной песне или в танце с пением музыка при повторении не изменяется. Что же касается словесного текста, то в запеве каждого куплета дается новый текст, а в припеве остается прежний. Та часть песни, в которой при повторении музыки всякий раз даются другие слова, называется, как уже говорилось в главе VI, также куплетом; отсюда и вся песня называется куплетной. Если, соответственно схеме рондо, обозначить неизменный припев буквой А, то тексты различных куплетов получают обозначение В С D ...

В процессе развития хороводной песни, видимо, музыка куплетов стала варьироваться и постепенно возникла форма, в ко-

торой части, соответствующие куплетам, сделались различными также и по музыке. Это и привело к форме рондо.

В старинном рондо различие между эпизодами еще было сравнительно невелико и сами эпизоды были близки по характеру и масштабам к куплетам песни. В таком рондо эпизоды так и назывались куплетами.

Само название «рондо» свидетельствует о происхождении этой формы от старинных танцев, хороводных песен. Слово «рондо» означает круг, хоровод. Так называется и старинный хороводный танец. Не только вся форма, но и повторяющаяся часть ее — главная тема, припев («рефрен» в произведениях французских композиторов) — называлась «рондо», как часть, «замыкающая круг», придающая кругообразность всей форме.

Отличие типичного рондо от куплетной песни заключается еще в том, что рондо начинается с повторяющейся части (А), то есть как бы с припева, тогда как песня начинается с запева (куплета), а не с припева. Однако это отличие не столь существенно: встречаются куплетные песни с инструментальным вступлением, построенным на теме припева, а также, как увидим ниже, и рондообразные произведения, начинающиеся прямо с «эпизода», а не с повторяющейся темы.

Термин «рондо» может означать не только форму произведения, но и его название. Иначе говоря, рондо является не только музыкальной формой, но, в известной мере, и жанром.

Происхождение рондо от народных песенно-танцевальных жанров до некоторой степени обусловило характер произведений, написанных в этой форме. Преобладают рондо празднично-оживленные с народнопесенной или танцевальной музыкально-тематической основой. Музыка рондо преимущественно жизнерадостна; есть также рондо шутливые, юмористические. Иногда многократное возвращение темы используется в таких рондо как выражение некой «навязчивой идеи», например в рондо Бетховена, ор. 129, «Ярость по поводу утерянного гроша» или в Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

Сопоставление в рондо различных тем как бы на фоне одной и той же повторяющейся главной темы позволяет показать разные явления жизни, связанные в то же время единством. Таковы рондо, изображающие народные празднества, в которых на фоне веселого оживления сменяются различные, иногда очень контрастные картины; таковы же и рондо, в которых, например, тема, передающая ощущение природы, чередуется со сценами бытового характера и т. п.

Встречаются и рондо, идущие в медленном темпе, хотя умеренное или быстрое движение, в общем, более типично для этой формы.

В целом выразительные возможности рондо связаны прежде всего с областью песенно-танцевальной, жанрово-характерной музыки, иногда программно-изобразительной, сказочно-эпи-

ческой (следует, в частности, иметь в виду, что постоянное возвращение одной мысли, одного образа, способное несколько замедлять общее развитие, типично для эпического народного сказа). Наоборот, область драматического, остро конфликтного, равно как и область глубоких философских обобщений, лежит дальше от основных выразительных возможностей рондо.

Применяется форма рондо как в отдельных пьесах — инструментальных и вокальных, — так и в частях циклических форм, чаще всего (но далеко не исключительно) в финалах. Поскольку рондо, как упомянуто, представляет собой также и жанр, основные типы рондо легче всего уяснить путем обзора исторического развития этой формы.

§ 2. Основные этапы исторического развития рондо

Одним из старинных видов формы рондо является так называемое куплетное рондо, характерное для музыки конца XVII и первой половины XVIII века. Встречается такая форма преимущественно в произведениях для клавесина французских композиторов Куперена, Рамо, Дакена и др.

Особенности этого вида рондо, называемого также рондо французских клавесинистов, состоят в следующем. Во-первых, такое рондо преимущественно многократно; встречаются и пятичастные рондо, но чаще — семичастные, девятичастные; иногда же количество частей доходит до пятнадцати — семнадцати (то есть семь эпизодов при восьми проведениях темы, восемь эпизодов при девяти проведениях темы). Зато сами части невелики по размерам и просты по структуре; в этом заключается вторая особенность описываемого типа рондо. Излагается главная тема в форме периода, обычно небольшого, повторного строения. Эпизоды по форме тоже не сложнее периода, а часто даже и не образуют периода, хотя по размерам иногда превосходят тему. Третья особенность состоит в том, что контрастирование эпизодов с темой выражено слабо. Нередко эпизоды строятся на мотивах темы, напоминая, с точки зрения последующих стилей, середины развивающего типа, а не тематически самостоятельные эпизоды рондо. Обычно эпизоды уступают теме как по яркости, так и по структурной оформленности. Их основное назначение — оттенять многочисленные проведения главной темы, давать возможность каждому новому вступлению темы звучать свежо. Тема господствует безраздельно. Если в некоторых рондо XIX века тема отчасти служит связующим фоном, на котором сменяются различные ярко характерные контрастирующие эпизоды, то здесь, наоборот, менее значительные и слабо контрастирующие эпизоды служат фоном, на котором выделяются проведения главной темы. В этих условиях понятно и естественно также отсутствие коды: в ней нет необходимо-

сти, ибо нет тех контрастов, которые требуют вывода, обобщения; когда даже нежелательна с точки зрения принципа абсолютного господства главной темы: последняя должна начинать и завершать произведение. Нет в рондо клавесинистов и связующих частей, так как эпизоды по своему материалу не очень удаляются от темы. Сама тема при ее возвращениях обычно повторяется точно, без вариационных изменений. Причина здесь, по-видимому, опять-таки в том, что многие эпизоды строятся на мотивах темы и в этом смысле сами являются ее вариантами. При таких обстоятельствах варьирование темы могло бы повредить той ясности формы, которая столь характерна для французских клавесинистов.

Тональности эпизодов — всевозможные тональности первой степени родства, одноименная тональность, иногда, особенно в последнем эпизоде, и главная тональность. В расположении эпизодов часто проявляется некоторая линия развития: последующие эпизоды обычно значительнее по размерам и самостоятельности по материалу и структуре, чем предыдущие. При этом последний эпизод иногда более резко отличается от предыдущих по характеру движения (например, непрерывное ритмическое движение после более дифференцированного ритма предыдущих эпизодов), и это изменение (иногда вместе с изложением последнего эпизода в главной тональности) указывает на близкое окончание произведения, на то, что это именно последний эпизод (напомним, что коды нет). В целом, однако, развитие в рондо французских клавесинистов выражено неярко. Как это вообще характерно для гомофонной музыки конца XVII и первой половины XVIII века, части такого рондо довольно замкнуты и ограничены друг от друга.

Называются эпизоды в рондо описываемого типа, как упомянуто, куплетами, а тема — рефреном или «рондо»². Иногда эти названия частей указывались в нотном тексте.

Содержание рондо клавесинистов нередко носит программно-изобразительный характер, иногда характер портретной зарисовки или жанровой картинки. Известны, например, такие пьесы, как «Кукушка» Дакена, «Жнецы», «Сборщицы винограда», «Любимая», «Сестра Моника» Фр. Куперена, «Нежные жалобы» Рамо. Для всех этих произведений характерно стремление передать различные явления действительности на основе песенно-танцевального музыкального тематизма, близкого к старинным танцам — таким, как менуэт, гавот, бурре и др.³. Программность этих произведений не носит сюжетного характера, не связана с развитием произведения: музыкаль-

² В настоящее время главная тема любого рондо очень часто называется рефреном, независимо от характера музыки.

³ Иногда старинные танцы, входившие в старинную сюиту, также излагались в форме рондо описанного здесь типа (см., например, Гавот из Сюиты E-dur для скрипки соло Баха).

ный образ воплощается, в основном, в рефрене, а эпизоды обычно вносят в него лишь дополнительные штрихи и новые оттенки.

В качестве характерного примера куплетного рондо рассмотрим пьесу Фр. Куперена «Жнецы». Мелодико-ритмический рисунок темы, близкой гавоту, несомненно, стремится передать в некоторой мере движения, соответствующие программному названию пьесы. Однако благодаря обилию украшений — мордентов, трелей, с одной стороны, и характерной для клавесинистов прозрачности фактуры — с другой, в этой пьесе, связанной с танцевальностью, возникает изящный, грациозный образ, очень далекий от образа реальных крестьян за работой, как понимало, например, подобного рода образы русское реалистическое искусство XIX века. Приблизительно такое же различие можно видеть между картинами французских художников того времени и картинами художников XIX века, написанными на сходные темы. Следует иметь в виду исторически обусловленную ограниченность эстетики французских клавесинистов, принадлежащей тому периоду, когда передовые буржуазные художники стремились в какой-то мере отражать также и жизнь простого народа, но испытывали при этом весьма сильное влияние вкусов дворянства, бывшего тогда главным «заказчиком» их искусства.

Рассматриваемая пьеса представляет собой рондо с тремя эпизодами, то есть семичастное рондо. Рефрен написан в форме восьмитактного периода повторного строения:



Первый эпизод (куплет) идет в тональности доминанты (F-dur) и занимает всего четыре такта. Второй изложен в тональности параллельного минора. Его размер — восемь тактов. Последний эпизод занимает четырнадцать тактов; он начинается и заканчивается в главной тональности, но в середине откло-

няется в субдоминантовую тональность II ступени (с-moll). Такое преобладание главной тональности с отклонениями в субдоминантовую сферу характерно для завершающих частей музыкальной формы (см. главу V, § 3, об изложении в дополнениях). Кроме того, к концу последнего эпизода появляется длительное движение восьмыми, заметно выделяющееся после преобладавшего до него чередования четвертей и восьмых. По своему материалу все три эпизода сходны с рефреном, построены на его мотивах. Соразмерная, пропорциональная композиция произведения, содержащая возрастание величины эпизодов, находится в полном соответствии с изящным и грациозным характером пьесы.

К старинному типу рондо, кое в чем близкому рондо клавесинистов, но во многом от него отличному, относятся некоторые рондо И. С. Баха. Яркий пример — финал Концерта для скрипки E-dur. Это рондо, как и у клавесинистов, многократно — содержит пять проведений главной темы (рефрена) и четыре эпизода. Рефрен — небольшой период (шестнадцать тактов по $\frac{3}{8}$ в быстром темпе). Связок и коды нет. Эпизоды контрастируют между собой слабо — все они построены на непрерывном ритмическом движении. Однако, в отличие от рондо французских клавесинистов, тут возникает контраст более крупного плана — между рефреном и всей совокупностью эпизодов. При этом тематическое различие (рефрен более индивидуализирован, чем эпизоды, основанные на общих формах движения) поддержано контрастом, характерным для жанра концерта: рефрен всегда проходит у всего ансамбля, а мелодическую линию эпизодов ведет солист. Наконец, в первых трех эпизодах ярче, чем у клавесинистов, выражено функционально-тональное развитие: сначала тональность доминанты (H-dur), потом — «слабой» субдоминанты (параллель: cis-moll), наконец — «сильной» субдоминанты (A-dur).

Более существенно отличается от рондо французских клавесинистов рондо зрелого классицизма, рондо венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Количество частей в рондо венских классиков чаще всего минимальное (то есть пять), но зато сами части крупнее, значительнее, чем в старинном рондо, и они гораздо резче контрастируют между собой. Кроме того, обычно есть связующие части и кода. Не только контрастность частей, но и ясно выраженное развитие, а также цельность формы характеризуют классическое рондо. Развитие проявляется, в частности, в том, что второй эпизод, как правило, значительно превосходит первый по масштабам, структурной самостоятельности, степени контраста с главной темой (у французских клавесинистов наблюдалась лишь общая тенденция к постепенному увеличению масштабов эпизодов). Далее, развитию и цельности формы способствует тональное соотношение эпизодов: первый

часто дается в доминантовой тональности, а второй — в субдоминантовой, в результате чего образуется общий тональный план T D T S T (опять-таки в рондо клавесинистов была лишь общая тенденция к подобному тональному соотношению эпизодов, тенденция, которая в их многочастном рондо не проявлялась с такой отчетливостью). Встречаются, разумеется, и иные тональные соотношения (например, первый эпизод — в параллельном миноре, а второй — в одноименном миноре; первый — в доминантовой тональности, а второй — в одноименном или параллельном миноре), но при этом тональность второго эпизода, как правило, резко контрастирует с главной тональностью, чем тональность первого. Более непрерывному развитию и более тесному взаимодействию частей способствуют и связующие части, приобретающие в некоторых случаях довольно значительные размеры и иногда носящие характер разработок. Во многих рондо существенным фактором развития является также варьирование главной темы при ее возвращениях. Наконец, цельности произведения способствует кода, завершающая в большинстве случаев классическое рондо.

Главная тема (или главная партия) излагается, в отличие от рефрена в рондо французских клавесинистов, очень часто в простой двух- или трехчастной форме (но также и в форме периода). К первому эпизоду нередко ведет небольшая связующая часть. Этот эпизод иногда представляет собой период, иногда не имеет самостоятельной структуры и является незамкнутым построением или рядом построений; в некоторых случаях он, как и тема, изложен в простой двух- или трехчастной форме. От первого эпизода ко второму проведению темы обычно ведет связующая часть, чаще небольшая. Второе проведение темы в пятичастном рондо, помимо уже упомянутой возможности его варьирования, часто бывает неполным, например вместо двухчастной формы дается лишь один период. Это вполне естественно: крайние проведения темы (первое и третье) составляют как бы «каркас» формы, среднее же (второе) образует «прослойку» между двумя эпизодами, которая иногда может ограничиться лишь напоминанием темы.

Второй эпизод вступает чаще всего сразу после второго проведения темы, без связующей части, наподобие трио сложной трехчастной формы. Он напоминает трио и своим ярким контрастом по отношению к главной теме, и своей тональностью (чаще всего субдоминантовая или одноименная тональность, реже параллельная), и своей оформленностью. Его строение обычно сложнее строения первого эпизода: если первый эпизод представляет незамкнутое построение, не образующее периода, то второй может быть периодом; если первый эпизод — период, второй может быть двухчастной формой; если же первый написан в двухчастной форме, второй иногда пишется в трехчастной.

От второго эпизода к третьему проведению темы большей частью ведет связующая партия, и притом обычно самая значительная в данном рондо. После третьего проведения в большинстве случаев следует кода, которая может использовать материал как темы, так и эпизодов. Иногда между последним проведением темы и кодой есть связующая часть.

Тематизм рондо венских классиков носит преимущественно оживленный, песенно-танцевальный характер. При этом, однако, жанровые связи темы рондо и его эпизодов могут быть достаточно разнообразными. В частности, у Моцарта нередко встречаются рондо в медленном и умеренно медленном движении. Так, в первой части Сонаты для скрипки с фортепиано F-dur № 18 (Andante, пример 143) главная тема (простая репризная двухчастная форма) носит в основном песенный характер. Первый эпизод (период с расширением и дополнением; тональность доминанты) не резко контрастирует с темой и так же, как и тема, имеет связи с вокальными жанрами, но скорее не с песней, а с романсом или ариозо. Второй же эпизод (репризная двухчастная форма; тональность субдоминанты) контрастирует с темой гораздо более резко и имеет явно инструментальный характер. Интересно, что его «ссредина» («третья четверть») вносит элемент большей напевности, тогда как аналогичный момент формы песенной главной темы (см. такты 9—12 примера 143) вносил, наоборот, элемент инструментальности.

Приблизительно такие же общие жанровые соотношения между главной темой и двумя эпизодами имеются во второй части Концерта d-moll для фортепиано Моцарта (эта часть называется «Романс»). Однако масштабы целого здесь более значительны. Главная тема — простая репризная двухчастная форма с повторением частей, с расширением репризы при повторении и с дополнением. Первый эпизод — романсно-аризонного склада — представляет собой безрепризную двухчастную форму (12 + 12) и, начинаясь в главной тональности, заканчивается в доминантовой. За ним следует дополнение, аналогичное дополнению, завершавшему главную тему. Второй эпизод — инструментального склада (тональность — параллельный минор) — написан в простой трехчастной форме, а за ним идет связующая часть к третьему проведению главной темы (в предыдущем примере был лишь краткий переход — пассаж на одной доминантовой гармонии).

Превосходным образцом медленного рондо Моцарта может служить его Рондо a-moll (мелодия первого периода трехчастной главной партии приведена в примере 106)⁴.

⁴ Следует отметить, что у Моцарта иногда встречается форма рондо без тематического контраста между частями, близкая в этом смысле рондо клавишинистов. Таково пятичастное рондо в финале Сонаты для фортепиано

Очень простым примером небольшого рондо Бетховена может служить финал Двадцать пятой фортепианной сонаты, главная тема которого (варьируемая при возвращениях) приведена выше (см. пример 140). Столь же простым рондо является менуэт из Двадцатой сонаты, служащий ее финалом (главная тема приведена в примере 147, а второй эпизод — в примере 125). В финале Десятой сонаты (его начальные такты приведены в примере 81ж) форма пятичастного рондо крупнее. Второй эпизод написан не в форме периода, как в двух предыдущих случаях, а в простой трехчастной форме. Кроме того, связующая часть имеется не только после этого эпизода, но и перед ним (что встречается редко), а также между последним проведением главной темы и кодой. В связующих частях применен прием ложной репризы, довольно характерной для оживленных рондо скерцозного типа (рассматриваемый финал является одновременно скерцо); в связующей части к последнему проведению главной темы ложная реприза дана в тональности субдоминанты, в связующей части к коде — в тональности двойной субдоминанты (VII низкая ступень). Наконец, сама кода, использующая материал главной темы и ритм второго эпизода, здесь весьма обширна.

Новое, что внес Бетховен в пятичастное рондо, можно охарактеризовать как симфонизацию этой формы, то есть как насыщение ее интенсивным «сквозным» развитием, при яркости контрастов и цельности формы. Показательный пример — финал Двадцать первой сонаты, C-dur (так называемой «Авроры») — самое грандиозное из всех пятичастных рондо.

Несторопливая главная тема народного песенно-танцевального склада с пасторальным оттенком, звучащая на мягком фигурационном фоне сопровождения и отличающаяся колористическими деталями — чередование мажора и одноименного минора (звуки *e* и *es* в мелодии), трели и т. п., — воспринимается как тема «зари» (Авроры), тема пробуждающейся и расцветающей природы. Изложенная в простой трех-пятичастной форме (с усилением фактуры или динамики при повторениях первого периода и середины), эта главная партия своей структурой как бы предвосхищает форму и динамику развития всего финала. Эпизоды (первый в параллельном миноре, второй в одноименном) носят активный народно-танцевальный харак-

№ 15 (C-dur; тот же финал с незначительными отличиями и в другой тональности — F-dur — имеется в сонате № 19). В этом рондо оба эпизода широко используют мотивы главной темы. Последняя представляет собой небольшой период повторного строения (восемь тактов на $\frac{2}{4}$ в темпе Allegretto), не варьируемый при возвращениях. Связка есть только ко второму проведению темы и очень незначительная (четыре такта). Однако наряду с чертами старинного рондо здесь очевидны и типичные черты пятичастного рондо венских классиков: второй эпизод втрое больше первого, структурно оформлен в период; кроме того, имеется кода.

тер, передают картины народной жизни. Очень большая связующая часть от второго эпизода к третьему проведению темы сравнима по масштабам и характеру с сонатной разработкой. Наконец, огромная кода этого финала поднимает развитие на новую, высшую ступень, передает картину восторженного ликования народа в его единении с сияющей всеми красками природой.

Пятичастное рондо, или, как его еще называют, рондо с двумя эпизодами, представляет собой основной вид классического рондо, сохранивший свое значение и в музыке последующих композиторов. Однако у венских классиков встречается иногда и рондо с большим количеством частей. Таково, например, уже упомянутое «Rondo a capriccio» Бетховена, ор. 129, имеющее подзаголовок «Ярость из-за утеряннного гроша». Эта фортепианная пьеса полна непосредственного веселья и юмора. Быстрые, суетливые эпизоды, рисующие поиски гроша, сменяются лирическими, передающими грусть по поводу бесплодности поисков; есть и радостные эпизоды, в которых отражается надежда на счастливый исход. Все это объединяется главной темой — как бы «темой шутиливой ярости».

Большее, чем обычно, количество частей и их более яркая, чем в пятичастном рондо, тональная контрастность связаны в данном случае с программным содержанием произведения.

Последующие композиторы развивают форму рондо прежде всего в направлении большей свободы.

Свобода эта проявляется в различных отношениях. Так, в рондо венских классиков эпизоды и тема, при всей их возможной жанровой контрастности, идут почти всегда в одном темпе. У позднейших же композиторов внутри формы рондо нередки смены темпа, что усиливает контрастность частей (см., например, романс Даргомыжского «Свадьба»). Более свободными бывают и тональные соотношения частей. Эпизоды пишутся не только в близких, но и в более далеких тональностях. Иногда свобода тональных отношений распространяется и на проведение главной темы: если у французских клавесинистов и у венских классиков все проведения темы давались в главной тональности, то у позднейших композиторов встречаются средние проведения в другой тональности, что вносит красочное разнообразие⁵. В некоторых случаях и другие изменения темы при ее возвращении не ограничиваются варьированием, а носят более существенный характер. Наконец, свобода проявляется в количестве частей, в их расположении и соотношении. С одной стороны, гораздо чаще, чем у венских классиков, встречаются многочастные (то есть более, чем пятичаст-

⁵ Впрочем, подобное проявление тональной свободы встречается и в рондо Ф. Э. Баха, относящихся к исторически переходному периоду, предшествовавшему кристаллизации стиля венских классиков.

ные) рондо, и это не является возвратом к старинному типу рондо, так как части ярко контрастируют между собой. С другой же стороны, иногда какие-либо два эпизода (даже в некоторых случаях оба эпизода пятичастного рондо) бывают по материалу сходны между собой. Встречаются многочастные рондо, в которых одно из среднихведений темы пропущено и два эпизода оказываются в непосредственном соседстве. Свободнее трактуется и роль связующих частей, которые порой разрастаются, а порой, наоборот, вовсе отсутствуют. Иногда степень замкнутости и самостоятельности частей бывает меньше, чем у венских классиков, и развитие протекает более непрерывно, иногда, наоборот, части подчеркнута самостоятельны, как в сложной трехчастной форме или даже в сюите. Все сказанное определяет большое разнообразие типов рондо в музыке XIX и XX столетий.

Из западноевропейских композиторов много нового внес в форму рондо Шуман. Характерными примерами могут служить Новеллетта D-dur, ор. 21 № 5 и первая часть «Венского карнавала». Во втором из этих примеров проведения главной темы чередуются с пятью различными эпизодами. Преобладает жизнерадостное, празднично-оживленное настроение, определяемое характером главной темы, как бы «темы массового праздника» — карнавала. На этом фоне сменяются эпизоды: напевно-лирический, сдержанно-сосредоточенный, лирико-взволнованный и др. Есть здесь и эпизод мужественно-энергичный, в котором проходят несколько видоизмененные фразы из «Марсельезы» (этот революционный гимн был тогда в Вене под запретом, и, вводя его фразы в «Венский карнавал», Шуман хотел выразить свои общественно-политические убеждения, свое отношение к массовым народным движениям), есть и эпизод взволнованно-порывистый. В шумном праздничном карнавальном веселье словно открываются разные образы, картины: лирические признания, сосредоточенные размышления, героические шествия и др.

Очень разнообразно трактуется форма рондо в произведениях русских классиков. Один из замечательных образцов — Вальс-фантазия Глинки. В то время, когда был создан этот вальс, большие концертные вальсы обычно писались в форме, близкой к сюите, то есть, в сущности, в форме последования ряда самостоятельных по тематизму и по форме вальсов с напоминанием тем первого и некоторых других вальсов в общей коде всего сочинения. Глинка же в своем вальсе преодолел эту сюитность и создал крупное и цельное произведение, пронизанное, при всем контрасте и самостоятельности эпизодов, единой линией симфонического развития. Одним из важнейших средств создания этой цельности явилось систематическое возвращение главной темы, то есть «первого вальса», после других вальсовых эпизодов, что и образовало форму рондо.

Главная тема, начинающаяся после небольшого вступления, изложена в простой трехчастной форме и носит легкий, изящный и в то же время задумчивый, лирический характер, близкий к произведению русской вокальной лирики (мелодия первого предложения, начинающаяся с типичной квинтовой вершины-источника, приведена в примере 98). В отличие от главной темы, идущей в миноре, все эпизоды (их четыре, причем четвертый повторяет второй) написаны в мажорных тональностях и представляют разнообразные типы вальсовой музыки — от оживленно-бальной (первый эпизод) до хореографической (третий эпизод, в котором непрерывное движение восьмыми во второй четырехтактной фразе легко ассоциируется с бегом на пуантах). Эпизоды широко развиты и самостоятельны по форме (двухчастная и трехчастная формы). Тема при возвращении проходит неполностью и всякий раз различно заканчивается. После пятого проведения темы, которое дается на фоне интонаций последнего эпизода, следует большая кода. В целом Вальс-фантазия удивительно сочетает в единое, глубоко поэтическое целое лирическую задумчивость, пластичность, изящество, праздничную оживленность, легкую шутливость — «скерцозность» (в первых изданиях этот вальс был назван Глинкой также скерцо).

Выдающиеся образцы рондо создали русские классики и в области вокальной музыки. Если в оперных ариях яркие примеры рондо встречаются и у западных композиторов (например, ария Фигаро «Мальчик резвый» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта), то применение этой формы в романсах особенно типично для русских классиков.

Так, в форме пятичастного рондо написан романс Даргомыжского «Ночной зефир» (на слова Пушкина). Главная тема (период единого развития) соответствует повторяющейся строфе стихотворения: «Ночной зефир струит эфир, шумит, бежит Гвадалквивир». Бурлящее движение в аккомпанементе, глубокие басы, минорный лад создают здесь образ, легко ассоциирующийся с картиной ночного пейзажа — с несколько таинственным и манящим колоритом. Оба эпизода мажорны и резко контрастируют с темой также и во многих других отношениях (фактура, метр и т. д.). Первый эпизод (одноименный мажор, период) рисует грациозный, изящный образ молодой испанки. Второй (параллельный мажор, простая безрепризная двухчастная форма) — представляет собой серенаду, обращенную к испанке. Напомним, что Глинка, который не придавал такого значения, как Даргомыжский, деталям текста (Глинка, как известно, стремился прежде всего передать общее настроение текста), а с другой стороны, будучи превосходным певцом, постоянно учитывал возможный эффект различного исполнения одной и той же музыки, написал романс на тот же пушкинский текст в простой трех-пятичастной форме (ababa), то

есть повторил одну и ту же музыку для воплощения образов молодой испанки и обращенной к ней серенады.

Уже упомянутый романс Даргомыжского «Свадьба», также написанный в форме пятичастного рондо, совершенно по-новому трактует все ту же тематику, связанную с сопоставлением образов природы и жизни людей. Вольнолюбивые настроения, протест против рутины, против церковных обрядов, ассоциируются с картинами природы — то мрачно-грозовой, то бурно-ликующей. В коде господствует новое, светлое, безмятежное настроение.

Романс Бородина «Спящая княжна» представляет пример использования пятичастного рондо в произведении сказочно-эпического характера с ясно выраженными народными чертами, с элементами народной фантастики.

В известном Рондо Фарлафа из оперы Глинки «Руслан и Людмила» свободно трактуемая форма рондо используется для передачи различных психологических состояний и черт характера действующего лица на фоне постоянно возвращающейся главной темы — комической темы «навязчивой идеи».

Форма рондо в операх русских композиторов встречается не только в ариях, но и в более крупных частях, например, в сценах. Применение в таких частях формы рондо способствует цельности, единству оперных сцен.

В опере-балете Римского-Корсакова «Млада» в форме рондо построена сцена «Шествие князей». Главной теме этого рондо предпослано фанфарное вступление приподнято-торжественного характера. При каждом следующем появлении главной темы начальные фанфары звучат выше, создавая впечатление продолжающегося движения, несмотря на возвращение к первоначальной теме. Перед зрителем проходит шествие, в котором принимают участие различные группы: свита и оруженосцы князя, княжеские отроки и княжна Войслава с девушками. Основная группа — княжеская свита — характеризуется повторяющейся главной темой, первый эпизод рисует княжеских отроков, второй эпизод — княжну Войславу с ее свитой.

Сцена шествия изложена в форме пятичастного рондо, главная тема которого — период с развернутым вступлением типа предыкта. Первый эпизод написан в форме периода, а второй, более развитый, — в простой трехчастной форме. Тональные соотношения в этом рондо соответствуют тематическим соотношениям: более близкий к главной теме первый эпизод написан в тональности доминанты (вернее, в переменном ладу, в котором чередуются тональности доминанты и ее параллели), второй — более ярко контрастирующий эпизод — в тональности субдоминанты. Заканчивается рондо кодой, в которой использован материал второго эпизода и вступительной части главной темы.

Музыка этого рондо, написанного в трехдольном размере и

содержащего семитактные построения, энергична, маршеобразна. В ней есть некоторые черты полонеза.

Иногда по типу рондо оформляются целые оперные картины. В этих случаях речь уже идет не о форме рондо в обычном смысле слова, а лишь об общей рондообразной планировке крупных частей. Такова вся большая Интродукция оперы Глинки «Руслан и Людмила». «Главной партией» здесь являются картины пира (в них господствует тональность B-dur), а двумя «эпизодами» служат две песни Баяна (D-dur и F-dur).

Примерами применения пятичастного рондо в советской музыке могут служить «Большое Адажио» E-dur из балета Глиэра «Красный цветок» («Красный мак»), вторая часть его же концерта для голоса с оркестром, выдержанная в жанре вальса. Интересный образец семичастного рондо (рондо с тремя эпизодами) — финал сонаты Шостаковича для виолончели с фортепиано. Главная тема слегка напоминает гавот или бурре, первый эпизод близок тарантелле, второй — фокстроту, третий — носит общий моторный (токатный) характер. Многочисленные примеры рондо имеются в сочинениях Прокофьева: уже упомянутый марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», «Танец рыцарей» и «Джюльетта-девочка» из балета «Ромео и Джульетта», песня «Болтушня» на слова Барто и др. («Болтушня» — многочастное рондо шуточного характера; многократное повторение темы воплощает нечто вроде комической «навязчивой идеи»). Общее тяготение музыки Прокофьева к сопоставлению ярко характерных контрастирующих эпизодов естественно находит в его рондо многообразные воплощения.

§ 3. Рондообразные формы (особые формы рондо). Заключение

Уже в простой трех-пятичастной форме есть некоторое сходство с пятичастным рондо в том смысле, что первая, третья и пятая части образуют три проведения темы, между которыми даются части, не являющиеся проведениями темы, а представляющие либо ее развитие, либо новый материал (последний случай в романсе Глинки «Ночной зефир»).

Сходство с рондо увеличивается, если четвертая часть повторяет вторую не буквально, а с изменениями. В том случае, если эти изменения носят чисто вариационный характер, мы будем продолжать говорить о трех-пятичастной форме или о трехчастной форме с варьированным повторением частей. Но если эти изменения носят другой характер, например средняя часть дается при повторении в новой тональности, то принято, как уже упомянуто в главе VI, говорить о двойной трехчастной форме⁶. В романсе Метнера «Испан-

⁶ Встречается и тройная трехчастная форма ABA₁B₁A₂B₂A₃, но крайне редко (пример — «У ручья» Листа).

ский романс» на тот же пушкинский текст, что и «Ночной зефир» Глинки и Даргомыжского, имеет место именно этот случай. Три названных романа ясно показывают, таким образом, соответствующую «градацию форм»: у Глинки — простая трех-пятичастная форма (четвертая часть по музыке повторяет вторую), у Метнера — простая двойная трехчастная форма (четвертая часть по музыке повторяет вторую, но в другой тональности и в данном случае также с другой фактурой), у Даргомыжского — рондо (вторая и четвертая части тематически различны).

Если в романсе Метнера тематический материал второй и четвертой частей отличен от материала первого периода (то есть двойная трехчастная форма выросла из простой трехчастной с контрастирующей средней частью), то, например, в «Песне без слов» Мендельсона c-moll № 14 двойная трехчастная форма выросла из однотемной трехчастной формы (с серединой развивающего типа): при повторении развивающей середины и репризы середина транспонирована. Наконец, к двойным трехчастным причисляются и такие формы, в которых неустойчивая середина заменяется при повторении новой, но опять-таки неустойчивой серединой, прямо или косвенно развивающей мотивы начальной темы. В этом случае форма не называется рондо только потому, что «эпизоды» (середины) не контрастируют с темой (см. Прелюдию As-dur Шопена, № 17). Однако большая степень близости всех двойных форм к рондо очевидна, и поэтому их можно назвать рондообразными. Напомним, что в старинном рондо эпизоды тоже слабо контрастируют с темой и нередко напоминают середины развивающего типа.

Из сказанного, между прочим, вытекает, что отнесение той или иной формы к рондо или двойной трехчастной должно зависеть и от общих жанрово-стилистических признаков. Так, например, Ноктюрн Des-dur Шопена и Ноктюрн № 3 As-dur Листа принадлежат жанру кантиленной романтической фортепианной миниатюры, в котором чаще всего применяются трехчастные формы. Обычное варьирование частей при их повторении осуществляется здесь, в соответствии со свойствами стиля, более свободно, в частности с перемещением частей в другие тональности. Рондо же того исторического периода, когда творили Шопен и Лист, характеризуется гораздо большим контрастом частей (темы и эпизодов) и обычно встречается в других жанрах. Естественно поэтому определить форму обеих пьес как двойную трехчастную, выросшую из простой трех-пятичастной, не отрицая при этом черт рондообразности⁷.

⁷ В названном Ноктюрне Шопена двойная трехчастная форма выросла из простой двухтемной трехчастной. При этом в процессе развития пьесы две темы сближаются. Первая из них носит более обобщенно лирический

В иных же стилевых условиях, например в пьесе старинного композитора, или в иных жанровых условиях, например в оживленном финале циклического произведения, пятичастная пьеса со столь же небольшим тематическим контрастом частей, естественно, могла бы быть определена как рондо⁸. Следует постоянно помнить, что рондо — не только форма, но и своего рода жанр и что поэтому композитор иногда дает название рондо пьесе, которая является по форме лишь рондообразной⁹.

По тем же жанровым признакам иногда, наоборот, не относят к рондо в собственном смысле слова такую форму, как упомянутая в начале этой главы форма «Свадебного марша» Мендельсона. Эту форму, встречающуюся также в некоторых скерцо из циклических произведений Шумана, называют сложной трехчастной с двумя трио или двойной сложной трехчастной формой.

И наконец, к рондообразным формам (или особым формам рондо) причисляются формы, начинающиеся не с той темы, которая затем будет возвращаться, а как бы с эпизода, то есть формы, следующие схеме В А С А D А и т. д. В этом случае особенно естественно называть повторяющуюся тему рефреном (припевом), как она называлась в рондо французских клавесинистов. Иногда такой рефрен объединяет ряд небольших пьес, которые без него образовали бы род сюиты. Таково произведение Бетховена «Экосезы», в котором шесть экосезов объединены седьмым, повторяющимся в качестве рефрена:

В	А	С	А	D	А	E	А	F	А	G	А
1-й		2-й		3-й		4-й		5-й		6-й	
экосез		экосез		экосез		экосез		экосез		экосез	

характер, вторая — более жанрово конкретный (лирический дуэт — движение параллельными терциями). В самом конце второго проведения начальной темы (то есть в конце первой репризы) она изложена дуэтно — параллельными секстами, сближаясь со второй темой. После этого вторая тема — то есть вторая средняя часть — начинается аналогичным движением секстами. В конце этой части (такты 42—43 Ноктюрна), в свою очередь, напоминает мелодический материал начальной темы (такт 3). Наибольшее же сближение достигается во второй репризе. Сперва в период, излагающий первую тему, вводится в качестве расширения периода четыре такта из второй темы, а затем страстно утверждается (аррашионато) подлинный синтез двух тем (такты 58—59 Ноктюрна): звучит вариант начальной фразы первой темы (f_2 — es_2 — des_2 — f_1 — as_1), но в дуэтной фактуре второй темы.

Такого рода сближения более характерны для форм, содержащих черты сонатности.

⁸ См. упомянутые в § 2 этой главы финалы Пятнадцатой и Девятнадцатой фортепианных сонат Моцарта.

⁹ Более того: известное Рондо D-dur для фортепиано Моцарта (K. 485) написано в сонатной форме. Частое возвращение темы основано здесь на том, что побочная партия является вариантом главной. Вообще неоднократное возвращение темы встречается во многих формах и усмотреть в них черты рондо поэтому нетрудно.

В других случаях форма подобного типа является, по существу, простой или сложной трехчастной формой с добавочным тематически самостоятельным рефреном после каждой из трех частей. Пример простой трехчастной формы с добавочным рефреном — Вальс Шопена *cis-moll*:

В	А	С	А	В	А
период	рефрен	период	рефрен	период	рефрен

Пример сложной трехчастной формы с добавочным рефреном — Вальс Шопена *As-dur*, op. 34 № 1. Другой яркий пример этой формы — известный «Турецкий марш» (*alla turca*) из фортепианной Сонаты Моцарта *A-dur* (этот марш иногда также называют рондо *alla turca*).

В	А	С	А	В	А	Кода
простая трехчастная форма (a-moll)	рефрен, период (A-dur)	трио, про- стая трех- частная форма (fis- moll)	рефрен	реприза	рефрен	

Здесь рефрен играет также особую объединяющую тональную роль: он идет в тональности одноименного мажора по отношению к первой части и в тональности параллельного мажора по отношению к трио, связывая тем самым две сравнительно далекие тональности — *a-moll* и *fis-moll*.

Остановимся еще на одном примере рассматриваемой особой формы рондо — на Вальсе Шопена *As-dur*, op. 42. Общая схема этого вальса такова:

В	А	С	А	D	А	E	А	В	D	А	Кода
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	------

Здесь интересно, в частности, что рефрен и разнообразные эпизоды идут в главной тональности. Это ясно указывает на сюитное происхождение формы: цепь небольших вальсов в одной тональности. Здесь, однако, эта цепь скреплена вальсом-рефреном (А), репризными возвращениями вальсов В и D, а также кодой. Существенно для логики развития (и возрастания интереса музыки) также и то, что последний из различных эпизодов (Е), находящийся в центре всей формы, носит наиболее лирически-выразительный, певучий характер, особенно ярко контрастируя с чисто инструментальным рефреном и с другими эпизодами. В результате возникает цельное произведение с достаточно контрастирующими частями, в отличие, например, от упомянутых «Экосезов» Бетховена, где экосез-рефрен не в состоянии полностью преодолеть сюитность (на это, между прочим, указывает употребление множественного числа — Экосезы — в самом названии сочинения). Наконец, не менее важно, что к концу Вальса Шопена развитие динамизируется и становится более непрерывным. Так, повторение эпизода В перехо-

дит в пятое проведение рефрена без каданса, а само это проведение усиливается в интонационно-гармоническом и громкостном отношении. Расширяется, динамизируется и более непрерывно переходит в очередное проведение рефрена (шестое, последнее) также и эпизод D при его возвращении.

Вальс Шопена — в скромных масштабах фортепианного произведения — решает задачу, в некоторых отношениях аналогичную той, какая решена симфоническим Вальсом-фантазией Глинки: путем введения рефрена, репризного возвращения некоторых вальсов-эпизодов и ряда приемов динамизации развития преодолевается обычная сюитность «цепи вальсов» и создается единая крупная форма. Одно из отличий заключается в том, что у Глинки вальс-рефрен (главная тема) начинается сочинение, и поэтому оно может быть отнесено к более типичной форме рондо, тогда как у Шопена вальс-рефрен следует после первого эпизода и поэтому возникает особая форма рондо. Различно и само значение рефрена: у Глинки это основной образ произведения, у Шопена — своего рода отыгрыш, ритурнель.

В советской музыке интересный пример рондообразной формы совершенно особого рода представляет собой «Песня сборщиц винограда» из оперы Кабалевского «Кола Брюньон». Претворяя черты французской народной куплетной песни, для которой издавна характерен элемент рондообразности, композитор создал оригинальный образец как бы двойного рондо.

В крупном плане — это пятичастное рондо (АВАСА), близкое двойной трехчастной форме вследствие большого родства эпизодов В и С. Однако вторая половина рефрена (А) сама «служит как бы «малым рефреном»: ее варианты повторяются в качестве дополнений также и после эпизодов В и С. В результате возникает следующая схема (в ней первая половина основного рефрена А обозначена через а, вторая половина — она же «малый рефрен» — через d):

ad	Bd	ad	Cd	ad
A	B	A	C	A

Таким образом, наряду с пятичастным рондо более крупного плана образуется и более дробная многочастная рондообразная форма. В сущности, в основе здесь лежит куплетная песня с припевом (см. верхнюю строчку приведенной схемы), но «запев» заменен в двух куплетах другим материалом (как уже упомянуто, таков был и исторический путь кристаллизации рондо), что и позволило композитору создать необыкновенно цельную и изящную форму¹⁰.

¹⁰ Композитором опубликован также фортепианный вариант этой пьесы (Рондо, ор. 30). Наиболее существенное отличие фортепианного варианта от вокального состоит в том, что второе проведение рефрена дано не в главной тональности, а малой терцией выше.

Ранее мы познакомились с рондообразной формой, представляющей собой трехчастность с добавочным рефреном. Здесь же возникает рондо с добавочным рефреном, причем, однако, добавочный (малый) рефрен входит в состав основного.

В заключение отметим, что роль различных композиторов в историческом развитии формы рондо (как и других форм) так или иначе связана с общими свойствами их стиля. Показательно в этом отношении сравнение Шумана и Шопена. Шуман часто применял форму рондо и, как упомянуто, внес большой вклад в ее развитие. У Шопена же эта форма встречается реже и мало чем обогащена по сравнению с предшественниками. Объясняется это тем, что для Шумана характерно сопоставление многочисленных более или менее самостоятельных и равноправных эпизодов, картин, тогда как у Шопена (как, например, и у Чайковского) в сочинениях с богатым и разнообразным тематическим материалом различные темы, эпизоды 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, как упомянуто в начале этой главы, отличается от рондо, в частности, объединением небольших эпизодов в более крупные разделы. В этой связи весьма характерно, что если многочастным рондо Шумана свойственны некоторые черты сюитности, то Шопен применил в рассмотренном Вальсе ор. 42 рондообразную форму с целью преодоления черт сюиты, как менее слитной (чем рондо) формы.

ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

§ 1. Определение и первоначальные разъяснения.

Классификация вариационных форм.

Происхождение вариационной формы
из народных песенных и танцевальных форм

В главе V уже была речь о вариационном методе развития, как о методе, заключающемся в видоизмененном повторении того или иного музыкального построения. Метод этот, как упоминалось, находит применение в самых разнообразных формах и масштабах (например, при видоизмененном повторении периода, при видоизменении репризы простой или сложной трехчастной формы, при видоизмененных проведениях темы рондо, при мотивном развитии). В вариационной форме этот метод является основой развития и формообразования, основой композиционного плана произведения.

Вариационная форма сочетает развитие, изменчивость с непосредственно ощутимым элементом повторности, постоянства. Сочетание постоянного и переменного элементов (темы и эпизодов) мы видели и в форме рондо. Там, однако, это сочетание давалось как бы в одновременности, тогда как в вариационной форме оно реализуется в одновременности: в каждой вариации одновременно присутствует и новое и постоянная связь с одной и той же темой.

Вариационной формой или вариационным циклом называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и ряда ее видоизмененных повторений (называемых вариациями).

Изложению темы иногда предшествует вступление. Во многих случаях вариационный цикл завершается кодой. Число вариаций бывает различным — от двух-трех до нескольких десятков. Размеры темы колеблются от четырехтактного построения до простой трехчастной формы. Нередко тема заимствуется композитором из народной музыки или произведения другого композитора. Если тема сочинена самим автором вариаций, она называется оригинальной. Многие из произведений, написанных в вариационной форме, называются «тема с вариациями», «вариации на тему...» (указывается, на какую тему). Иногда в названии обозначается количество вариаций или их характер (например, «блестящие вариации», «серьезные вариации»).

Вариации, таким образом, не только представляют собой определенную композиционную форму, но могут рассматривать-

ся и как определенный музыкальный жанр. Это существенно отличает вариационную форму от формы периода и от простой и сложной двух- и трехчастной форм и сближает ее с формой рондо.

В случае, если указание на вариационную форму имеется в названии сочинения, вариации обычно нумеруются, а перед темой выставляется обозначение: тема. Если же произведение, написанное в вариационной форме, не имеет в своем названии указания на эту форму, то нумерация вариаций и обозначение «тема» обычно отсутствуют.

Вариационная форма может представлять собой не только самостоятельное сочинение, но и часть циклического произведения (симфонии, концерта, сюиты, квартета, трио, сонаты и т. д.), номер оперы, часть оперной сцены (примеры встретятся в дальнейшем). Изредка в вариационной форме пишется какая-либо часть трехчастной формы. Так, в Allegretto Седьмой симфонии Бетховена, написанном в сложной трехчастной форме, и во второй части «Шехеразады» Римского-Корсакова первый раздел представляет собой вариационный цикл. В вариационной форме изложен средний эпизод первой части Седьмой симфонии Шостаковича.

Принято различать вариационные формы строгие и свободные. Строгие вариации сохраняют общую структуру (форму) темы, ее протяженность, темп, метр, тональность. Свободные — не придерживаются этих ограничений, могут изменять также и названные стороны темы. Иногда свободная вариация использует лишь какой-либо отдельный мотив темы и, следовательно, применяет не вариационный, а разработочный метод развития.

К строгим вариациям, кроме их основного вида, который можно также назвать фигурационным (по господствующему приему варьирования), относятся и два более специальных вида: вариации на выдержанную (неизменную) мелодию (варьируется сопровождение) и вариации на выдержанный (неизменный) басовый голос (варьируются другие голоса). Обычно, однако, под строгими вариациями понимают их основной вид.

Более подробно о разных видах вариаций речь будет идти в § 2, 3, 4, 5, 7 этой главы. Сейчас заметим, что вариационный метод развития получает наиболее ясное и полное выражение в строгих вариациях (в их основном виде). Свободные вариации нередко применяют, как упомянуто, и разработочный метод. В вариациях на выдержанный голос постоянный и переменный элементы хотя и сочетаются в одновременности, но отделены в самой музыкальной ткани, находятся в разных пластах («этажах») фактуры. Вариации же фигурационного типа развивают собственно вариационным методом также и основную мелодию, которая, меняясь в каждой вариации, все время сохраняет не-

изменной свою основу, и таким образом элементы постоянный и переменный оказываются слитыми более органически, неотделимыми друг от друга (сказанное, разумеется, не означает, что этот тип вариаций превосходит другие по художественным возможностям).

Вариационная форма, как и ряд других форм, имеет глубокие корни в народной песенной и танцевальной музыке. В частности, во многих вариационных циклах русских классиков ясно видна связь с русской народной куплетной варианностью.

В главе VI уже упомянуто, что в различных куплетах многих русских народных песен основной напев и все многоголосное изложение не повторяются в неизменном виде, а варьируются. В результате возникает куплетно-вариантная (или куплетно-вариационная) форма, в которой начальный куплет как бы играет роль темы, а остальные куплеты — роль вариаций. Отличается такая куплетно-вариационная форма от формы собственно вариационной следующими признаками.

Во-первых, в куплетно-вариационной форме варьируется не обязательно каждый куплет: некоторые куплеты могут быть по музыке тождественны между собой. Во-вторых, в тех куплетах, где варьирование имеет место, варьированию подвергается не обязательно весь куплет на всем его протяжении: одни места куплета могут изменяться по сравнению с предыдущими куплетами, а другие могут при этом оставаться неизменными. В-третьих, и это главное, даже там, где различные изменения вносятся на протяжении всего куплета, самый характер этих изменений отличается большой непринужденностью: необязательно последовательное проведение или господство во всем куплете какого-либо определенного способа варьирования. Все это вытекает, в конечном счете, из импровизационной природы народного варьирования, осуществляемого в едином и нераздельном творчески-исполнительском процессе: народные исполнители вносят изменения в напев и во все многоголосное изложение различных куплетов во время самого исполнения песни, а потому эти изменения более свободны.

Наоборот, в собственно вариационном цикле профессиональной музыки нет тождественных между собой вариаций, и кроме того, обычно в каждой отдельной вариации на всем ее протяжении преобладает какой-либо определенный способ варьирования, например тот или иной характер фигурации, тип фактуры и т. д. (так, в одной вариации господствует движение триолями, другая отличается аккордовым складом, в третьей мелодия поручена басовому голосу, четвертая носит полифонический характер и т. д.). Иначе говоря, если при варьировании куплета в народной песне чаще вводится множество мелких изменений локального (местного) характера, то в вариационных циклах профессиональной музыки каждая вариация дает небольшое количество более крупных изменений интегрального

(общего) характера, то есть имеющих значение для всей данной вариации (или ее большого отрезка).

Несмотря на все сказанное, резкой границы между куплетно-вариационной и собственно вариационной формой провести нельзя: эти формы иногда переплетаются и легко переходят одна в другую.

§ 2. Вариации на выдержанную мелодию

Развивая и заостряя принципы русской народнопесенной куплетно-вариационной формы, русские классики, начиная с Глинки, создали ряд вариационных и куплетно-вариационных циклов, отличающихся полной или почти полной неизменностью вокальной мелодии во всех вариациях. Варьируется оркестровое сопровождение. Такие циклы встречаются в опере. Основные на принципах народного музыкального мышления, эти циклы часто воплощают образ народа или образы народные по своему характеру. Так, куплетно-вариационный принцип преобладает в заключительном хоре «Славься» из оперы «Иван Суланин» Глинки, безраздельно господствует в песне Вольницы (основанной на подлинной русской народной песне) из оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова.

Замечательный куплетно-вариационный «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» Бородин воссоздает с исключительной полнотой и непосредственностью характер русской многоголосной протяжной песни. Это как бы самим народом созданная песня о разорении родины врагами.

Хор содержит четырнадцатитактный куплет (четыре такта — запев, десять тактов — хоровая часть куплета) и два его варьированных повторения, в которых основная мелодия остается неизменной, а варьируется многоголосное изложение. Хор написан в натуральном миноре, содержит плагальные последовательности. Мелодия начинается типичным для русской крестьянской песни ходом от I ступени к квинтовой вершине (при восклицании «Ой»).

Первый куплет идет без оркестрового сопровождения (авторская ремарка: «За сценой вдали; мало-помалу приближаясь»). Второй куплет имеет скромное оркестровое сопровождение (ремарка: «выходя на сцену»). В третьем куплете оркестровое сопровождение исчезает (ремарка: «уходя за сцену, все более и более удаляясь» и в конце: «замирая вдали»).

Таким образом, три куплета образуют здесь как бы особый род цельной трехчастной формы. В дальнейшем мы рассмотрим и более сложные способы, посредством которых классики придают состоящим из отдельных вариаций циклам единство развития и стройность общей формы. Рассмотренный пример показывает также, что при анализе содержания и формы оперы и ее частей необходимо принимать во внимание не только музы-

ку и текст, но и самое сценическое действие (в данном случае — выход хора на сцену и его уход).

Пример собственно вариационного цикла с выдержанной вокальной мелодией представляет песня Марфы из оперы Мусоргского «Хованщина», основанная на русской народной песне «Исходила младешенька». Песня Марфы передает облик русской женщины, любящей и страдающей, тяжело переживающей измену возлюбленного.

Мусоргский оставил без изменений не только мелодию, но и текст первого куплета народной песни, а в дальнейших куплетах, сохраняя мелодию, дал, в соответствии со всем содержанием данного отрывка оперы, новый текст, выдержанный в народном духе.

Всего в цикле шесть куплетов. Первому куплету, играющему роль темы для вариаций, предшествует небольшое оркестровое вступление. Варьируя оркестровое сопровождение, Мусоргский последовательно раскрывает и развивает основной образ и в то же время передает содержание текста отдельных куплетов.

Так, в первой вариации («Исходила младешенька, исколола я ноженьки, все за милым рыскаючи, да и лих его не имаючи») непрерывное синкопическое движение сопровождающего голоса, изобилующее хроматизмами, способствует передаче впечатления напряженного блуждания, бесплодных поисков. Во второй вариации характерные моменты содержания текста («Уж как подкралась... уж я стук... уж я бряк...») передаются посредством отрывистых ударов (*staccato*) сопровождения *piu* *allegro*. Изобразительным моментом в четвертой вариации является тремолирование струнных (в тексте говорится о пламени, о горящих свечах). Цельность и законченность всего цикла достигаются единой линией нарастания напряжения, появлением в середине цикла (начало третьей вариации) материала вступления, а также завершающим характером пятой (последней) вариации. Превращая тремолирование предыдущей вариации в трели, последняя вариация дает типичное для завершающих частей формы отклонение в субдоминантовую тональность.

Другой пример вариационного цикла с выдержанной вокальной мелодией — песня Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Эта энергичная оживленная песня посвящена взятию Казани Иваном Грозным. Выдержанная в духе народных песен, она в то же время отличается большой новизной и смелостью ладогармонических средств. Куплет начинается в *fis*-*moll* со II пониженной ступенью (элемент фригийского лада; в сопровождении, однако, многократно повторяется гармонический вводный тон *eis*), затем переходит в *es*-*moll* (с элементами *b*-*moll* и *Des*-*dur*) и заканчивается в *As*-*dur*, звучащем как доминанта от *Des*-*dur*:

Он та-та-рей бил не-щад-но, чтоб им бы-ло

не-по-вад-но вдоль по Ру-си гу-лять.

При этом мелодическое строение куплета близко типичной для скорых народных песен структуре двух периодичностей: $a + a + b + b$. К этой структуре добавлена небольшая заключительная фраза (это, вместе с меньшими размерами второй периодичности по сравнению с первой, приближает строение куплета к структуре дробления с замыканием).

Каждая фраза начинается с четвертных длительностей и затем переходит к восьмым, что создает общее оживление. Исполняется эта песня на сцене обычно с приплясыванием.

Всего в песне пять куплетов, то есть с точки зрения вариационной формы тема и четыре вариации. В мелодию в вариациях вносятся лишь чисто ритмические изменения, которые обусловлены неодинаковым количеством слогов текста в соответствующих фразах различных куплетов. Варьируемое же оркестровое сопровождение рельефно и остроумно передает характерное содержание каждого куплета. Так, в первой вариации (второй куплет) тихое и отрывистое сопровождение иллюстрирует «подкопы» под «Казанку-реку». Во второй вариации («Грозный царь-от закручинился, он повесил головушку на правое плечо») «кручина» царя передана одним из типичных для выражения скорби средств: ритмически равномерной нисходящей хроматической гаммой в среднем и низком регистрах:

158a Мусоргский. «Борис Годунов»

Гроз-ный царь, от, за-кру-чи-нил-ся,

он по-ве-сил го-ло-вуш-ку на пра-во-е пле-чо.

В третьей вариации трели, как и в разобранных выше песне Марфы, изображают пламя свечи, зажигающей пороховую бочку, а затем быстрое хроматическое движение триолями иллюстрирует слова текста: «А и с порохом-то бочка закружилась, ой, по подкопам покати́лась». В самом конце вариации в оркестре как бы изображены взрывы.

В четвертой вариации оркестровое сопровождение передает вопли гибнущих татар — как они «благим матом заливались». После этой вариации, заканчивающейся, как и все предыдущие, в тональности *As-dur*, следует в главной тональности (*fis-moll*) короткая заключительная фраза (вариант начальной фразы), завершающая весь цикл и резюмирующая его содержание: «Так-то во городе было во Казани».

Строго выдержанная вокальная мелодия сочетается, как видим, с разнообразным оркестровым сопровождением в различных вариациях. При этом сопровождение, передавая характерное содержание текста различных куплетов, отличается большим единством. Так, например, во второй, третьей и четвертой вариациях большую роль в сопровождении играют нисходящие хроматические гаммы, приобретающие каждый раз другое выразительное значение: гаммы ровными четвертями, *piano* в среднем и низком регистрах (см. пример 158a) воплощают, как упомянуто, скорбь, «кручину»; гаммы восьмыми, *forte* в высоком и среднем регистрах передают вопли татар; наконец, хромати-

ческие гаммы триолями в среднем и низком регистре отрывистыми звуками и в сопровождении отрывистых же аккордов в том же ритме иллюстрируют движение катящейся бочки. В этом совмещении (в последовательности) нескольких выразительно-изобразительных функций хроматической гаммы или — иными словами — в единстве средств, служащих передаче разнообразного содержания, — одно из проявлений эстетического совершенства произведения.

В целом песня Варлаама, сочетающая историко-патристическое повествование с удалью, задором, с индивидуальной характеристикой действующего лица оперы, — прекрасный и поучительный пример глубокого и смелого творческого претворения и развития композитором образов народного искусства, принципов народного музыкального мышления.

Вариации на выдержанную вокальную мелодию представляет собой и «Персидский хор» из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Этот хор начинает третье действие, происходящее в волшебном замке Наины, и сразу вводит в настроение и атмосферу этого действия, создавая завораживающий образ сказочного Востока.

Темой здесь служит мелодия, весьма распространенная у ряда народов Востока, — спокойная, часто возвращающаяся к одним и тем же звукам и интонациям. Такой характер темы и ее почти полная неизменяемость в вариациях способствуют созданию здесь ощущения статики, неподвижности; тонкое же варьирование оркестрового сопровождения обогащает колорит. Изложена тема в простой репризной двухчастной форме с обычным повторением второй части. Оба предложения первого восьмитактного периода заканчиваются полной каденцией (см. пример 126а), что усиливает впечатление статики. Вторая часть содержит отклонение в тональность параллельного минора (четыре такта) и затем репризу одного предложения. Налицо, следовательно, типичное для такого рода форм отклонение в «третьей четверти».

Для единства и стройности всего вариационного цикла здесь весьма существенно, что принцип отклонения «в третьей четверти формы», и притом в ту же параллельную тональность, применен Глинкой и по отношению к вариационному циклу как целому, воспроизводящему, таким образом, тональный план темы в большем масштабе (в этом — одно из проявлений принципа множественного и концентрированного воздействия). Действительно, за темой следуют четыре вариации, из которых третья изложена, в отличие от остальных, не в главной тональности, а в тональности параллельного минора. Интересно при этом, что мелодия не транспонируется, а остается неизменной, на прежней высоте, получая лишь новое ладогармоническое истолкование (например, терция мажорного лада превращается в квинту параллельного минора и т. д.). В этом видно своеоб-

разное претворение народного принципа ладовой переменности:



В четвертой вариации, к которой примыкает небольшое дополнение, заметны некоторые черты заключительных частей формы: общее затухание движения, отклонение в субдоминантовую тональность (замена тоники доминантой к субдоминанте в репризе двухчастной формы):



Описанный тип вариаций на выдержанную мелодию был именно Глинкой впервые введен в оперу и поэтому часто называется глинкинским типом вариаций.

Сложившись в связи со свойствами вокально-инструментального (оперного) жанра, вариации на выдержанную мелодию стали применяться и в жанрах чисто инструментальных. Ярчайший пример — «Камаринская» Глинки (о ней см. § 7 этой главы и § 2 главы XIV).

Интересный пример — первая часть (до трио) «Торжественного марша» Мусоргского для симфонического оркестра. Народнопесенная основа выражена здесь столь же непосредственно, как и в ряде предыдущих примеров. Темой служит русская народная песня (бурлацкая) «А как по лугу» из сборника Балакирева (40 песен).

Структура песни — обычные две периодичности с той, однако, особенностью, что вторая периодичность вдвое короче первой (4 + 4 + 2 + 2):



Мусоргский заменил во второй части песни двутакты трехтактами, придав им тем самым больший вес. Интересно и несколько парадоксально, что этот отход от квадратности (замена двутактов трехтактами) включается в данном случае в круг средств, приближающих скорую, немного задорную песню к характеру торжественного марша:



Изложению темы предшествует краткое сигнально-фанфарное вступление, исполняющее функцию доминантового преддыкта. Варьирование темы основано на последовательном усилении и обогащении звучности от *piano* при первом проведении темы через *mezzo forte* и *forte* первой вариации к *fortissimo* второй

вариации и *con tutta forza* (*Allargando*) третьей, играющей роль заключения (коды).

В первой вариации размеры темы и ее частей остаются неизменными; в следующей вариации происходит расширение второй части темы, а в последней вариации проведена только первая часть темы, а вместо второй дается заключительное плагальное кадансирование (чередование тоники и разных видов субдоминанты), сочетающееся с возвращением сигнального мотива вступления, но уже не на доминантовом, а на тоническом звуке. Для единства и непрерывности развития цикла существуют также переход от доминантового органного пункта, на котором выдержано изложение темы и первой вариации, к тоническому органному пункту третьей вариации. Вторую и третью вариации объединяет, кроме того, типичный для вариационного стиля Мусоргского хроматический контрапунктирующий голос, способный приобретать, в зависимости от всего контекста, различный выразительный характер (ср. примеры 161 а и 158 а):



Такие хроматические голоса происходят, в конечном счете, от «Камаринской» Глинки (см. пример 169, такт 4).

Стройность, цельность и законченность рассмотренного вариационного цикла такова же, что и в ранее разобранных образцах. Отличие заключается в особенно большом нарастании силы оркестрового звучания — нарастании, которое было бы невозможно в аналогичного рода вокальных вариационных циклах (оркестр заглушил бы голос). Именно в этом едином и последовательном нарастании, создающем впечатление приближения движущейся массы, неуклонного движения к цели и ее достижения, и заключается в данном случае главный выразительный смысл варьирования.

Вообще, единая линия нарастания (или нарастания и спада) — наиболее естественная выразительная возможность вариаций на выдержанную мелодию в оркестровой музыке. В форме таких вариаций построено известное «Болеро» Равеля. В советской музыке необычайно яркий пример оркестровых вариаций на выдержанную мелодию представляет средний эпизод первой части Седьмой симфонии Шостаковича — эпизод нашего, рисующий звериный облик врага. Тема этих вариаций —

«окарикатуренный» марш: она сочетает черты стандартного прусского марша с чертами джаза и пошлой песенки. В одиннадцати следующих за темой вариациях ее мелодия остается неизменной, а сопровождение, дающее постепенное нарастание, последовательно раскрывает существо бездушной и страшной фашистской «машины смерти».

§ 3. Вариации на выдержанный бас (старинные вариации)

В известном смысле противоположны вариациям на выдержанную мелодию вариации на выдержанный басовый голос (*basso ostinato*, то есть «упорный бас»). Происхождение этого типа вариаций, появившихся в западноевропейской музыке XVII века, связано с медленными трехдольными старинными танцами — пассакальей и чаконей. В дальнейшем, однако, вариации на выдержанный бас получили более широкое применение.

Оборот басового голоса, служащий темой, занимает обычно четыре—восемь тактов. Чаще всего в основе этого оборота лежит поступенное движение (нередко хроматическое) от тоники вниз к доминанте с последующим разрешением в тонику. Верхние голоса развиваются свободно. В некоторых вариациях тема перемещается из басового голоса также и в другие голоса.

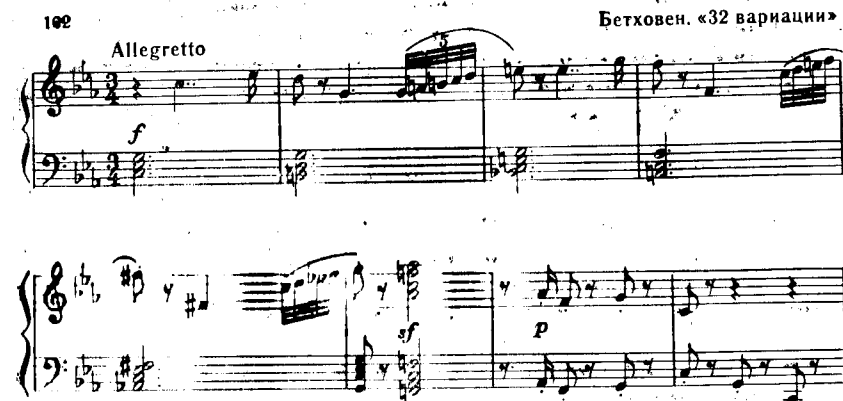
Этот тип вариаций часто и естественно сочетается с полифоническим развитием, да и самые темы нередко близки по характеру темам полифонических произведений.

Обычный в старинных вариациях небыстрый темп и нисходящее движение (особенно хроматическое) придает повторяемому басовому обороту скорбно-величественный или скорбно-героический характер. Сама неизменная повторность такого рода оборота способна выражать скованность, неподвижность, которой может противостоять более свободное развитие верхних голосов (контраст в одновременности).

Один из ярчайших образцов применения старинных вариаций — «Stuclifixus» («Распятый») из Мессы *b*-*mol* Баха. Религиозный образ распятия служит для Баха лишь оболочкой, в которой передается глубоко человеческое содержание. Сочетание неизменно повторяющегося нисходящего басового оборота со скорбно-выразительным, но более свободным мелодическим развитием других голосов как нельзя лучше передает страдание, внутреннее душевное волнение при внешней скованности, неподвижности.

Пример несколько более свободной трактовки старинных вариаций имеется в средней части Клавирного концерта *d*-*mol* Баха: тринадцатитактная басовая тема проводится шесть раз, но третье и четвертое проведения даны в доминантовой и субдоминантовой тональностях.

Известные «32 вариации» *c*-*mol* для фортепиано Бетховена также отчасти относятся к старинному типу вариаций на выдержанный хроматически-нисходящий бас и на связанную с этим басом гармоническую последовательность. Тема идет в ритме сарабанды:



Мерная последовательность величественных и в то же время трагических аккордов в партии левой руки как бы сковывает активный, импульсивный, остро динамичный верхний голос. Борьба этих контрастирующих в одновременности элементов приводит в шестом такте к взрыву (субдоминантовый аккорд, взятый *sf* и «сместенный» с сильной доли такта на слабую, — мерность последования нарушена) и затем к сдержанному заключению.

Восьмитактный объем темы и ее гармоническая основа остаются неизменными вплоть до коды, где дается расширение. В этих необычайно строгих для столь крупного произведения рамках, которые ощутимо «сковывают» и сдерживают развитие, даны огромные выразительные контрасты — от настроений самоуглубленности, внутреннего созерцания, сосредоточенности до образов клокочущей мрачной энергии. Принцип старинных вариаций здесь очень преобразован и служит выражению нового активного, героико-трагического содержания. Сочетание титанической силы и внешней скованности позволяет в данном случае вспомнить не образ распятого Христа, а постоянно волновавший Бетховена мифологический образ прикованного к скале титана Прометея, давшего людям огонь.

В XIX веке вариации на выдержанный бас применялись лишь изредка (финал Четвертой симфонии Брамса, пьеса Аренского «*Basso ostinato*»). Иногда выдержанная, повторяющаяся фигура баса исполняет функцию как бы развитого тонического органного пункта и применяется в заключениях (кодах) круп-

ных произведений, способствуя созданию образно-смысловой выразительности, родственной выразительности старинных вариаций. Пример в мажоре — скорбно-просветленная кода первой части Шестой симфонии Чайковского, в миноре — скорбная кода первой части Девятой симфонии Бетховена.

В XX веке старинный тип вариаций переживает возрождение и часто встречается, например, в творчестве Шостаковича (пассакалия в четвертой части Восьмой симфонии, где передано состояние скорбного оцепенения, возвышенная пассакалия в третьей части Концерта для скрипки с оркестром, Прелюдия *gis-moll* из *op.* 87 и др.)

§ 4. Строгие (фигурационные) вариации

Ко второй половине XVIII века сформировались так называемые строгие (фигурационные) вариации, отличные от старинных, хотя во многом преемственно с ними связанных. Строгие вариации, как и старинные, тоже коренятся в танцевальных, отчасти в песенно-танцевальных жанрах.

Однако музыкальная мысль, лежащая в основе варьирования, представляет собой уже тему гомофонно-гармонического, а не полифонического склада; в частности, она обычно значительно длиннее темы старинных вариаций и излагается, как правило, в простой двухчастной форме, реже в трехчастной, еще реже в форме одного периода. Последний случай мы уже видели в «32-х вариациях» Бетховена, что, впрочем, объяснялось связью этого сочинения со старинными вариациями на выдержанный бас.

Еще в старинной сюите можно наблюдать следование за тем или иным танцем (например, сарабандой) так называемого Double (дубль), то есть варьированного повторения того же танца, причем варьирование заключается в орнаментировании, в мелких украшениях¹. Подобный тип варьирования играет очень большую роль в строгих вариациях, которые поэтому иногда также называются орнаментальными.

Тема строгих вариаций обычно отличается простотой, диатоничностью мелодии, содержит типичные, легко узнаваемые мелодические и гармонические обороты; остро характерные или особо индивидуализированные обороты избегаются: их трудно варьировать, а более или менее неизменное их повторение в вариациях произвело бы впечатление навязчивости. Темп темы обычно небыстрый, звучность умеренная, излагается тема чаще всего в среднем регистре, фактура, как правило, простая, скромная, нередко представляющая собой гармониче-

ское трех- или четырехголосие (см. пример 145). Эти свойства темы оставляют богатые возможности для ее развития, например, для ускорения ритмико-фигурационного движения, для хроматизации, для усиления или ослабления звучности, для регистровых сопоставлений, разнообразных фактурных изменений.

Главным приемом варьирования является фигурационная обработка мелодии, причем характерно постепенное накопление ритмического движения от вариации к вариации в небольших циклах и в группах вариаций внутри больших циклов (о группировке вариаций подробнее см. ниже § 6).

Описываемый тип вариаций получил название строгих потому, что варьирование не выходит (в отличие от свободных вариаций) за определенные строгие рамки.

Неизменным в основных чертах остается в строгих вариациях гармонический план темы. Сохраняются, как уже упомянуто, метр, темп, тональность, размеры и форма темы. Однако обычен ладовый контраст. Одна или несколько (последний случай — в больших циклах) вариаций пишутся в тональности, одноименной к главной. Встречается и одно определенное изменение темпа: часто перед концом цикла вводится медленная вариация, оттеняющая следующую затем финальную часть цикла — заключительную вариацию и возможную после нее коду. Отступления от формы темы обычны для тех вариаций цикла, где самый гомофонный склад музыки уступает место полифоническому, то есть для встречающихся в качестве отдельных вариаций фуг или фугетт. Кроме того, в коде цикла, где иногда дается добавочная вариация (без обозначения номера), возможны расширения, дополнения, иногда предикты. В некоторых случаях последняя вариация непосредственно переходит в коду.

Несмотря на ограничения способов варьирования, строгие вариации оставляют достаточные возможности для создания контрастов. Наибольшее распространение получили строгие вариации в инструментальной музыке второй половины XVIII и первой половины XIX века (естественно, что для вокальной музыки фигурационные вариации не характерны).

Художественно совершенными образцами небольших строгих вариационных циклов (тема и пять-шесть вариаций) являются, например, первая часть Сонаты для фортепиано A-dur Моцарта и первая часть Двенадцатой сонаты для фортепиано A-dur (op. 26) Бетховена.

Тема вариаций из Сонаты Моцарта (*Andante grazioso*, см. пример 66), близкая по характеру сицилиане (старинный танец), написана в репризной двухчастной форме и сочетает черты напевности и танцевальности. Фактура темы, преимущественно трехголосная, временами сгущается до четырех- и пятизвучных аккордов, временами же, наоборот, переходит в двухголосие.

¹ Отсюда видно, что к старинным типам вариаций относятся не только вариации на выдержанный бас. Обычно, однако, под старинными вариациями подразумевают именно эти последние.

Есть в теме и некоторые динамические контрасты. Все это создает возможности для варьирования, более полно раскрывающего и развивающего различные свойства, заложенные в самой теме.

Первая же вариация сразу обнажает и усиливает контраст между легкой, грациозной подвижностью (первое предложение периода) и более плотным, веским звучанием (второе предложение). При этом диатоничная мелодия темы обогащается (в обоих предложениях) хроматическими восходящими вспомогательными звуками и задержаниями, сообщающими музыке большую тонкость и лирическую экспрессию.

Вторая вариация, сохраняя (но несколько смягчая) внутреннюю контрастность первой, близка так называемому «галантному» стилю (обилие украшающих трелей, фигур мелкими длительностями и т. п.; выразительный хроматический вспомогательный звук передан в сопровождение). Третья вариация представляет подвижную и взволнованную минорную лирику Моцарта, четвертая же восстанавливает мажор и напоминает спокойное трио менуэта (ср. с трио менуэта той же сонаты). Эти две вариации гораздо резче контрастируют между собой, чем первая и вторая.

Пятая вариация (Adagio) максимально раскрывает черты певучести, приближается по характеру к арии и в то же время напоминает по интонациям мелодии и фактуре сопровождения вторую вариацию (таким образом, контрастирующие третья и четвертая вариации до некоторой степени образуют «центр симметрии» для всего цикла из шести вариаций).

Последняя (шестая) вариация идет в темпе Allegro, меняет также и метр — $\frac{4}{4}$ вместо $\frac{6}{8}$ (это является для строгих вариаций исключением). Она носит более активный и ясно выраженный танцевальный характер, типичный для финалов классических сонат. К ней примыкает небольшое дополнение, усиливающее завершенность целого.

Как видим, логика контрастных сопоставлений вариаций отчасти напоминает здесь (особенно к концу цикла) общую логику контрастов классического сонатного цикла. В еще большей мере это относится к упомянутым вариациям из Двенадцатой сонаты Бетховена. В частности, очевидно соответствие скорбной третьей вариации (одноименный минор) Траурному маршу из этой сонаты.

Наиболее совершенный образец большого строгого вариационного цикла — уже названные «32 вариации» Бетховена, представляющие в смысле драматургии развития и единства целого вершину исторического развития вариаций в западноевропейской музыке. Сочетая черты старинных и строгих вариаций, этот цикл в то же время приближается по характерности и контрастности образов к вариациям свободным (более подробно об этом цикле в § 6).

§ 5. Свободные вариации

В XIX столетии получают большое распространение вариации, свободные от ряда ограничений, установившихся для строгих вариаций. Различные вариации могут писаться в разных тональностях, в вариациях может не сохраняться и гармонический план темы, могут свободно меняться темп, метр, масштабы и форма темы. Наконец, и по мелодико-ритмическому рисунку возможно гораздо большее удаление от темы, нежели в строгих вариациях. Отдельные вариации нередко отличаются очень ясно выраженными характерными признаками того или иного жанра (марш, вальс, мазурка, ноктюрн, скерцо и т. д.) и по существу (а иногда также по названию или темповому обозначению) представляют собой относительно самостоятельные пьесы, написанные в различных жанрах. Таким образом, появляется тенденция к превращению вариационного цикла в сюиту, части которой построены на мотивах темы и свободно эти мотивы развивают. Примером полного осуществления описываемого превращения вариаций в сюиту может служить Третья сюита Аренского, как это видно из ее названия «Сюита в форме вариаций».

Рассматриваемый тип вариаций и получил название свободных. Иногда их называют также характерными, хотя высокая степень характерности достигается нередко и в строгих вариациях. В целом, свободные вариации обычно в меньшей мере, чем строгие, основаны на раскрытии возможностей, объективно заложенных в самой теме.

Признаки, отличающие свободные вариации от строгих (фигурационных), отличают свободные вариации также и от вариаций на выдержанную мелодию или бас. Поэтому в широком смысле к строгим вариациям относятся, как уже упомянуто, также и типы, рассмотренные в § 2 и 3.

Перечисленные выше черты свободных вариаций проявляются в разных произведениях в неодинаковой мере. Уже у Бетховена есть вариационный цикл (ор. 34), где только тема и последняя вариация написаны в главной тональности, где меняется темп, ритм и метр вариаций и отдельные из них имеют жанровые обозначения (Tempo di menuetto, marcía). Встречаются циклы, где часть вариаций сохраняет большую близость теме, часть же носит более свободный характер.

Распространение свободных вариаций связано со стремлением к более яркой контрастности и характерности музыкальных образов. Свободные вариации типичны для композиторов-романтиков (см., например, «Симфонические этюды» Шумана). Важно также заметить, что метод свободного варьирования — свободных жанровых, образных трансформаций темы — нашел широкое применение в самых различных формах и жанрах (см. главу XIV).

Русские классики в своих инструментальных вариационных циклах обычно так или иначе сочетают черты строгого и свободного варьирования, добиваясь этим как единства цикла, прочно опирающегося на тему, так и богатой и разнообразной выразительности.

Высоко совершенными образцами инструментальных вариационных циклов этого рода являются, например, вариации Чайковского из трио «Памяти великого художника» и из Третьей сюиты для симфонического оркестра. В обоих случаях первые несколько вариаций могут быть причислены к строгим, в дальнейшем же варьирование осуществляется свободно, однако основные мотивы темы, несмотря на всевозможные их преобразования, все время легко узнаются и служат основой вариаций.

Особый пример свободной куплетно-вариантной формы в инструментальной музыке представляет вступление к опере «Хованщина» Мусоргского — «Рассвет на Москве-реке» (куплеты идут здесь также и в разных тональностях).

Советские композиторы, продолжая классические традиции, также нередко создают вариационные циклы, сочетающие строгость начальных вариаций с большей свободой последующих (см., например, финал Второго квартета Шостаковича). Удачным примером свободных вариаций на русскую народную тему могут служить Вариации для симфонического оркестра В. Шебалина на тему песни «Уж ты, поле мое, поле чистое». В логике последовательности этих вариаций заметны некоторые черты сонатно-симфонического цикла.

§ 6. Группировка вариаций. Сквозное развитие в вариациях

Относительная самостоятельность, замкнутость и ясная отчужденность частей вариационного цикла создают опасность «размельчения» формы, распада ее на отдельные составные части. Поэтому в циклах с большим числом вариаций они обычно объединяются в группы. Группа образуется несколькими соседними вариациями, родственными между собой по какому-нибудь существенному признаку. Группировка вариаций укрупняет общие контуры формы, делает форму более цельной. Часто внутри группы имеет место нарастание активности ритмического движения, усложнение фактуры, и эти волны нарастаний как раз и служат основой объединения вариаций в группы и вместе с тем основой расчленения всего цикла на небольшое число относительно крупных частей. Внутри крупных групп нередко можно выделить более мелкие, как бы подгруппы. Так, в «32-х вариациях» c-moll Бетховена первые одиннадцать вариаций, за которыми следует ряд вариаций в одноименном мажоре, представляют собой первую большую

группу. В этой группе через ряд контрастных сопоставлений дано нарастание активности, выраженное, в частности, в переходе от преобладающего движения шестнадцатыми через движение шестнадцатыми триолями (девятая вариация) к движению тридцатьвторыми (десятая и одиннадцатая вариации). В то же время очевидно, что, например, первые три вариации, а также последние две вариации этой группы, равно как и седьмая и восьмая вариации, составляют более мелкие группы по сходству фактуры (так, в седьмой и восьмой вариациях почти тождественны партии левой руки).

Иногда в большом вариационном цикле группировка вариаций образует в крупном плане явные контуры трехчастной формы, причем третья часть (третья группа) по ладотональному и другим признакам воспринимается как видоизмененная реприза первой. Такого рода крупный вариационный цикл, образующий на основе группировки вариаций большую трехчастность, представляет собой «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова. Тема и первые десять вариаций составляют первую часть, строгую, энергичную и выдержанную в одной тональности (a-moll). Одиннадцатая вариация служит связующим звеном. Вариации с двенадцатой по восемнадцатую, написанные в разных тональностях, образуют среднюю часть и представляют ряд характерных пьес типа ноктюрна, менуэта, скерцо. С девятнадцатой вариации начинается «реприза» — возвращение главной тональности и усиление энергичного характера начальных вариаций.

Важную роль для цельности формы многих вариационных циклов играет наличие развитой коды, придающей произведению большую завершенность. Иногда в коде появляется новое, как бы итоговое тематическое образование, хотя и родственное теме, но все же не являющееся еще одной вариацией (см. окончание «32-х вариаций» и первой части Сонаты op. 26 Бетховена). С другой стороны, завершающее, закругляющее значение имеет нередко появление в конце цикла темы в ее первоначальном (или близком к первоначальному) виде (см. упомянутую Третью сюиту Аренинского, вариации из Сонаты Бетховена op. 109 и тридцать первую вариацию из «32-х вариаций» Бетховена).

В некоторых случаях скрепляющую роль для вариационного цикла играют и другие виды связей «на расстоянии», то есть не только репризное возвращение самой темы в одной из последних вариаций, но и вообще явное родство (соответствие) не соседних вариаций (ср. в рассмотренных вариациях из Сонаты A-dur Моцарта вторую и предпоследнюю вариации).

Иногда расчлененность формы преодолевается элементами сквозного развития: непосредственным переходом одной вариации в другую, наличием разработочных элементов, связую-

ших частей между вариациями и т. п.; при этом непрерывные переходы, связки, разработочные моменты чаще применяются ближе к концу цикла, во второй его половине. Первые же вариации цикла обычно излагаются более замкнуто и раздельно, и, таким образом, в форме в целом образуется элемент суммирования. Примером может служить фантазия для оркестра «Казачок» Даргомыжского, представляющая вариации на народную украинскую тему. Другие примеры встретятся в дальнейшем.

Контрастность сопоставляемых вариаций также обычно возрастает к концу цикла одновременно с возрастанием непрерывности развития или независимо от этого. Все это придает циклу цельность, способствует последовательному возрастанию интереса, выпуклой передаче через сопоставление вариаций основной идеи произведения.

* * *

Рассмотрим более подробно структуру «32-х вариаций» Бетховена, об общем характере которых говорилось выше (§ 3 и 4). Эти вариации естественнее всего разделить на четыре группы, каждая из которых начинается *piano* и содержит нарастание, приводящее через контрастные сопоставления к кульминации. Как уже было упомянуто, начальные одиннадцать вариаций составляют первую группу. Внутри нее первые три вариации составляют подгруппу, объединенную одним и тем же типом непрерывного активного движения несколько тревожного, настороженного характера (такой характер достигается, в частности, быстрой репетицией звука в условиях минорного лада). Этим трем сходным вариациям отвечают три различные: четвертая вариация выдержана в более мерном движении, в пятой есть элемент лирической танцевальности (отметим, для дальнейшего, чередование в мелодии шестнадцатых и восьмых длительностей), шестая отличается благодаря многочисленным *sforzati* остротой и в то же время жесткостью. Вариации с седьмой по одиннадцатую образуют особую последовательность, которая, как увидим, имеет большое значение для логики развития данного цикла и будет повторяться (разумеется, не буквально) в дальнейшем, завершая каждую из четырех основных групп (условимся называть эту последовательность характерным рядом). В начале характерного ряда идет подгруппа из двух вариаций взволнованно-лирического характера с почти тождественными партиями левой руки, но с нарастанием движения в партии правой руки (седьмая и восьмая вариации). Это нарастание сменяется в «предкульминационной» девятой вариации успокоением (*piano*, *espressivo*), которое оттеняет (в силу контраста) следующую — кульминационную — подгруппу (десятая и одиннадцатая вариации),

отличающуюся наиболее энергичным движением². Таким образом, характерный ряд содержит подгруппу из двух вариаций с нарастанием движения, далее «тихую», предкульминационную вариацию и, наконец, кульминацию (в последней количество вариаций, как увидим, может быть различным).

Вторая из четырех основных групп включает также одиннадцать вариаций (с двенадцатой по двадцать вторую). Первая из этих вариаций служит как бы темой для нескольких мажорных вариаций и отчасти напоминает тему всего цикла. Однако мажорный лад и отсутствие быстрых гаммообразных взлетов (так называемых тират) делает музыку более спокойной. Далее начинается нарастание: тринадцатая и четырнадцатая вариации составляют единую подгруппу с усилением звучности во второй вариации (двойные ноты), а с пятнадцатой вариации снова идет описанный характерный ряд: две вариации (пятнадцатая и шестнадцатая) с тождественными партиями левой руки, но с нарастанием движения в партии правой руки, затем «тихая», предкульминационная (семнадцатая) вариация (*dolce*) и, наконец, энергичная кульминационная подгруппа, включающая на сей раз не две, а целых пять вариаций (с восемнадцатой по двадцать вторую).

Первая вариация этой подгруппы (восемнадцатая) играет для всей подгруппы опять-таки роль темы и напоминает динамизированную тему всего цикла: в партии правой руки — гаммы тираты, а в партии левой руки — грузные аккорды³. В двадцатой, двадцать первой, двадцать второй вариациях очевидна разработка восходящего гаммообразного движения в пределах квинты (от *c* к *g*, затем от *g* к *d*, см. пример 30). В двадцать второй вариации это гаммообразное движение обнажается и, кроме того, усиливается канонической имитацией:



² Девятая вариация контрастирует десятой и одиннадцатой, но в то же время, как указано выше, подготавливает в своем сопровождении (триоли шестнадцатыми) переход к движению тридцатьвторыми длительностями.

³ На этом основании с восемнадцатой вариации иногда считают начало третьей из больших групп — как бы динамизированной репризы первой группы (в пользу этого говорит также родство девятнадцатой и первой вариаций). Однако при такой трактовке средняя группа оказывается непропорционально малой и, кроме того, затушевывается единый принцип нарастания,

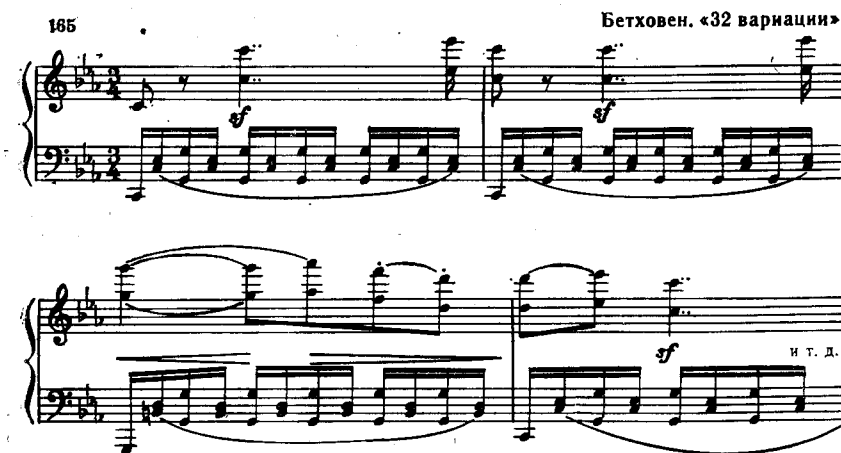
С двадцать третьей вариации, в которой возвращается хроматически нисходящий бас, начинается третья из основных групп. В некоторых отношениях ее можно уподобить сжатой репризе трехчастной или сонатной формы. Сама двадцать третья вариация играет роль темы для данной группы и обнажает трагические черты темы цикла: хроматически нисходящий бас (*pianissimo*) в неуклонном, ритмически непрерывном «репетирующем» движении, причем басу не противостоит, как в первоначальной теме, совершенно иное движение верхнего голоса (здесь верхние голоса мелодически инертны). Двадцать четвертая вариация своим стаккатным движением напоминает первые три вариации, как бы отвечая им, а двадцать пятая явно родственна четвертой. Двадцать шестая вариация содержит, как и пятая, элемент танцевальности (ритмическая формула полонеза) и характеризуется (как и пятая) чередованием в мелодии шестнадцатых и восьмых длительностей. В то же время — и в этом заключается одно из проявлений сжатия «репризы» — с двадцать шестой вариации начинается характерный ряд: двадцать шестая и двадцать седьмая вариации сходны, но в двадцать седьмой больше движения, двадцать восьмая — «тихая», предкульминационная (*semplice*), а двадцать девятая — кульминационная (она здесь одна — опять проявление сжатия «репризы»; в связи со сжатием учащаются и контрастные сопоставления вариаций).

Тридцатая вариация представляет собой переход к четвертой группе, образующей коду всего цикла. Эта кода является вместе с тем последним (четвертым) проведением характерного ряда: в тридцать первой и тридцать второй вариациях, идущих на тоническом органном пункте (типичный признак коды), партии левой руки тождественны, партия же правой руки воспроизводит в тридцать первой вариации мелодию темы (это одно из средств завершения формы), а в тридцать второй дает «вихревое» движение. После связки фактически идет тридцать третья вариация, не обозначенная отдельным номером:

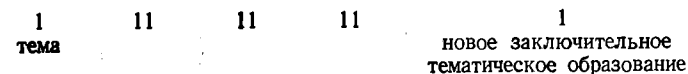


лежащий в основе каждой группы и характерный для вариационных форм. Мы склонны поэтому видеть в восемнадцатой и девятнадцатой вариациях некоторую аналогию «ложной» репризе или «предвестникам» репризы, тогда как более глубокую аналогию с истинной репризой усматриваем дальше.

Это «тихая», предкульминационная вариация. Она расширена. За ней следует кульминационное построение, подготовленное активными, маршеобразными ритмами. Построение это тесно связано с интонациями темы, но дает нечто качественно новое, итоговое, завершающее — носит героический характер:



После сказанного единый принцип строения всех четырех групп (разумеется, при существенных отличиях между ними) очевиден. Ясно также и сжатие групп к концу (начиная с третьей группы). Однако, если объединить последние две группы («репризу» и коду) и учесть при этом тридцать третью вариацию, сразу обнаруживается также и стройная симметрия формы — три группы по одиннадцать вариаций, причем теме цикла отвечает новое заключительное тематическое образование в конце:



(эта схема не учитывает связок и расширений в коде).

Симметрия станет еще более ясной, если рассмотреть строение средней группы: пять мажорных вариаций, затем «тихая» минорная — переходная, предкульминационная (семнадцатая), затем пять энергичных минорных.

Следует также иметь в виду и известную «полифонию форм», то есть несовпадение граней при различных принципах членения. В частности, элемент общей «репризы» можно, как упомянуто, усматривать не только с двадцать третьей, но и с восемнадцатой вариации. Легко также обнаружить еще много различного рода связей и сцеплений между вариациями, в частности иногда связи вариаций «через одну»: так, в пятой ва-

риации впервые появляется изложение мелодии октавами, и это подготавливает аналогичное изложение в седьмой вариации; в четвертой вариации дается движение триолями восьмыми, и это движение возобновляется в шестой вариации. Наконец, для строения данного цикла существенна оппозиция двух форм движения баса — хроматической и кварто-квинтовой. Отчасти она заменяет свойственные другим крупным формам широкомасштабные тонально-гармонические противопоставления. И как раз аналогии со структурой и развитием таких форм, особенно сонатной, здесь весьма важны.

Тему можно сравнить со значительным по смыслу вступлением, первые три вариации — со стремительной и тревожной главной партией, а десятую и одиннадцатую вариации — с активной заключительной партией сонатной экспозиции. Лирическая седьмая вариация и ее усиление в восьмой во многом аналогичны началу побочной партии, а девятая — обычному для побочных партий сдвигу или перелому в развитии, предшествующему заключительной партии (в данном случае — «тихому» сдвигу, см. главу XI, § 5). Наконец, четвертая, пятая и шестая вариации занимают положение, сходное со связующей партией сонатной экспозиции, причем пятая вариация аналогична так называемой промежуточной теме, подготавливающей побочную (движение мелодии октавами), а шестая — активному предыкту перед побочной партией, который у классиков часто совпадает с одной из кульминаций экспозиции. Обратим внимание также на то, что «побочная партия» (седьмая и восьмая вариации) противопоставляет хроматическому движению баса в «главной партии» кварто-квинтовые ходы баса и что эти ходы подготовлены в «промежуточной» теме.

Вторая группа вариаций во многом аналогична сонатной разработке. Мы уже упоминали, что в восемнадцатой, двадцатой, двадцать первой, двадцать второй вариациях «разрабатывается» восходящая гамма, тогда как начальные (мажорные) вариации этой группы используют другие элементы темы. Упоминалось и о канонической имитации в двадцать второй вариации, а для сонатных разработок полифонические приемы достаточно характерны. Далее, мажорные вариации можно уподобить той части разработки, где происходит уход в иные, нежели в экспозиции, тональности, а минорные вариации — с восемнадцатой по двадцать вторую — большому заключительному разделу разработки (предыкту перед репризой), идущему в главной тональности, иногда готовящему репризу и тематически, но отличающемуся большой взрывчатостью, неустойчивостью и очень часто содержащему кульминацию всей сонатной формы (напомним, что вариации с восемнадцатой по двадцать вторую — самая значительная из всех «кульминационных» подгрупп вариаций). Разумеется, эта группа вариаций не может здесь давать обычную для предыктов гармоническую неустойчи-

вость (доминантовый органн пункт), ибо гармонический план всех вариаций одинаков, но впечатление особой взрывчатости и неустойчивости достигается другими средствами — общеструктурными, ритмическими, мелодическими (так, в восемнадцатой вариации гаммы-тираты идут с учащением дыхания, дробясь к концу и заканчиваясь на слабой доле такта; в двадцатой и двадцать первой вариациях упорные и сравнительно длительные гаммообразные восхождения не уравниваются короткими квинтовыми сподами, а кроме того, неустойчивость создается синкопированными аккордами сопровождения, см. пример 30). Наконец, во всех этих вариациях господствуют кварто-квинтовые ходы баса, а более «сковывающая», хроматическая его форма возвращается в «репризе» (об общих аналогиях третьей и четвертой групп вариаций с репризой и кодой крупных форм уже говорилось выше).

Все эти аналогии (которые, разумеется, остаются лишь аналогиями) позволяют, в конечном счете, глубже понять содержание рассматриваемого произведения, во многом родственное суровому, конфликтному и динамичному содержанию ряда сонатных форм Бетховена, созданных в те же годы (первые части Пятой симфонии и «Аппассионаты», увертюра «Кориолан»). Поскольку, однако, вариационная форма все же коренным образом отличается от сонатной, это отличие не может не быть связано хотя бы с некоторым отличием и в содержании «32-х вариаций» и названных сонатных произведений. Действительно, как уже упоминалось выше (§ 3), рамки строгих вариаций, исключая многие из важнейших средств тонального и тематического развития сонатных форм, необычайно сдерживают и «сковывают» те контрасты и драматические порывы, которые воплощены в этом произведении, и тем самым усиливают трагическое напряжение музыки. Следовательно, сама форма строгих вариаций оказывается здесь одним из существенных и более или менее непосредственно действующих средств музыкальной выразительности. Роль этого средства для всего произведения аналогична роли в теме вариаций мерной последовательности аккордов, «сковывающей» импульсивный верхний голос (см. выше, § 3). И подобно тому как в конце темы происходит «взрыв», нарушение мерной последовательности аккордов, так и в коде всего вариационного цикла нарушается мерная последовательность восьмитактных вариаций, появляются связки, расширения, новое яркое тематическое образование, а в самом конце дается (как и в теме) сдержанное заключение (два аккорда piano).

Уяснение приведенных сравнений строения рассмотренного цикла с сонатной формой может иметь некоторое значение для исполнения произведения. Проиллюстрируем это следующим примером. Известно, что «оркестральность» бетховенского мышления проявилась и в ряде его фортепианных сочинений. По-

этому воображаемая «инструментовка» соответствующих эпизодов (например, представление, что в начале связующей партии первой части Пятой сонаты выдержанное *es* звучит у валторны, дальше вступает хор деревянных духовых, на предыкте перед побочной партией теноровый голос исполняется фаготом, а мелодию побочной партии начинают скрипки) может иногда помочь правильнее понять и воспроизвести характер звучания. Подобно этому, принимая во внимание «симфоничность» и «сонатность» бетховенского мышления, условное представление отдельных частей данного вариационного цикла как разделов сонатной формы также может способствовать более выпуклому исполнению, например подчеркиванию элементов «взрывчатости» и «неустойчивости» в восемнадцатой — двадцать второй вариациях (как бы предыкт перед репризой), или же такой трактовке входящей в состав коды «тихой» (тридцать третьей) вариации, при которой средствами самого звучания (левая педаль и др.) была бы создана некоторая художественная замена эффекта ухода в далекую субдоминантовую тональность (например, тональность II пониженной ступени), типичного для такого рода тихих, «предзаклучительных» эпизодов сонатных код.

Все сказанное в этой главе о «32-х вариациях» может также конкретизировать данную в § 9 главы I формулировку главных художественных открытий, сделанных Бетховеном в этом сочинении: совмещение строгой вариационной формы с таким динамичным и конфликтным развитием, какое раньше этой форме свойственно не было, а также совмещение черт разных типов вариаций (фигурационных, старинных, свободных).

§ 7. Двойные вариации

До сих пор речь шла о вариациях на одну тему. Встречаются, однако, и вариации на две темы. Такие вариации называются двойными. В двойных вариациях венских классиков сначала излагается одна тема, вслед за ней сразу другая. После этого темы варьируются поочередно, то есть за первой вариацией первой темы следует первая вариация второй темы и т. д.

Примером может служить вторая часть (c-moll) Лондонской симфонии Гайдна Es-dur:



Вторая тема написана в одноименном мажоре и родственна первой. За изложением тем следуют в общей сложности четыре вариации.

Пример двойных вариаций в фортепианной музыке Гайдна — известные Вариации f-moll.

Более свободно трактуется форма двойных вариаций в *Andante* Пятой симфонии Бетховена. Темы родственны между собой (см. примеры 26 и 100в). Обе лишены задержаний, в обеих есть элемент маршеобразности, как бы замедленной трехдольным движением. При этом вторая тема делает черты марша, шествия более явными, обнажает их. Она включает героические фанфары, само ее изложение приводит к динамическому взрыву с яркой внезапной модуляцией. Первая же тема более спокойна, содержит и лирический элемент. Естественно, что в вариациях именно ее мелодия подвергается фигурационной обработке, тогда как варьирование второй темы выражается в усилении фигурации и фактуры сопровождения.

Изложение первой темы занимает двадцать два такта (восьмитактный период единого строения плюс ряд дополнений). Изложение второй темы (незамкнутое) — шестнадцать тактов (9+7). Далее, после связки (11 т.) следуют первая вариация первой темы (А), первая вариация второй темы (В) и связка к дальнейшим вариациям. При этом величина разделов сохраняется прежняя. Начиная со второй вариации первой темы она, однако, меняется. Варьируется только первый период, но зато три раза подряд — в фигурационном движении тридцать вторыми (8+8+9). Этот раздел можно принять либо за три малые вариации (а₂, а₃, а₄), либо за одну большую (А₂; мы предпочитаем последний вариант). Далее идет разработочный эпизод (24 т.), а за ним — вторая (и последняя) вариация второй темы (10 т.) — В₂. Это — кульминационное проведение второй темы, начинающееся сразу *fortissimo tutti* и притом в C-dur. После связки (9 т.) звучит *piano* третья вариация первой темы (А₃) в одноименном миноре (as-moll, 10 т.), что дает резкий контраст по отношению к предыдущему В₂. А затем еще одна небольшая связка (8 т.) и новый контраст — кульминационное (и последнее) проведение первой темы (А₄), на сей раз полное

(период со всеми дополнениями): снова мажор, fortissimo, изложение каноническое. В более лиричной теме усилились героические черты. Таким образом, развитие Andante основано и на возрастании контрастов, и на сближении тем.

Заметим, что сама мелодия последней вариации не подвергается фигурационной обработке, предстает в первоначальном виде. Это, как мы знаем, служит одним из средств завершения вариационного цикла. Следовательно, последняя вариация, будучи одной из кульминаций цикла, одновременно предвещает его окончание. После нее идет кода (от *più mosso*).

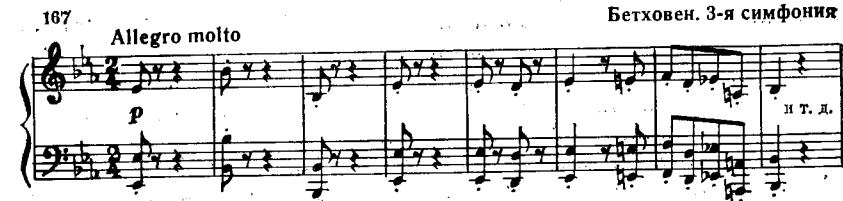
Общий план Andante таков:

А	В	св.	А ₁	В ₁	св.	А ₂	разр. эпизод	В ₂	св.	А ₃	св.	А ₄	Ко-да
22	16	11	22	16	11	25	24	10	9	10	8	21	42
						(8, 8, 9)				↓			
						(a, a', a'')		куль-минация		минор		куль-минация	

В конце коды достигнут замечательный синтез обеих тем (он был намечен еще в разработочном эпизоде). Проходит (начиная с восемнадцатого такта от конца Andante) материал первой темы (пример 26), но всецело подчиненный логике развития второй (пример 100в): дано, как во второй теме, восходящее развитие посредством свободного секвенцирования двутактной фразы, опирающейся на тоническое трезвучие и начинающейся первый раз квинтовым тоном, а второй — основным тоном (квартой выше). После этих фраз следует, как и во второй теме, дробление — появляются однотактные мотивы, притом ритмически тождественные соответственным мотивам второй темы (ср. примеры 26, 100в, 166б):



Этот синтез создает ощущение полного умиротворения. Еще более свободно построен финал Третьей симфонии Бетховена, представляющий форму, промежуточную между простыми и двойными вариациями. После стремительной интродукции излагается басовая тема в простой двухчастной форме.



Затем она варьируется, причем в третьей вариации в мелодии появляется новая тема:



В дальнейшем обе темы варьируются в различных тональностях, с применением разработочных приемов, что создает непрерывное, сквозное развитие. При этом вторая — светлая, танцевальная — тема постепенно все более и более утверждает себя и оттесняет на задний план басовую тему.

Общий ход развития, поражающего своим размахом, таков. Интродукция занимает одиннадцать тактов. Она примечательна своим началом не в главной тональности Es-dur, а в g-moll, что предвосхищает тональность вариации, находящейся в центре всей формы. Далее излагается басовая тема (32 т.), за которой следуют три строгих вариации, в последней из которых, как упомянуто, появляется вторая тема в верхнем голосе. После небольшой связки (9 т.) идет в c-moll фугато на басовую тему (58 т.). Затем — новая вариация, начинающаяся в h-moll, но уже через четыре такта переходящая в D-dur (32 т. + 4 т. дополнения). Вслед за этим — упомянутая центральная вариация в d-moll. В ней над басовой темой звучит в верхнем голосе сов-

сем новая мелодия — маршевая, в венгерском духе. Завершается эта вариация (она занимает — вместе с дополнениями — 45 т.) подчеркнутым кадансированием и глубокой цезурой.

Потом устанавливается педаль валторн (на звуке *g*) и через два такта начинается в *C-dur* новая вариация, переходящая в *c-moll* — более свободная и незавершенная (19 т.). По положению относительно центра симметрии формы (вариации *g-moll*) она соответствует вариации, предшествовавшей центру (*h-moll* — *D-dur*). Затем — второе фугато на басовую тему, симметрично отвечающее по положению в форме первому (51 т.; тема взята в обращении). Оно содержит нарастание и главную кульминацию финала, а затем приводит к доминантовому предыкту (21 т.) перед группой вариаций, идущей снова в главной тональности (как бы репризой).

Эта группа содержит медленную, хоральную вариацию (*Poco Andante, piano*, 32 т.), за которой следует гимническая (*ff*). Последняя незавершена (23 т.) и непосредственно вливается в свободную вариацию *As-dur* (типичное отклонение в субдоминанту перед концом формы), прерываемую модуляцией через *es-moll* и *fis-moll* в *g-moll* (16 т.). После органного пункта на звуке *g* (11 т.) идет кода (*Presto*, 43 т.), которая, подобно интродукции, начинается в *g-moll*.

В целом возникает симметричная схема⁴:

Интро- дукция	Тема и группа вар. (Es)	Фуга- то	Вар. (h—D)	Новая мелодия (g)	Вар. (C—c)	Фуга- то	Группа вар. (Es) и переход к коде	Кода
------------------	-------------------------------	-------------	---------------	-------------------------	---------------	-------------	---	------

Вместе с тем этот вариационный цикл допускает также некоторые аналогии с сонатной формой. Тему и три вариации в главной тональности можно уподобить главной партии. Следующие затем небольшая связка, фугато и вариация *h—D* во многом аналогичны связующей партии. Их общий тональный план готовит тональность *g-moll* новой темы: *c-moll* фугато служит ее субдоминантой, а *D-dur* — доминантой. Так нередко подготавливается и тональность побочной партии в сонатной экспозиции. Вариация *g-moll* вместе с дополнениями к ней как бы соответствует побочной и заключительной партиям: новая мелодия в тональности доминантовой стороны (III ступени). Активное кадансирование в конце и глубокая цезура типичны для завершения многих сонатных экспозиций. Столь же типично и тихое начало сонатной разработки, содержащей затем нарастание и кульминацию. Такой разработке во многом подобны свободная вариация *C—c*, второе фугато и предыкт пе-

ред репризой, вместе взятые. Далее следует реприза, но здесь аналогии с сонатной формой заканчиваются: «побочная партия» в репризе не возвращается. Значение этих аналогий связано, главным образом, с размахом развития, а отчасти и с его типом (например, упомянутая тональная подготовка новой темы). Но, кроме того, они позволяют лучше видеть наиболее крупные контуры формы и ее самые значительные внутренние цезуры. Действительно, помимо приведенной симметричной схемы, существенно, что центральная вариация с новой мелодией завершает глубокой цезурой первый раздел всей формы при самом крупном ее членении и что вторая из главных цезур находится перед репризой.

Русские классики применяли вариации на две темы обычно в сочетании с элементами других форм, чаще всего сонатной. При этом варьирование двух тем проводилось существенно иначе, чем у венских классиков. Так, в «Камаринской» Глинки за изложением первой (свадебной) темы следует не одна, а несколько вариаций. Лишь после этого появляется вторая (плясовая) тема и ряд ее вариаций. В дальнейшем развитии вариации на каждую тему тоже появляются целыми группами. Кроме того, имеются разработочные связующие моменты. Аналогичным образом варьируются две темы в фантазии Балакирева «Исламей».

Описанная трактовка двойных вариаций, естественно, создает в форме целого крупные разделы, контрастирующие друг с другом, а это и позволяет сочетать вариационность в народном духе с чертами сложных развитых форм профессиональной музыки. Более подробное рассмотрение этих смешанных форм дается в главе XIV.

Примером двойных вариаций в советской музыке может служить вторая часть Второго квартета Кабалевского. Две родственные между собой темы песенного народного склада излагаются одна вслед за другой, затем поочередно варьируются. Применяя в дальнейшем разнообразные приемы сквозного развития, например функционально ясный модуляционный план цикла (*T—D—S—T*), динамизируя и драматизируя песенные темы, давая их в контрапунктическом соединении, сближая и синтезируя их, композитор создает цельную репризную форму, во многом близкую другим крупным формам, в частности сонатной.

⁴ См.: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970, с. 308.

ПОЛИФОНΙΑ. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

§ 1. Полифония и гомофония.
Значение полифонии

Полифонией называется такое многоголосие, в котором голоса мелодически самостоятельны и более или менее равноправны по своему значению. При этом самостоятельно развивающиеся голоса объединяются ладотональными и гармоническими соотношениями.

Напротив, такое многоголосие, в котором голоса неравноправны, а есть деление на главный голос (мелодию) и гармоническое сопровождение, называется гомофонией.

По своим выразительным возможностям полифония и гомофония во многом дополняют друг друга. Так, гомофонная музыка обычно отличается более ясной расчлененностью. В мелодии эта расчлененность определяется периодическими остановками, ритмической повторностью частей. Сопровождение подчеркивает расчлененность мелодии посредством смен гармоний, кадансов. Наоборот, полифоническая музыка обычно не столь резко расчленена. Мелодия каждого голоса избегает остановок через равные промежутки времени, не делится так явно на ритмически сходные части, носит более текучий характер. А самостоятельность голосов проявляется также в их одновременных вступлениях и выключениях, в частом несовпадении (по времени) цезур в разных голосах, равно как и в различного рода наложениях. Все это обычно делает развитие полифонического целого более непрерывным.

В реальной действительности, во всевозможных жизненных процессах, присутствует, как известно, и та и другая сторона: есть в явлениях действительности четкие грани, резкие, внезапные переходы, но есть и текучесть, непрерывность, постепенность развития. Понятно, что сочетание гомофонии и полифонии может шире отобразить обе эти стороны процессов действительности (то есть и четкие грани, и постепенные переходы, непрерывность развития), нежели гомофония и полифония в отдельности¹.

¹ Возможные формы сочетания гомофонии и полифонии весьма многообразны. Нередко такое сочетание осуществляется в одновременности, образуя смешанную фактуру (например, один голос имитирует другой, а остальные голоса представляют собой гармоническое сопровождение). В других случаях встречается контрастное сопоставление полифонического и гомофонного

И гомофония и полифония коренятся, в конечном счете, в народной музыке различных стран, в демократических музыкальных жанрах. Но полифония исторически старше гомофонии. Последняя возникла лишь в эпоху Возрождения — в XVI веке — и затем быстро достигла расцвета. Она была явлением весьма прогрессивным и в огромной степени способствовала дальнейшему развитию музыкального искусства. Гомофонный склад музыки позволил создавать музыкальные образы, отличающиеся очень большой яркостью. Выделение главного голоса и подчинение ему других голосов дало возможность сделать этот главный голос — мелодию — особенно рельефным, богатым, содержательным, а поддерживающее мелодию сопровождение стало придавать каждому ее моменту полную ладогармоническую ясность и определенность. Однако после возникновения гомофонии полифония отнюдь не исчезла, а продолжала развиваться, достигла в XVIII веке (в творчестве Баха) новой вершины, начала вступать в разнообразные сочетания с гомофонией и сохраняет очень большое значение по настоящее время. Правда, в профессиональном музыкальном искусстве последних двух столетий преимущественное распространение получили формы гомофонной музыки. Но почти не встречается сколько-нибудь крупных сочинений, в которых на всем протяжении произведения имел бы место гомофонный склад в его чистом виде, то есть в виде мелодии с гармоническим сопровождением, лишенной всякого самостоятельного интереса. Подобное положение можно наблюдать, главным образом, в небольших песнях, в прикладной музыке для танцев. Что касается композиторов классиков, то они стремились даже в небольших гомофонных пьесах насыщать мелодическую выразительностью различные голоса, и по возможности и всю ткань произведения. Отсюда вытекает значительная роль элементов полифонии в гомофонных формах классической музыки. В крупных же сочинениях, например в симфониях, не только обязательно присутствуют элементы полифонии, но нередко встречаются и целые разделы, в которых господствует полифоническое многоголосие с характерными для него приемами развития.

разделов музыкальной формы, например полифонической главной и гомофонной побочной партии в сонатной форме. Иногда внутри гомофонного целого полифонический раздел образует относительно законченную полифоническую форму (например, фугу в сонатной разработке, см. финал Двадцать восьмой фортепианной сонаты Бетховена). В некоторых случаях подобная форма складывается рядом полифонических эпизодов, разбросанных (рассредоточенных) на протяжении гомофонного целого («большая полифоническая форма» и «малая полифоническая форма», по Вл. Протопопову). Наконец, полифоническое развитие может в конце концов сгуститься до гомофонии, привести к гомофонной кульминации, ярко подчеркивающей главный голос и дающей некое новое качество по сравнению с предшествующим развитием (см. кульминацию второй части Одиннадцатой симфонии Шостаковича).

Стремление к мелодической выразительности различных (а по возможности и всех) голосов, то есть стремление к тем или иным видам и элементам полифонии, естественно связывается со свойствами народной музыки многих народов. В частности, в русском народном хоровом многоголосии нет деления на главный голос и гармоническое сопровождение (то есть нет гомофонного склада), а все голоса представляют мелодический интерес. Как будет показано в § 8, русское народное многоголосие характеризуется весьма своеобразными чертами, образующими полифонию особого рода.

§ 2. Виды полифонии. Их применение в гомофонных формах

Существуют два вида полифонии: имитационная полифония и неимитационная.

Имитационная полифония основана на поочередном (то есть разновременном) проведении в различных голосах одного и того же мелодического построения (темы), которое, таким образом, имитируется другими голосами:

168 Allegro tranquillo Бах. «Х.Т.К.», II, fura D-dur

и т. д.

Неимитационная полифония образуется без применения этого приема: она основана на одновременном сочетании мелодических линий, различных между собой на всем протяжении:

169 Allegro moderato Гайнка. «Камаринская»

Различие голосов обычно связано с той или иной степенью их контрастирования; поэтому неимитационную полифонию иногда называют контрастной. В примере 224, представляющем кульминационный эпизод первой части Шестой симфонии Чайковского, контраст двух мелодических голосов очень велик: эти голоса олицетворяют два основных противоборствующих образно-выразительных начала симфонии — стелания души человеческой (струнные) и неумолимые ответы рока (медные).

Если же в неимитационном многоголосии голоса не контрастируют, а родственны между собой, исполняют различные варианты одной и той же мелодии — возникает подголосочная полифония (см. § 8).

В гомофонных формах широко применяются элементы обоих видов полифонии — имитационной и неимитационной. Рассмотрим элементы полифонии в небольшой фортепианной пьесе Чайковского Ноктюрн, ор. 19 № 4, cis-moll.

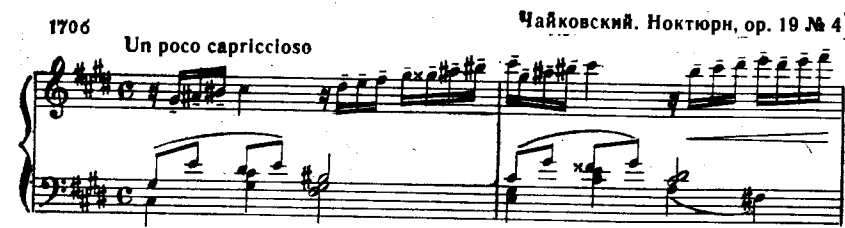
Уже второе предложение начального семнадцатитактного периода обогащено элементами имитационной полифонии, представленными довольно широко:

170 Andante sentimento Чайковский. Ноктюрн, ор. 19 № 4

В середине второй части Ноктюрна появляется элемент неимитационной (контрастной) полифонии: основной мелодический материал изложен в партии левой руки, а в верхнем голосе в это время звучат новые мелодические фразы:



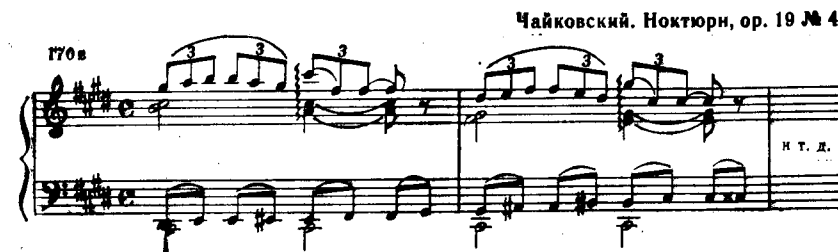
В общей репризе Ноктюрна его начальная мелодия появляется в сопровождении новой мелодии в верхнем голосе, то есть налицо опять элемент контрастной полифонии:



В последних же тактах репризы возвращается элемент имитационной полифонии (как и в последних тактах начального периода, см. пример 170).

Наконец, в коде господствует контрастное полифоническое соединение двух основных тем сочинения: в верхнем голосе раз-

вивается заключительный мотив первого периода, в партии левой руки — основной мотив второй части Ноктюрна:



Все эти элементы полифонии вместе с другими средствами насыщают лирическую пьесу глубокой и своеобразной эмоциональной выразительностью.

В целом, применение элементов полифонии в гомофонных формах весьма разнообразно. Иногда уже первое изложение начальной темы содержит эти элементы (см., например, Баркаролу Чайковского). Гораздо чаще, однако, полифонические средства применяются в гомофонных формах с целью дальнейшего развития, углубления, обогащения музыкального образа. Такое обогащение можно встретить при непосредственном повторении какого-либо раздела (например, периода), иногда во втором предложении периода повторного строения, очень часто в репризах трехчастных форм. Во всех этих случаях применяются элементы как имитационной, так и неимитационной полифонии (см. первые шестнадцать тактов фортепианной пьесы Чайковского «Октябрь», репризу ноктюрна из Второго квартета Бородина, а также приведенные выше примеры 170, 170б).

В неустойчивых разделах формы (развивающих серединах, связующих частях), где нет законченного изложения тем, полифонические средства (особенно имитация) часто применяются для создания более непрерывного движения, текучих переходов либо вообще как средства развития, разработки (см. примеры 143, 144, такты 9—12). Наконец, в кодах нередко полифонически соединяются (как мы видели в примере 170в) различные темы сочинения, ранее звучавшие порознь. Это создает обобщение, итог предшествующего развития. В крупных сочинениях прием полифонического соединения тем, ранее звучавших порознь, применяется не только в кодах, но часто и в разработках (там используются и другие приемы полифонии, см. главу XI, § 7).

Встречаются элементы полифонии и в оперных ансамблях; в частности, контрастная полифония применяется в случае, когда сохраняется индивидуальная характеристика партии каждого действующего лица, участвующего в ансамбле. Классический пример — квартет из «Риголетто» Верди.

Полифония не предполагает полного равноправия голосов: речь идет лишь о том, что мелодически самостоятельные голоса более или менее равноправны по их значению. В случаях, когда полифонические средства применяются в гомофонных формах, особенно часто бывает, что один голос является главным, а другой, хотя и мелодически самостоятельный, все же сопровождающим. Это встречается и при использовании элементов имитационной полифонии (так, в примерах 100а и 170 верхний голос главный), а тем более неимитационной. Мелодически самостоятельный голос, сопровождающий основную мелодию, называется контрапунктирующим голосом или контрапунктом². В примере 170б основная мелодия проходит в партии левой руки, а верхний голос служит контрапунктом.

Для того, чтобы одновременно звучащие мелодии были слышны и воспринимались как самостоятельные, их соотношение должно удовлетворять некоторым условиям. Так, например, важно несовпадение во времени остановок в разных голосах. В связи с этим большое значение приобретает так называемая дополняющая ритмика (то есть более оживленное движение одного голоса в момент долгого звука в другом; см. примеры 100а, 170, 224). Важно также несовпадение во времени существенных поворотных моментов в движении голосов (в частности, несовпадение вершин). Наконец, важно ясное ритмическое и мелодическое различие голосов, их своеобразие. При этом в имитационной полифонии предполагается различие и своеобразие голосов не обязательно на всем протяжении произведения (ибо в разных голосах появляется один и тот же материал), а на протяжении отрывков произведения, равных по величине повторяемому в разных голосах (то есть имитируемому) построению (теме).

§ 3. Имитация и канон

Наиболее развитые и самостоятельные полифонические формы относятся к области полифонии имитационной. Действительно, если бы на всем протяжении полифонического произведения все голоса (например, четыре голоса) исполняли различные мелодии, то в этом произведении не было бы достаточного тематического единства и оно было бы трудным для восприятия. Естественно также, что наиболее ярким и определенным проявлением тематического единства полифонического целого служит поочередное проведение одной и той же темы разными голосами. К тому же это подчеркивает равноправие

² Слово контрапункт имеет еще и другое значение, приблизительно совпадающее со значением слова полифония (см. § 4).

голосов в целом (хотя в каждый отдельный момент ведущую роль играет тот голос, в котором проходит тема). В силу изложенного имитационные формы приобрели в полифонической музыке очень большое значение.

Тема имитационно-полифонического произведения всегда одnogолосна. Будучи рассчитана на немедленное повторение (имитацию), она сама, как правило, имеет неповторное строение (не состоит из двух сходных половин)³. Наконец, она обычно отличается большей краткостью, чем тема произведения гомофонно-гармонического. Если в гомофонных вариациях темой может служить двух- или трехчастная форма, если восьмитактный период — небольшая тема гомофонного произведения, то в имитационно-полифонической музыке темы протяженностью в восемь тактов встречаются преимущественно в быстром движении и считаются длинными: обычные же масштабы полифонической темы один — четыре такта; иногда тема содержит всего несколько звуков. Эта краткость необходима потому, что тема должна быть удобозапоминаемой и легко узнаваемой при появлении в любом голосе. Кроме того, сама природа полифонии предполагает непрерывное оживление многоголосной ткани и, следовательно, в случае имитации, сравнительно быструю передачу основного мелодического материала из голоса в голос. Вспомним, что самая развитая полифоническая форма называется фуга, что значит «бег»: голоса как бы бегут один за другим, поочередно повторяя тему.

Естественно, что элемент движения, то есть какой-либо ясно выраженный тип движения (ритмическая непрерывность, мелодический подъем, спад, вращательное движение), нередко присущ и самой полифонической теме.

Однако для запоминаемости и узнаваемости темы часто бывает недостаточно одной лишь краткости темы вместе с ясно выраженным общим типом движения; желателен также какой-либо яркий, особо выразительный момент (например, скачок на характерный интервал, синкопа и т. п.).

Сочетание в теме этих двух свойств, то есть заметной роли того или иного типа движения и характерности, может осуществляться по-разному. Нередко оно осуществляется так: в начале темы дается характерный момент (ибо узнать тему важно сразу при ее вступлении в каком-либо голосе), а затем — менее индивидуализированное, более ритмически равномерное и мелодически плавное движение, обычно с нисхождением в конце, иногда и с секвенцией или ее элементом. Подобное соотношение более индивидуализированного «ядра» и более общего движения («развертывания») видно из следующих примеров:

³ Исключение — тема фуги из последней части оратории Шостаковича «Песнь о лесах», представляющая собой небольшой период повторного строения.

171

Бах. «Х.Т.К.», II, fuga C-dur



172

Бах. «Х.Т.К.», II, fuga f-moll



172a

Бах. Органная fuga a-moll



Возможны и другие случаи, когда степень яркости и индивидуализированности остается приблизительно одной и той же на протяжении всей темы:

173

Бах. Органная fuga g-moll



174

Глинка. «Иван Сусанин»



Изредка более яркий момент содержится во второй половине темы (см. пример 8 или 197).

Весьма важна также тональная ясность темы. Обычно тема начинается с I или V ступени гаммы, а заканчивается полной несовершенной (чаще всего на терцовом звуке) или совершенной каденцией в главной или доминантовой тональности.

Имитация (буквально — «подражание») возможна в любой интервал сверху или снизу: в верхнюю или нижнюю октаву, квинту, кварту, терцию, секунду и т. д. Это значит, что при повторении темы в другом голосе она может быть перемещена на любой интервал. Наибольшее значение имеет имитация в окта-

ву, а также в верхнюю квинту или в нижнюю кварту (то есть имитация в доминантовой тональности, см. пример 168).

Применяются (независимо от интервала перемещения) еще особые виды имитации. Среди них более распространены следующие:

1. Имитация в обращении или противодвижении, при которой все восходящие интервалы темы заменяются нисходящими той же величины, и наоборот:

175

Andante con moto

Бах. «Искусство фуги»



2. Имитация в увеличении, воспроизводящая длительности звуков темы увеличенными в определенное число раз, например вдвое, вчетверо:

175a

Бах. «Искусство фуги»



3. Имитация в уменьшении (присм, обратный имитации в увеличении):

175b

Бах. «Искусство фуги»



4. Свободная имитация, в которой величина интервалов темы изменяется (см. пример 170, такты 3—4; имитируемый мотив отмечен скобками).

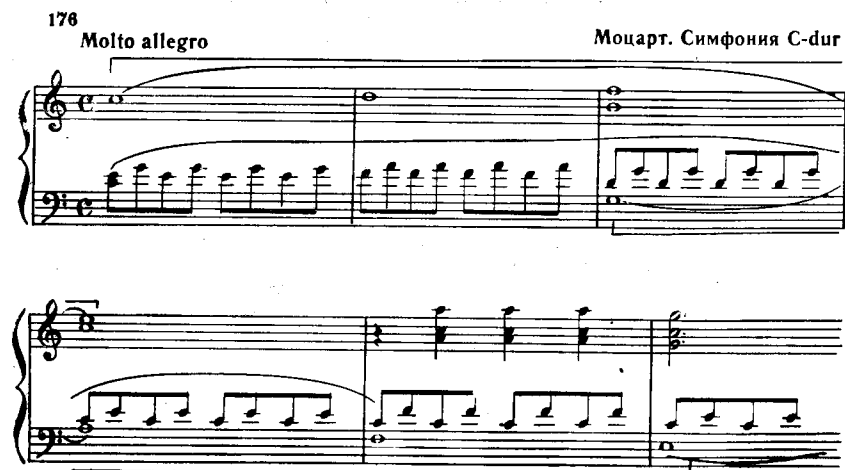
Возможно сочетание разных видов имитации, например имитация одновременно в обращении и в уменьшении:

175в

Бах. «Искусство фуги»



Редко встречается у классиков так называемая ракоходная или возвратная имитация, при которой тема воспроизводится от конца к началу:



В современной музыке ракоходные проведения темы (а также обращения ракохода) встречаются много чаще (см. ниже, примеры 199a, 199b).

Обычная имитация предполагает, что повторение темы в другом голосе начинается непосредственно или вскоре после того, как закончено проведение темы предыдущим голосом. Однако нередко имитация начинается ранее окончания темы в предыдущем голосе. Такая имитация называется стреттной (сжатой):



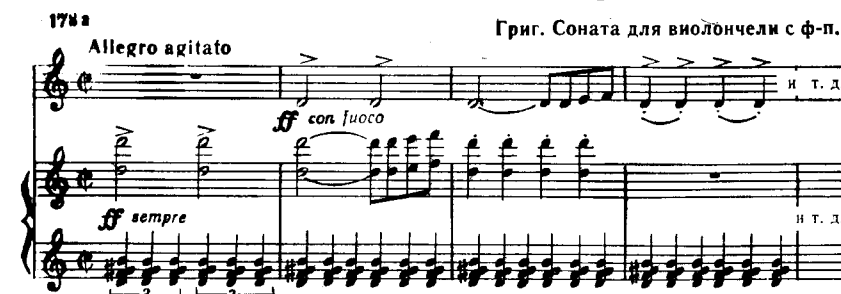
Канон (или канонической имитацией) называется непрерывная имитация, то есть такая, при которой имитирующий голос повторяет не только начальную часть мелодии первого голоса, предшествующую вступлению имитирующего голоса, но и последующее развитие первого голоса — по меньшей мере все то продолжение мелодии первого голоса, которое сопровождает проведение в имитирующем голосе начальной части мелодии (то

есть должна иметь место «имитация контрапункта к имитации»). Если обозначить начальную часть мелодии буквой а, последующие разделы мелодии первого голоса, равные по протяжению начальной части, через b, c, d и т. д., то схема канонической двухголосной имитации примет следующий вид:

a b c d e f ...
a b c d e f ...

(скобками обозначены минимально необходимые размеры канонической имитации).

Иными словами, второй голос непрерывно имитирует разделы начального голоса⁴. В итоге получаются две тождественные и обычно более или менее протяженные мелодии, одна из которых вступает несколько позже другой:



(см. также примеры 155a, 163).

Для того чтобы стреттная имитация темы (при отсутствии имитации продолжения темы) образовала небольшой двухголосный канон, необходимо вступление имитирующего голоса не позже того момента, когда первый голос начинает вторую половину темы. В противном случае будет нарушено сформулированное выше минимальное условие канонической имитации. Таким образом, не всякая стреттная имитация является канонической.

⁴ Начальный голос канона называется *proposita* (предложение), имитирующий — *risposta* (ответ).

Одна из разновидностей канона — каноническая секвенция, при которой каждый из голосов содержит секвентное движение и весь канон перемещается на определенный интервал (обычно небольшой), как бы вновь возвращаясь к своему началу, но на другой высоте:



Интервал перемещения называется шагом канонической секвенции.

Бесконечный канон — это такой канон, который вновь возвращается к своему началу на той же высоте (без нарушения точности канонической имитации) и, в принципе, может быть повторен неограниченное число раз:



В приведенном каноне одно и то же двутактное построение полностью проведено три раза в нижнем и в верхнем голосе. В следующем примере форма бесконечного канона использована для обычного повторения периода:



Каноническая секвенция применяется чаще бесконечного канона, так как секвентное перемещение дает сравнительно больше возможностей развития.

Имитация, в том числе каноническая, бывает на разное число голосов.

Пока мы рассматривали случаи, когда, независимо от числа голосов, имитируется одна тема. Если же имитируются сразу две совместно звучащие темы, имитация называется двойной:



Двойная каноническая имитация называется двойным каноном:



(в примере 183 канон не совсем точен).

Область применения простой имитации очень широка (об этом уже шла речь в предыдущем параграфе). Применение канонической имитации тоже встречается часто, но все же более ограничено. Канон, очень распространенный в музыке XV—XVI веков, затем был оттеснен на второй план выросшей на его основе фугой, а со времени расцвета гомофонных форм роль канона еще более уменьшилась.

Изредка в музыке XIX—XX веков основное, первоначальное изложение темы крупного сочинения дается сразу в виде канона (С. Франк — финал сонаты для скрипки с фортепиано). Чаще встречаются канонические репризы мелодий (Бородин — ноктюрн из Второго квартета). Еще чаще применяются каноны в разработочных частях сочинений как средство тематического развития. Каноническая имитация имеется, например, в разработках первых частей «Неоконченной» симфонии Шуберта и Второй симфонии Бородина. В кульминации разработки первой части Пятой симфонии Шостаковича есть двойной канон.

Иногда применение канонической имитации связано с какой-либо специфической художественной задачей, например в операх — с задачей воплощения совершенно одинаковой психологической реакции разных действующих лиц на одно и то же

событие, притом реакции, естественно находящей свое выражение в устах разных действующих лиц не вполне одновременно, не синхронно.

Такое глубоко реалистическое применение старинной формы канона имеется в «сцене оцепенения» первого действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки, в пятой картине оперы «Евгений Онегин» Чайковского (канон «Враги»).

В отдельных случаях канон применяется в музыке XIX и XX веков как одна из вариаций в вариационных циклах (см. пример 163) или как небольшая самостоятельная пьеса (Григ — Канон, op. 38 № 8; Лядов — «Двенадцать канонов на один Cantus firmus»).

§ 4. Сложный контрапункт

Известное тематическое единство имитационно-полифонического сочинения создается уже самим фактом проведения во всех голосах одной и той же темы. Однако такое единство сплошь и рядом еще не достаточно, если мелодический материал голосов в те моменты, когда в них не проходит тема, будет слишком разнороден. Представим себе, например, простую имитацию на четыре голоса: после изложения темы в первом голосе этот голос продолжает мелодическое движение (не излагая тему) на протяжении отрывка, превосходящего тему по длине по крайней мере в три раза (то есть пока тема проходит поочередно в трех других голосах). Более или менее аналогичное положение встретится на протяжении имитационно-полифонического сочинения и в других голосах. Отсюда видно, какую большую роль играет в каждом голосе и в произведении в целом мелодический материал, не содержащий изложения темы. Весьма существенно, чтобы этот материал был, с одной стороны, достаточно разнообразен (без этого, в частности, невозможно достичь необходимого различия голосов), с другой же стороны, был подчинен известному единству.

Одним из важных средств, обеспечивающих в полифоническом сочинении требуемое единство в многообразии (и многообразии в единстве), является новое сочетание (соединение, комбинация) одних и тех же мелодий. Так, например, если тема, проходящая в одном голосе, сопровождается контрапунктирующей мелодией в другом голосе, то при передаче темы в этот второй голос первый голос очень часто перенимает ту самую контрапунктирующую мелодию, которая раньше звучала во втором голосе. Но при этом получается новое сочетание тех же мелодий. Та мелодия, которая звучала выше другой, звучит теперь ниже; изменились интервальные соотношения между мелодиями (например, интервал терции между одновременно звучащими тонами двух мелодий превра-

тился в интервал сексты и т. д.). Такого рода новые комбинации одних и тех же мелодий подчеркивают контраст сопоставляемых мелодий и в то же время, как упомянуто, служат единству целого. Эти комбинации могут быть весьма разнообразными. Однако далеко не всякое сочетание двух или нескольких мелодий допускает получение нового сочетания тех же мелодий. Очевидно, например, что окончание двухголосного построения одновременным звучанием I и V ступеней гаммы вполне допустимо, если V ступень находится выше I, но недопустимо, если V ступень находится ниже I (как недопустимо окончание многоголосного построения на квартсектаккорде). Поэтому даже самый простой «обмен» мелодиями между верхним и нижним голосом далеко не всегда возможен. Для того чтобы из первоначального соединения двух или нескольких мелодий можно было получить новое сочетание тех же мелодий, первоначальное соединение должно удовлетворять условиям так называемого сложного контрапункта или, как говорят, должно быть написано в сложном контрапункте.

Сложным контрапунктом и называется одновременное сочетание мелодий, из которого может быть произведено новое сочетание тех же мелодий. Наоборот, простым контрапунктом называется одновременное сочетание мелодий, из которого не получается нового сочетания тех же мелодий.

Есть два рода сложного контрапункта:

1. Подвижной контрапункт, то есть такой, в котором новые (так называемые производные) соединения получаются путем передвижения неизменяемых мелодий.

2. Обратимый контрапункт, в котором новое соединение получается посредством обращения мелодий.

Второй род имеет несравненно меньшее значение, нежели первый.

Подвижной контрапункт, в свою очередь, делится на два вида:

1. Вертикально-подвижной контрапункт, в котором производные соединения получаются посредством перемещения мелодий вверх или вниз на тот или иной интервал:



2. Горизонтально-подвижной контрапункт, в котором производные соединения получаются посредством смещения мелодий друг относительно друга во времени, то есть посредством изменения соотношения между моментами вступления мелодий⁵:



Вертикально-подвижной контрапункт имеет большее значение, нежели горизонтально-подвижной.

Если в вертикально-подвижном контрапункте участвуют два голоса, он называется двойным. Чаше всего применяется

⁵ В примере 185 применен так называемый вдвойне подвижной контрапункт, то есть одновременно и вертикально-подвижной, и горизонтально-подвижной: мелодия I первоначально вступает тактом позже мелодии II, а затем — тактом раньше, смещаясь, таким образом на два такта; кроме того, изменен и высотный интервал между вступлениями мелодий

двойной контрапункт октавы. Под ним понимается такое соединение двух мелодий, из которого получается новое (производное) соединение тех же мелодий путем переноса верхней мелодии вниз или нижней вверх на октаву (или на две-три октавы) с тем, чтобы мелодии обменялись местами — верхняя стала нижней, а нижняя верхней.

Двойной контрапункт октавы очень часто применяется и в гомофонных формах. Так, во втором предложении периода, при видоизмененном повторении всего периода или же в репризе главный и сопровождающий голоса нередко обмениваются местами по сравнению с первоначальным изложением. Это является одним из средств полифонического варьирования (ср., например, начало Поэмы Скрябина, ор. 32 № 1, с началом репризы). Иногда октавная перестановка голосов осуществляется на протяжении лишь части варьируемого построения (например, второго предложения периода, ср. в примере 120 такты 3—4 с тактами 9—10). Выразительные возможности октавных перестановок очень велики. Так, например, в быстром темпе частые перестановки могут создавать впечатление оживленной переключки голосов, обмена ролями между двумя группами танцующих и т. п.

Независимо от специфических выразительных возможностей, подобные перестановки разнообразят изложение, придают ему элемент симметрии, большую стройность, законченность. Например, между построением и его повторением с октавным перемещением голосов возникает взаимодополняющее соответствие, отчасти напоминающее гармоническое соотношение сходных предложений периода, а иногда реально создающее такое соотношение (пример 224а).

Ясно, что при октавной перестановке сохраняются все ладовые значения звуков каждой мелодии и что все прежние интервалы между одновременно звучащими тонами двух мелодий переходят в новые интервалы, являющиеся обращением прежних: септима переходит в секунду (или нону), секста — в терцию (или дециму) и т. д. Иными словами, консонансы переходят в консонансы, диссонансы в диссонансы. Исключением является лишь совершенный консонанс квинты, переходящий в кварту, которая, как известно, отчасти диссонирует. Поэтому в первоначальном соединении, рассчитанном на октавную перестановку, квинта применяется лишь как проходящий или вспомогательный интервал, либо как задержание: тогда в производном соединении диссонанс кварты также окажется проходящим, вспомогательным или задержанием, то есть будет оправдан. Если, кроме двух переставляемых голосов, имеется нижний голос, не участвующий в перестановке, то описанная предосторожность излишня, так как кварта определяет диссонантность гармонии лишь тогда, когда этот интервал образуется по отношению к басу.

Значительно реже двойного контрапункта октавы применяются вертикально-подвижные контрапункты дуодецимы и децимы.

В контрапункте дуодецимы от первоначального соединения требуются предосторожности в применении интервала сексты между одновременно звучащими тонами двух мелодий, так как после переноса нижнего голоса на дуодециму вверх (или верхнего на дуодециму вниз) секста превратится в диссонирующий интервал септимы (например, секста *c—a* будет заменена после переноса звука *c* на дуодециму вверх септимой *a—g*). Следовательно, в первоначальном соединении сексту следует применять так, как если бы она была диссонирующим интервалом. Движение параллельными секстами в этом контрапункте невозможно, так как в производном соединении получатся параллельные септимы. Наоборот, движение параллельными терциями и децимами применяется широко. Вот пример двойного контрапункта дуодецимы:

186 Allegro non troppo Бетховен. 31-я соната для ф-п., fuga

Схема

В контрапункте децимы в первоначальном соединении невозможно параллельное движение ни терциями (децимами), ни секстами, так как в производном соединении получились бы параллельные октавы (унисоны) или квинты.

Вертикально-подвижные контрапункты других интервалов применяются редко из-за трудности их сочинения (так, например, в контрапункте ноны все консонирующие интервалы первоначального соединения, за исключением квинты, превращаются в производном соединении в диссонансы).

Тройным контрапунктом октавы называется сочетание трех мелодий, допускающее любые октавные перестановки этих мелодий. Каждая мелодия может быть сделана верхней, средней или нижней. В двойном контрапункте октавы возможно только одно производное соединение, а в трой-

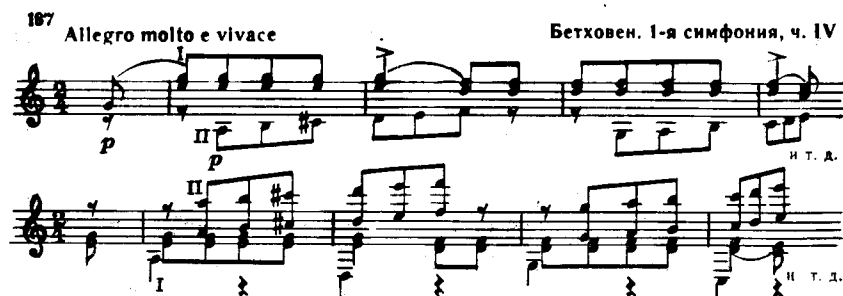
ном — пять (то есть всего шесть различных соединений, включая первоначальное):

	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6
Верхний голос —	I	I	II	II	III	III
Средний голос —	II	III	I	III	II	I
Нижний голос —	III	II	III	I	I	II

При сочинении первоначального соединения здесь приходится заботиться о том, чтобы в производном соединении не мог возникнуть неоправданный голосоведением квартсектаккорд⁶.

Аналогичным образом четверной контрапункт октавы, применяемый несравненно реже тройного, допускает двадцать четыре различных взаимных расположения четырех мелодий (по теории соединений: 1. 2. 3. 4=24).

От тройного или четверного октавного контрапункта следует отличать двойной октавный контрапункт групп, то есть октавную перестановку всего лишь двух элементов, но могущих содержать более одного голоса (например, элемент может представлять собой движение параллельными терциями):



Наконец, возможны так называемые свободные голоса, то есть не участвующие в перестановках. Так, например, два голоса могут составлять двойной контрапункт октавы, а остальные голоса (полифонического или гармонического характера) могут быть при этом свободными.

§ 5. Фуга. Определение. Общий план. Характер и значение

Фугой называется имитационно-полифоническое произведение, начинающееся последовательным вступлением всех голосов с изложением темы — попеременно в главной и побочной (обычно доминантовой) тональностях. При этом в типичных

⁶ Трехголосие последних тактов примера 197 изложено в тройном контрапункте октавы: тема (басовый голос) и два противосложения к ней появляются в дальнейшем течении фуги в четырех производных соединениях.

случаях дальнейшее развитие содержит еще некоторое количество проведений темы, преимущественно в других тональностях, и завершается в главной тональности посредством одного или нескольких заключительных проведений темы.

Как видим, в основе общего плана типичной фуги лежит, в тональном отношении, репризная трехчастность, что роднит фугу со многими гомофонными формами. Первая часть фуги считается изложением темы и называется экспозиционной частью, дальнейшее развитие и завершение фуги, то есть ее вторая и третья части, называются, соответственно, средней частью и репризой.

Между основными частями фуги, а также между проведениями темы внутри одной части могут находиться интермедии, то есть промежуточные части, в которых тема целиком не проводится. Обычно интермедии носят модулирующий и секвенционный характер и часто используют отдельные элементы темы (каноническая секвенция, приведенная в примере 179, заимствована из интермедии фуги). При этом в большинстве случаев развиваются не наиболее яркие, характерные частицы темы, а более общие, менее заметные, способные легко включаться в непрерывное, текучее движение интермедии (таким образом, соотношение между проведениями темы и интермедиями отчасти аналогично соотношению между индивидуализированным «ядром» и «развертыванием» внутри темы).

Фуга — высшая из имитационно-полифонических форм. Черты музыки полифонического склада достигают в ней наиболее полного выражения. Это относится, прежде всего, к непрерывности развития: внутри фуги либо нет полных совершенных кадансов, либо они немногочисленны и не связаны с паузой или ритмической остановкой во всех голосах. Таким образом, движение не прерывается и границы частей фуги нередко условны. Нет обычно в фуге и резких контрастных сопоставлений частей. Развитие очень постепенно, текуче и остается в рамках одного музыкального образа, определяемого темой фуги. Этот образ последовательно развивается, обогащается новыми свойствами, оттенками, но обычно не подвергается существенному качественному изменению.

Самый характер темы фуги (и фуги в целом) может быть различным: есть фуги медленные и быстрые, серьезные и шуточные, скорбные и радостные, лирические и танцевальные. Темы фуг могут обладать различными жанровыми связями. Так, из приводимых ниже тем фуг Баха первая носит песенно-лирический характер, вторая — пасторальный, третья — танцевальный:



189

Бах. «Х.Т.К.», I, фуга As-dur



190

Бах. «Х.Т.К.», I, фуга G-dur



Тема же, приведенная в примере 17, носит скорбно-патетический характер.

Каков бы ни был, однако, характер темы и фуги в целом, выражение чувства в большинстве случаев отличается в фуге известной дисциплинированностью, обобщенностью. В лаконичной и концентрированной имитационно-полифонической теме очень строг и выверен самый отбор интонаций: дается лишь основное, необходимое, самое существенное; все второстепенное как бы отсеивается, отжимается. Форма же фуги в целом вырастает из темы и подчиняется хотя и гибким, но достаточно определенным правилам. Если еще вспомнить, что непрерывный полифонический склад музыки, требующий от слушателя умения следить за развитием нескольких самостоятельных голосов, труднее для восприятия, чем более ясно расчлененный гомофонный склад, станет понятным, почему фуга часто представляется неподготовленному слушателю произведением слишком сухим и ученым.

Для лучшего уяснения существа формы фуги следует иметь в виду, что в подавляющем большинстве случаев фуга входит как самостоятельная составная часть в более крупное музыкальное целое. Так, например, у Баха и многих других композиторов фуге обычно предшествует прелюдия (или другое произведение, например фантазия). Прелюдия как бы подготавливает фугу и в то же время контрастирует ей. При этом контраст часто заключается и в том, что изложение прелюдии (или фантазии) более свободно, иногда несколько импровизационно, а самый склад ближе к гомофонному или сочетает в себе черты гомофонии и полифонии. По сравнению с фугой прелюдия (или фантазия) обычно отличается более непосредственным, более открытым выражением чувства, иногда даже откровенным лирическим или лирико-патетическим излиянием. Фуга же как бы вводит этот свободный поток эмоций в определенное строгое русло, подчиняет его закономерному принципу последовательного логичного развития. Вместе с тем строгие рамки, в которые заключено выражение эмоции в фуге, придают этой эмоции повышенное, хотя и скрытое, напряжение. Яркими примерами описанного соотношения могут служить Органная фантазия и

фуга g-moll Баха (пример 173) и его же «Хроматическая фантазия и фуга». В этих образцах особенно ясно выражены контраст и единство фантазии и фуги, а также упомянутое особое эмоциональное напряжение фуг, сдерживаемое и в то же время усиливаемое их строгой формой.

Форма фуги отличается, однако, не только строгостью, но также необыкновенной гибкостью и разнообразием. Она постепенно складывалась на протяжении длительного исторического периода. Ее кристаллизация сложными и многочисленными нитями связана со всем музыкально-историческим процессом. В частности, фуга была одной из типичных форм музыкального искусства того времени, когда городское «третье сословие», объединенное в ремесленных цехах, уже утверждало свои демократические права, свою профессиональную гордость и дисциплину, свое стремление к справедливой и разумной социальной организации, свои гуманистические идеалы, но еще не могло осознать и отразить в музыкальном искусстве ни всей глубины социальных конфликтов, ни всей сложности и внутренней динамики душевного мира новой человеческой личности.

В период до кристаллизации сонатной формы фуга была наиболее емкой и совершенной из одночастных музыкальных форм, а соотношение прелюдии (фантазии) и фуги было высшим для своего времени выражением контраста и единства частей музыкального целого.

С середины XVIII столетия, то есть после смерти Баха, значение фуги резко упало. Однако, подобно многим другим музыкальным формам, возникновение и расцвет которых были связаны с определенными общественно-историческими условиями, фуга благодаря ее специфическим выразительным возможностям нередко применяется для решения тех или иных художественных задач и в более поздний исторический период и даже способна переживать моменты возрождения. Так, довольно значительна роль фуги (как и вообще полифонии) в позднем творчестве Бетховена. Известна хоровая фуга из Интродукции оперы «Иван Сусанин» Глинки (тема приведена в примере 174). В конце XIX—начале XX века значение фуги вновь подчеркивается в творчестве крупнейшего русского полифониста Танеева. Яркий пример современной хоровой фуги содержится в финале оратории Шостаковича «Песнь о лесах». Приведенный выше пример двойного канона (пример 183) взят из фуги Шостаковича, входящей в его квинтет. Наконец, Шостаковичем написаны 24 прелюдии и фуги для фортепиано во всех мажорных и минорных тональностях. Позднее аналогичный цикл фортепианных прелюдий и фуг создан Шедриным. И если фуга как цельная форма применяется в музыке XIX и XX веков все же не очень часто, то выработанные в ней приемы изложения и развития материала (фугированное изложение, фугато, см. § 6) широко используются в самых разнообразных формах. Диапа-

зон выразительных возможностей этих приемов, как и вообще имитационной полифонии, очень велик: от воплощения философских раздумий до передачи широких картин народной жизни, шума улицы, говора толпы и т. д.

§ 6. Строение фуги. Некоторые другие полифонические формы

Часть фуги, содержащая первые проведения темы во всех голосах, называется экспозицией. Фуга почти всегда сочиняется для определенного числа голосов, и, таким образом, число проведенний темы в экспозиции совпадает с числом голосов фуги.

Начинается экспозиция одногласно. После изложения темы в одном голосе ее имитирует другой голос, а первый голос в это время контрапунктирует теме. Так возникает двухголосие, далее — в момент вступления третьего голоса — трехголосие и т. д., пока с изложением темы не вступит последний голос.

Обычно существует некоторая общая зависимость между характером темы и числом голосов в фуге: при более подвижной теме, содержащей большое количество звуков и охватывающей большой диапазон, естественно, при прочих равных условиях, меньшее число голосов, и наоборот. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить ряд тем из «Хорошо темперированного клавира» Баха: тему двухголосной фуги (том I, № 10) с темами трехголосных (например, том I, № 2, 3), четырехголосных (например, том I, № 1, 16) и пятиголосной (том I, № 4) фуг. Чаще всего фуга сочиняется для трех или четырех голосов.

Иногда есть некоторая зависимость между характером темы и порядком вступления голосов в экспозиции: если, например, в теме преобладает восходящее или нисходящее движение, то в некоторых случаях порядок вступления голосов соответствует этому; здесь проявляется то, что вся фуга как бы вырастает из темы.

Порядок вступления голосов подчиняется еще следующим закономерностям: 1) единство и постепенность развития требуют, чтобы вторым вступал голос, соседний с первым; иными словами, первая имитация в доминанте должна быть имитацией в верхнюю квинту или нижнюю кварту, но не в дуодециму или ундециму; 2) последним обычно вступает один из крайних голосов, дабы в постепенно развернувшемся многоголосном целом тема была лучше слышна.

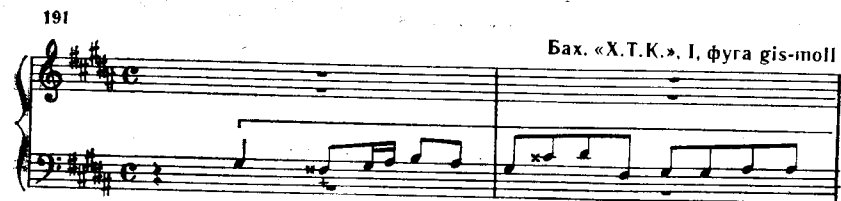
Из сказанного вытекает, что если в фуге не более четырех голосов и если первым вступает крайний голос, то порядок всех вступлений будет последовательно нисходящим или последовательно восходящим.

Правило, согласно которому последним вступает один из крайних голосов, может быть нарушено, если цель, преследуемая этим правилом (ясная слышимость темы), достигается другим путем: так, в четырехголосной фуге № 16 первого тома «Хорошо темперированного клавира» последним вступает тенор, однако в момент его вступления сопрано и альт паузируют.

Тема фуги обычно заканчивается на одном из звуков тонического трезвучия (чаще всего на терцовом звуке), в главной или в доминантовой тональности (см. примеры 8, 17, 171, 172, 172a, 173, 174, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 198).

Имитация темы в побочной тональности называется ответом⁷. Ответ бывает реальным или тональным. Реальным называется ответ, точно воспроизводящий тему в побочной (доминантовой) тональности, то есть воспроизводящий ее с сохранением всех ее интервалов (пример 168). Тональным называется ответ, воспроизводящий тему с определенного рода изменениями, способствующими тональному единству целого. Причины и характер этих изменений таковы:

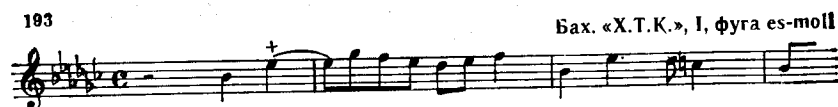
1) Если тема модулирует в доминантовую тональность, то точная имитация в верхнюю квинту или нижнюю кварту модулировала бы в тональность двойной доминанты (а следующая имитация уводила бы еще дальше), что нарушило бы необходимое тональное единство экспозиции; в таких случаях в ответ вносится изменение: начиная с некоторого момента все звуки ответа смещаются на тон вниз по сравнению со звуками возможного (мыслимого) реального ответа, и благодаря этому ответ заканчивается не в тональности двойной доминанты, а в главной тональности. Таким образом возникает сходство с периодом «вопросно-ответной» структуры: модуляции из главной тональности в доминантовую отвечает модуляция из доминантовой тональности в главную⁸.



⁷ В старых руководствах тема и ответ назывались «вождь» и «спутник».
⁸ В приводимом примере смещение ответа на тон вниз (по сравнению с мыслимым реальным ответом) начинается со второго звука. Если бы оно началось с первого звука, то получился бы реальный ответ в субдоминантовой тональности. Подобный ответ иногда встречается и, принимая во внимание все сказанное, может рассматриваться в подобных случаях (то есть при теме, модулирующей в тональность доминанты) как предельный случай тонального ответа.



2) Аналогичными соображениями о необходимости тонального единства, при котором тонике в теме соответствует доминанта в ответе и, наоборот, доминанте в теме соответствует тоника в ответе, вызван и второй типичный случай тонального ответа: если в начале темы ясно выделяется доминантовый звук (то есть звук V ступени), то в начале ответа ему обычно соответствует тоника (то есть звук I ступени главной тональности); иными словами, этот звук ответа опять-таки смещается на **тон** вниз по сравнению со звуком возможного (мыслимого) реального ответа. Такая замена смягчает переход в тональность доминанты:



(см. также пример 197; в примере 193 приведен только тональный ответ, тему см. в примере 188).

В следующих примерах действуют одновременно обе описанные причины, вызывающие тональный ответ:



Если следование изложенным правилам слишком изменило бы облик темы, они нарушаются; вместо тонального ответа дается реальный (см. Фугу e-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира», а также Фугу C-dur Шостаковича из ор. 87; ее разбор приведен ниже).

Контрапункт к ответу называется противосложением (точнее, первым противосложением). Оно часто сопровождает тему и при дальнейших ее проведениях. В этом случае оно называется удержанным противосложением. Чтобы противосложение могло сопровождать тему при ее проведении в любом голосе, тема и противосложение пишутся в сложном контрапункте (ср. такты 3—4 и 7—8 в примере 197). Новые контрапункты, появляющиеся при дальнейших проведениях темы в экспозиции, называются соответственно вторым и третьим противосложениями.

Иногда после экспозиции следуют так называемые дополнительные проведения темы, то есть новые проведения темы в главной и доминантовой тональностях после того, как тема уже была проведена во всех голосах. Если дополнительные проведения даны во всех (или почти во всех) голосах, они образуют контрэкспозицию, то есть как бы вторую экспозицию. Голоса, проводившие тему в экспозиции в главной тональности, проводят ее в контрэкспозиции в доминантовой тональности, и наоборот. Контрэкспозиция отличается от экспозиции еще тем, что она не начинается одногласно.

Иногда в контрэкспозиции используется тема в обращении (см. Фугу G-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). Экспозиция вместе с возможными дополнительными проведениями или вместе с возможной контрэкспозицией называется экспозиционной частью фуги.

Как уже упоминалось, в экспозиционной части фуги, помимо проведений темы, могут быть интермедии. Так, в следующей экспозиции фуги имеется интермедия между вторым и третьим проведениями темы:

197 Allegretto Бах. «Х.Т.К.», I, фуга c-moll

Кроме того, ответ иногда вступает не непосредственно вслед за окончанием темы, а после небольшой связки — кодетты (см. пример 195). Такого рода связки настолько малы, что их нельзя считать интермедиями.

В среднем разделе фуги тема обычно проводится в родственных тональностях другого лада. Как мы видели, в экспозиционной части фуги есть tonal contrast; в средней же части он дополняется контрастом ладовым. В начале среднего раздела фуги тема обычно проводится в параллельной тональности, а ответ — в тональности доминанты от параллельной тональности. В конце средней части (или начале репризы) естественно проведение темы в тональностях субдоминантовой сферы. Как и внутри экспозиции, в средней части возможны интермедии. Наиболее же значительные из них обычно находятся между экспозиционной и средней частями и между средней частью и репризой. Часто две интермедии сходны, что способствует стройности формы.

Реприза устанавливает tonal and modal unity: тема проводится один или несколько раз в главной тональности. В этом смысле соотношение между экспозицией и репризой в фуге подготовило аналогичные tonal relationships в сонатной форме: сопоставление главной и доминантовой тональностей в экспозиции и господство главной тональности в репризе. Часто после репризы, то есть после последнего проведения темы, следует еще заключение.

Иногда реприза фуги начинается с субдоминантовой тональности (см. Фугу B-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). В некоторых случаях грань между средней частью фуги и репризой неясна (это одно из проявлений текущей формы в фуге). В репризе, как и в средних частях фуги, нередко применяется стреттная имитация, что динамизирует развитие. Кроме того, особенно в средних частях, встречается изменение темы — увеличение, уменьшение, обращение.

Иногда форма фуги уклоняется от описанной здесь типичной трехчастности строения. Встречаются, например, двухчастные фуги (такой случай представляет собой Фуга d-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира»: она состоит только из экспозиции и контрэкспозиции, в которой тема проводится в обращении), а иногда и рондообразные: после экспозиционной части следуют проведения темы в побочных тональностях, затем в главной тональности, после этого — в других побочных тональностях и наконец снова в главной тональности. Так построена известная Органная фуга g-moll Баха (тема приведена в примере 173), причем первая группа побочных тональностей относится к доминантовой сфере (параллельный мажор и его доминанта), а вторая — к субдоминантовой (тональности VI и IV ступеней). В целом возникает стройный рондообразный tonal plan: TDTST.

Форма баховской фуги складывается, однако, не только из чередования групп проведений темы с интермедиями. Большую роль играют во многих случаях также внутренние гармонические кадансы (обычно полные совершенные), расчленяющие форму (как правило, без остановки общего ритмического движения) независимо от описанной ее собственно полифонической структуры. Так, Фуга *c-moll* первого тома «Хорошо темперированного клавира» (ее экспозиция приведена в примере 197) рассекается пополам полным кадансом в доминантовой тональности, причем этот каданс находится внутри средней части фуги. В Фуге *c-moll* второго тома тоже есть ясно выраженный полный каданс в доминантовой тональности, расчленяющий форму на две приблизительно равные части — 13 т. + 15 т. (сразу после этого каданса тема появляется в увеличении и контрапунктически соединяется с ее проведениями в первоначальном виде и в обращении). Подобная двуплановость формы многих баховских фуг обогащает их структуру, позволяет сочетать текучесть полифонического развития с рельефностью целого. Она (двуплановость) является результатом влияния на форму фуги других форм, распространенных в творчестве Баха, прежде всего старинной двухчастной (о ней речь впереди, глава XI, § 13)⁹.

В современной музыке (Шостакович, Шедрин) форма фуги несколько более ограничена от других форм и закономерности ее полифонической структуры нередко выступают поэтому в более чистом, чем у Баха, виде, хотя сами принципы гомофонно-гармонического мышления тоже используются.

Одним из примеров может служить четырехголосная Фуга *C-dur* Шостаковича из ор. 87. Ее тема совмещает типичные черты темы фуги и куплета народной песни:



Структура темы — две взаимодополняющие периодичности (а a_1 b b_1), как это часто бывает в народных песнях (в первой периодичности преобладают восходящие интонации, во второй — нисходящие). Характерно для народной песни и то, что начальная периодичность (a a_1) основана на вариантном повторе. С другой стороны, элемент секвентного нисхождения во второй периодичности (b b_1) и окончание на терцовом тоне типичны для упомянутого (в § 3) развертывания в теме фуги.

⁹ Подробнее о двуплановости формы в фугах Баха см. в кн.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVII—XIX веков. М., 1965, с. 140—146.

типично для темы фуги и местоположение момента наибольшего напряжения — он находится в первой половине темы — ядре (ритмическое дробление в начале третьего такта). Такой способ совмещения народнопесенных черт со свойствами темы фуги — художественное открытие, содержащееся в этой теме.

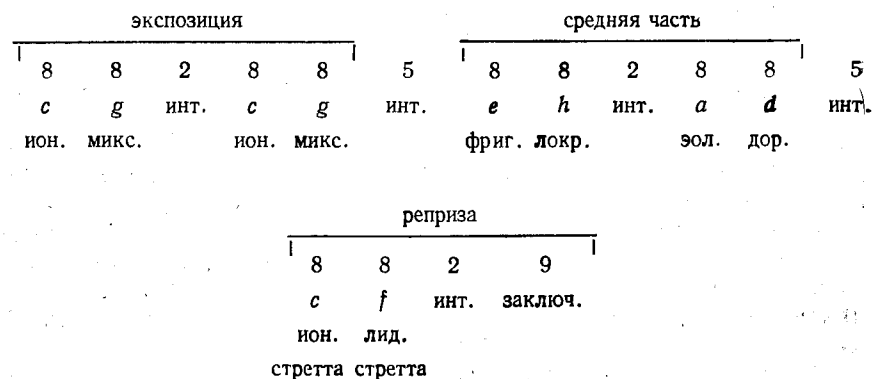
Как уже упомянуто, тема, начинающаяся ходом I—V, требует тонального ответа (V—I), но здесь он искажил бы характер темы, а потому ответ дан реальный. Интермедии в этой фуге очень невелики (два такта, пять тактов) и малозаметны. Таким образом, вся форма складывается почти исключительно из проведений восьмитактной темы и потому несколько приближается к куплетной. Народные черты проявляются также в строгой диатоничности музыки. Фуга не выходит за пределы одного семиступенного диатонического звукоряда, исполняется только на белых клавишах фортепиано. Тема начинается от каждой ступени звукоряда, проходит во всех старинных ладах, включая редко употребляемый локрийский. Наконец, благодаря дополняющей ритмике фуга идет почти сплошь в равномерном ритмическом движении четвертями (в темпе *Moderato*). Все это придает музыке спокойный, неторопливый, сосредоточенный характер.

Форма целого отличается исключительной стройностью. В четырех экспозиционных проведениях темы чередуются лады *c* ионийский и *g* миксолидийский (заменяющий обычную доминантовую тональность). Две пары проведений разделены двутактной интермедией-переходом. В средней части, начинающейся после пятитактной интермедии, тоже даны две пары проведений, отделенные двутактом, но, в отличие от экспозиции, исключительно в ладах минорного наклона. Сначала в ладах доминантовой стороны (*e* фригийский, *h* локрийский), затем — субдоминантовой (*a* эолийский, *d* дорийский). При этом сперва звучит «слабая» доминанта (как бы тональность III ступени), потом «сильная» (тональность VII ступени). Аналогичным образом — сперва «слабая» субдоминанта (тональность VI ступени), затем «сильная» (тональность II ступени). Проведения темы в различных ладах обогащают ее выразительность тонкими оттенками. Наибольшему изменению подвергается характер темы при локрийском проведении: начальная чистая кварта заменяется уменьшенной (к тому же это проведение звучит в самом низком регистре).

После пятитактной интермедии начинается (в самом высоком регистре) реприза, столь же ясная, как в гомофонных формах. Тут главная тональность чередуется с субдоминантовой (*f* лидийский). Однако каждая пара проведений изложена стреттно, причем второй голос вступает всего на полтакта позже первого. Поэтому четыре проведения занимают только шестнадцать тактов. Затем (после двутактного перехода) следует девятитактное заключение.

По стройности и логичности архитектуры, тонально-функционального плана, распределения вступлений голосов в разных ладах и регистрах эта fuga, возможно, «классичнее» любой fugи Баха. Так, из двенадцати проведений темы четыре звучат от I ступени, по два — от V и IV и по одному от каждой побочной ступени (II, III, VI, VII).

Приводим схему fugи (восьмерки означают проведения темы):



Многие fugи Шостаковича и других композиторов значительно сложнее по структуре и по использованным приемам контрапунктической техники. Вот тема (и начало ответа) из трехголосной Fуги a-moll Щедрина:

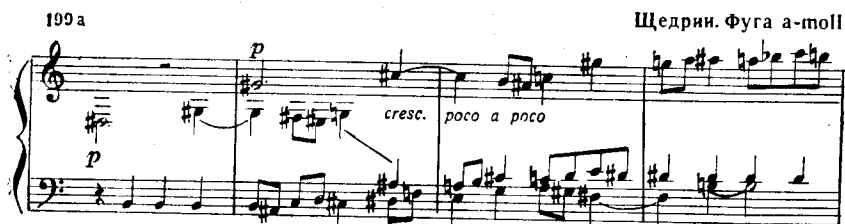


В отличие от разобранный fugи Шостаковича, эта тема включает все двенадцать звуков хроматического звукоряда, а ее дальнейшие проведения (в разных вариантах) начинаются с каждого из них, подобно тому как в fugе Шостаковича проведения темы начинались с каждой ступени диатонического звукоряда. Внутри самой темы нет возвратов к уже звучавшим тонам (повторение одного звука несколько раз подряд возвратом не считается, принимается за один ритмически раздробленный тон), прежде чем будут исчерпаны все двенадцать звуков. Таким образом, лишь последний (тринадцатый) звук темы (e) возвращается — в другой октаве — к первому. Такой принцип последовательно применялся в атональной додекафонной музыке (Шёнберг, Берг, Веберн и др.), как бы взамен тональной организации (атональная додекафонная серия или двенадцатитоновый ряд). В fugе же Щедрина (как и в творчестве мно-

гих других композиторов) двенадцатитоновый ряд, создающий разнообразие звукового материала, используется в теме безусловно тональной. В ней не только подчеркнуты V и I ступени a-moll, но и выделены (на метрически сильных долях) другие ступени диатоники (IV, III, II — d, c, h). В сущности, в этой двенадцатитоновой теме есть народные черты, выражающиеся прежде всего в наличии двух опор (V, I) и в общем нисходящем движении из вершины-источника. Что же касается хроматического расцвечивания диатоники, то оно тоже характерно для некоторых народных жанров (старинные русские погребальные плачи). В целом же — совмещение двенадцатитонного ряда с темой в русском духе — яркое художественное открытие.

Строение fugи таково. Три проведения темы в экспозиции длятся десять тактов. Затем идет трехтактная интермедия, явно выделяющаяся благодаря чертам аккордового склада. Средняя часть состоит из двух построений (одиннадцать и двенадцать тактов) с трехтактной интермедией между ними, сходной с предыдущей. Подобная же интермедия, расширенная на такт, отделяет среднюю часть от репризы. Последняя начинается не с V, а с I ступени звукоряда (или с V ступени субдоминантовой тональности) и занимает семнадцать тактов. Для трехтактного заключения снова использована та же интермедия. (Заметим, что в отличие от большинства fug Баха интермедии не являются здесь непрерывно-текущим продолжением проведений темы, а служат, наоборот, разграничению чистейшей необычайно концентрированной fugи.)

Расширение репризы, видимо, обусловлено изживанием напряжения, созданного исключительно интенсивной полифонической разработкой в средней части. Ее первый раздел содержит учащающиеся стреттные проведения темы. При этом в конце раздела в двух нижних голосах тема дается в обращении, а в верхнем — в прямом движении. Второй раздел начинается с соединения обращенной темы в басу и стреттного проведения p a k o x o d a темы в верхних голосах:



Заканчивается же раздел наиболее сильным преобразованием темы — обращением p a k o x o d a (или p a k o x o d o m

обращения), приводящим к кульминации фуги (эта кульминация падает на предрепризную интермедию). Приводим ракоход обращения темы (в одногласном извлечении из трехголосия):



О соотношении этой фуги с предшествующей ей прелюдией речь будет в главе XIII § 6.

* * *

Описанная здесь форма фуги называется простой фугой или фугой на одну тему. Встречаются также двойные фуги или фуги на две темы. Среди этих фуг различаются фуги с раздельной экспозицией — сначала экспозиция на одну тему, затем на другую (см. Фугу *gis-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира», Фугу *e-moll* Шостаковича из оп. 87; вторая тема идет *piu mosso*) и с совместной экспозицией. В последнем случае фуга начинается двухголосно — одновременно двумя темами, после чего следуют одновременно два ответа и т. д. (Фуга *d-moll* из «Реквиема» Моцарта). Изредка встречаются тройные фуги (*fis-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира»).

Маленькая фуга или фуга менее серьезного содержания называется фугеттой (см. фортепианные пьесы Шумана, оп. 126). Фугетту не следует смешивать с фугато. Последнее представляет собой не самостоятельную форму, но раздел внутри другой формы (например, в сонатной разработке), основанный на фугированном изложении и более близкий к экспозиции фуги (см. фугато в начале разработки первой части Шестой симфонии Чайковского, буква **[Н]** партитуры).

Близки по форме фугам или фугеттам многие инвенции И. С. Баха. Главные отличия следующие: 1) инвенции обычно начинаются не одногласно; 2) тема инвенции иногда как бы недоразвита по сравнению с темой фуги; 3) имитация в инвенции часто дается в октаву; 4) внутри инвенции чаще, чем внутри фуги, встречаются членившие произведение полные совершенные кадансы, вследствие чего возникает известное приближение инвенции к гомофонным формам. Так, двухголосная Инвенция *E-dur* написана в простой трехчастной форме, причем период, а также середина и реприза, вместе взятые, повторены.

Прелюдии И. С. Баха более разнообразны по форме. Для многих из них характерно то или иное сочетание элементов полифонической и гомофонной структуры.

Разберем строение двухголосной Инвенции *g-moll*. Если рассматривать только чередование проведенных тем и интермедий, реальная форма пьесы будет в значительной мере искажена: двутактная тема (в верхнем голосе), ее имитация в октаву, двутактная интермедия, двутактное проведение темы в тональности доминанты, вторая интермедия (4 такта), два проведения темы в тональности субдоминанты ($3\frac{1}{2}$ такта; второе проведение усечено), двутактная третья интермедия, двутактное репризное проведение темы в главной тональности, заключение ($3\frac{1}{2}$ такта). Возникает следующая схема:

4	2	2	4	$3\frac{1}{2}$	2	2	$3\frac{1}{2}$
тема (2 пров.)	инт.	тема	инт.	тема (2 пров.)	инт.	тема	заключ.
<i>g</i>		<i>d</i>		<i>c</i>		<i>g</i>	

Несоответствие этой схемы действительной структуре инвенции обусловлено тем, что вторая интермедия (4 такта) не представляет собой единого целого: она рассечена полным совершенным кадансом в *d-moll*, определяющим двухчастную форму всей инвенции (это — старинная двухчастная форма, о которой подробно говорится в главе XI, § 13). При этом первый двутакт рассеченной интермедии носит характер не собственно интермедии, а заключения к проведению темы в тональности доминанты, сходного по материалу (скачки на сексту и октаву в одном из голосов) с заключением всей инвенции. Собственно же интермедией служит здесь лишь второй двутакт, модулирующий из *d-moll* в *c-moll* (подобно этому первая интермедия модулирует из *g-moll* через *B-dur* в *d-moll*, а третья — из *c-moll* в *g-moll*).

Типичен для старинной двухчастной формы и полный каданс в тональности субдоминанты внутри второй части (перед третьей интермедией). Наконец, в подобного рода старинных двухчастных формах иногда появляется (как и здесь) элемент старинной сонатной формы: первая часть служит экспозицией, последнее построение которой проходит в тональности доминанты (как бы побочно-заключительная партия на материале главной), а в конце второй части это же построение транспонируется в главную тональность (здесь — с октавной перестановкой голосов). Такие соотношения иногда встречаются и в фугах, но в этой инвенции они представлены в более простом и ясном виде.

После сказанного строение инвенции может быть представлено такой схемой (пунктирной линией указан каданс в тональности субдоминанты внутри второй части):

первая часть («экспозиция»)			вторая часть («разработко-реприза»)			
4	2	4	2	3 1/2	2	5 1/2
тема («гл. пар- тия») g	инт. («связ. часть») g → d	тема и закл. («поб. и закл. партия») d	инт. d → c	тема c	инт. c → g	тема и закл. («поб. и закл. партия») g

В первой части 10 тактов, во второй — 13. При этом вторая интермедия (d → c) может рассматриваться и как архитектурный центр пьесы (до него 10 тактов, после него — 11): эта интермедия находится на тональном переломе инвенции, переводит из доминантовой сферы (d) в субдоминантовую (c). Аналогичный перелом от доминантовой функции к субдоминантовой есть в самой теме — на грани первого и второго тактов. Можно обнаружить и другие соответствия между строением темы (ее линейным профилем) и всей формы.

§ 7. Понятие о строгой и свободной полифонии

Полифонию (контрапункт) принято разделять на два вида: строгую и свободную. Строгая полифония, господствовавшая в вокальной (а capella — без инструментального сопровождения) музыке XV — XVI столетий, отличалась особой плавностью, торжественностью, благозвучием. В связи с таким характером и вокальной природой этой музыки, а также в связи с той ступенью, на которой находилось в XV — XVI веках гармоническое мышление, строгая полифония была подчинена ряду ограничительных (с точки зрения позднейших стилей) норм. Мелодическое движение было преимущественно плавным, скачки на увеличенные и уменьшенные интервалы, на интервал септимы и на интервалы больше октавы избегались. Избегались мелкие ритмические длительности, мелкие синкопы. Гармония была консонирующей, диссонансы применялись лишь в виде приготовленных нисходящих задержаний или в виде проходящих и вспомогательных звуков. Из диссонирующих аккордов в современном смысле слова (а тогда само понятие аккорда еще не вполне откристаллизовалось) применялся только секстаккорд VII ступени, в остальном употреблялись лишь мажорные и минорные трезвучия и секстаккорды. Зато порядок следования этих аккордов мог быть, за исключением каденций, любым: функциональной последовательности и функциональной связи в современном смысле слова еще не существовало — были (в каденционных формулах) лишь зародыши таких связей, равно как в неаккордовых образованиях были зародыши септаккордов, кадансового квартсекстаккорда и т. д.

Свободной полифонией принято называть полифонию XVII — XX веков, не знающую ограничительных норм строгой полифонии. Зато в ней играют большую роль гармонические за-

кономерности. Часто применяют выражения «полифония строгого стиля» и «полифония свободного стиля» (или короче: «строгий стиль», «свободный стиль»), причем понятие «стиль» охватывает в таком понимании ряд различных стилей в обычном смысле слова. С. И. Танеев назвал свою работу, посвященную строгой полифонии, «Подвижной контрапункт строгого письма».

Упражнения в строгом полифоническом письме полезны для выработки композиторской техники.

§ 8. Полифония русской народной песни

Многоголосие русской народной песни образует, как уже упомянуто, полифонию особого рода. Полифония эта не является имитационной, но, с другой стороны, в ней обычно нет и того яркого различия голосов (их контрастирования), которое характерно для полифонии неимитационной. Русское народное многоголосие носит подголосочный характер. Его можно было бы назвать также вариантным многоголосием, поскольку, во-первых, подголоски чаще всего представляют собой варианты одного и того же напева, во-вторых, куплеты песни варьируются, что образует куплетно-вариантный цикл (об этом упомянуто в главе IX, § 1).

Выражается это вариантное соотношение голосов в следующем: 1) некоторые звуки, прежде всего опорные (особенно нижние заключительные звуки построений), в различных мелодиях совпадают; 2) временами голоса движутся параллельно (преимущественно терциями, а иногда в унисон и даже квинтами); 3) более или менее крупные волны, на которые расчленяется мелодия, также, как правило, совпадают (по своей протяженности) в различных голосах:

200 Довольно медленно (сб. Липовой)

Не пой, не пой, со - ло - вьюшок, в зе - ле - ном мо - ем са -

- ду. Не дай то - ски да ты на - зо -

(о) - луш - ки серд - цу мо - е - му.

Само же варьирование проявляется в том, что более или менее одинаковые общие контуры мелодии по-разному распеваются: и если нижние опорные звуки, как упомянуто, часто совпадают, то, например, выразительность кульминационных интонаций, наоборот, усиливается также и свободным «ветвлением» напева, «расхождением» голосов, их более ясно выраженной самостоятельностью:



Весьма существенно и ритмическое варьирование: более крупной ритмической длительности в одном голосе соответствует ритмическое дробление в другом голосе (например, в одном голосе — четверть, в другом — две восьмые или в одном — восьмая, в другом — две шестнадцатые; см. пример 200, а также 200 б):



Само количество голосов не остается неизменным: новые голоса свободно возникают (часто как «втора» в терцию или в дециму) и столь же свободно исчезают, сливаются с прежними в унисонном звучании.

Описанные свойства русского народного многоголосия тесно связаны с устным бытованием народной песни, то есть с тем, что подголосочные варианты импровизируются народными певцами непосредственно во время хорового исполнения песни.

В целом русской народной песне, особенно протяжной, лирической, свойственна большая сдержанность в выражении эмоции. С этим в некоторой степени связана скромность применяемых в многоголосии средств варьирования, нехарактерность резких и внезапных изменений фактуры при переходе от куплета к куплету, а также резких контрастов между одновременно звучащими голосами.

Важно ясно представлять себе соотношение между народной подголосочной полифонией и полифонией профессиональной музыки. Оба вида полифонии профессиональной музыки — имитационный и неимитационный — как бы содержатся

в зародыше (в недифференцированном виде) в народной полифонии. В этом смысле профессиональная музыка развивает, обостряет, дифференцирует черты народной. Действительно, то родство мелодических оборотов различных голосов, которое свойственно народной полифонии, доводится в имитационной полифонии до полного тождества темы, проводимой (однако в разное время) во всех голосах. Точно так же то разнообразие вариантов, которое свойственно народной музыке и часто приводит к самостоятельности голосов на протяжении того или иного отрывка, последовательно доводится в неимитационной профессиональной полифонии до контраста голосов или, во всяком случае, до их яркого различия на всем протяжении их звучания.

Наглядным примером органической связи приемов народной и профессиональной полифонии может служить упомянутая Интродукция (№ 1) оперы «Иван Сусанин» Глинки: она начинается в духе народной подголосочной полифонии, а затем многоголосие естественно концентрируется в фугу на ту же тему народного склада.

Народное вариантное многоголосие обладает неповторимой прелестью, исключительно ценным художественным своеобразием. Композиторы-классики иногда стремились в своих произведениях запечатлеть и передать это своеобразие. Ярчайший пример — «Хор поселян» из оперы Бородина «Князь Игорь», форма которого кратко разобрана в предыдущей главе.

СОНАТНАЯ ФОРМА

§ 1. Определение и разъяснение. Значение сонатной формы

Сонатной формой называется такая репризная форма, в первой части (экспозиции) которой содержится последовательность двух тем в разных тональностях (первая тема излагается в главной тональности, вторая — в побочной), а в репризе эти темы повторяются в ином соотношении, чаще всего тонально сближаются, причем наиболее типично проведение обеих тем в главной тональности. Средний раздел сонатной формы представляет собой в типичном случае разработку, то есть тонально неустойчивую часть, развивающую, разрабатывающую темы экспозиции.

Иногда средний раздел представляет собой изложение и развитие новой (эпизодической) темы. В этом случае форма называется сонатной формой с заменой разработки эпизодом. Наконец, иногда средний раздел отсутствует: за экспозицией следует (непосредственно или после небольшого переходного построения) реприза. Такая форма называется сонатной формой без разработки или (короче) сонатой без разработки.

Сонатная форма может иметь вступление. Часто сонатная форма завершается кодой, причем для развитых сонатных форм это стало со времени Моцарта и особенно Бетховена обычным (таким образом, развитая сонатная форма содержит, как правило, не три, а четыре основные части: экспозицию, разработку, репризу и коду). Экспозиция сонатной формы нередко буквально повторяется. У венских классиков это имеет место в подавляющем большинстве случаев, после Бетховена — гораздо менее часто. Для Гайдна и Моцарта обычно также повторение разработки и репризы, вместе взятых. У Бетховена это встречается редко (см. первые части фортепианных сонат № 6, 24, 25, финал сонаты № 23¹), а в дальнейшем исчезает.

В сонатной форме пишутся преимущественно первые части (нередко и финалы) сонат, симфоний, концертов, трио, квар-

тетов; увертюры также большей частью пишутся в сонатной форме.

Сонатную форму как форму первой части сонаты (или симфонии, концерта, квартета и т. д.) не следует смешивать с формой многочастной сонаты (симфонии, концерта) в целом. Последняя называется циклической сонатной формой или сонатно-симфоническим циклом (об этой форме речь будет в главе XIII). Описанная же здесь сонатная форма иногда называется также формой сонатного аллегро, поскольку Allegro — обычный темп первой части классической сонаты и симфонии.

Существеннейшей особенностью типичной сонатной формы (формы сонатного аллегро) является сочетание контраста тем с большим их единством и интенсивным развитием.

Мы уже познакомились с формами, в которых тематический контраст играет большую роль: таковы сложная трехчастная форма, обычная форма рондо. Однако для этих форм не типично особенно интенсивное развитие тем. Мы знакомы также с формами, могущими содержать значительное развитие тематического материала (простая трехчастная форма с большой развивающей серединой, простая fuga), но лишенных ярких тематических контрастов. Сонатная же форма сочетает то и другое.

Последование двух контрастирующих тем лежит в основе сонатной экспозиции. Но эти темы сопоставляются не так просто, как темы первой части и трио в сложной трехчастной форме или тема и эпизоды в рондо. Контрастирующие темы сонатной экспозиции, как увидим далее, связаны обычно единой линией развития: первая тема не обладает той степенью завершенности, что первая часть сложной трехчастной формы или главная тема рондо; развитие и преобразование тех или иных элементов первой темы постепенно подготавливает вторую тему, контрастирующую первой темой и в то же время родственную ей, находящуюся с ней в единстве, которое является результатом единого процесса развития (таким образом, контраст тем сонатной экспозиции очень часто представляет собой производный контраст, упомянутый в § 3 главы V). Далее, разработка служит развитием тематического материала экспозиции, наподобие разросшейся середины развивающего типа. Наконец, реприза особенно убедительно демонстрирует, что и само контрастное соотношение двух тем не остается неизменным, самый контраст развивается: темы повторяются в новом соотношении, как правило, тонально сближаются и приводятся к большему единству, чем в экспозиции.

Последняя из только что названных черт указывает на особую роль в сонатной форме также тонально-гармонического развития. Его значение велико. Ведь обычная доминантовая тональность второй темы не только образует контраст

¹ В этом финале — особый случай: экспозиция не повторяется, а разработка и реприза повторяются.

с главной тональностью (такой контраст — или даже больший — могла бы обеспечить и другая тональность, например субдоминантовая) и не только логически вытекает из предыдущего тонально-гармонического развития, но и создает особого рода конфликт с главной тональностью, специфическое тональное напряжение между двумя темами (и в то же время их динамическое сопряжение). Ибо как раз то консонирующее трезвучие, какое было в главной тональности самым неустойчивым (V), становится в доминантовой самым устойчивым (I). Вместе с тем, благодаря преобладающему автентизму классического гармонического мышления, временно господствующая доминантовая тональность второй темы воспринимается как доминантовая неустойчивость высшего порядка, требующая разрешения. Оно, однако, надолго оттягивается, так как в разработке избегается главная тональность. Последняя восстанавливается лишь в репризе, причем возвращение в главной тональности также и второй темы снимает известное внутреннее противоречие, присущее этой теме в экспозиции (она служит там как бы целью, к которой устремлено развитие, и обычно носит более спокойный характер, чем первая, а в то же время ее тональность создает упомянутое конфликтное соотношение). Такого рода динамического сопряжения тем и непрерывного тока тонального напряжения, охватывающего столь большой отрезок — от окончания первой темы в экспозиции (или в ее повторении) до репризы, — не знают другие формы.

На раннем этапе исторического развития сонатной формы описанные тональные соотношения имели даже большее значение, чем тематические. На зрелом этапе (венские классики) оба типа соотношений имели приблизительно одинаковое значение. В послебетховенскую эпоху образно-тематические соотношения постепенно выходят в драматургии сонатной формы на первый план, хотя роль тональных соотношений продолжает оставаться значительной и становится более разнообразной, индивидуализированной.

Во вводной главе уже было сказано, что сонатное аллегро образует в системе классических форм оппозицию к строгим фигурационным вариациям. Действительно, в вариациях композитор добивается разнообразия на основе изменений единой темы, в сонатной форме — глубочайшего единства целого на основе развития разных тем. Строгие вариации однотональны, не знают тональных конфликтов и напряжений крупного плана; они более всего приспособлены для неторопливого повествовательного развития, идущего ступенчато, прерывисто — от вариации к вариации; при этом в теме и в каждой вариации преобладает экспозиционный тип изложения. Напротив, сонатная форма, связанная с более значительными преобразованиями тем, с тональной логикой и тональными напря-

жениями крупного плана, лучше подходит для развития непрерывного и динамического; она также предполагает разнообразие функций ее составных частей и типов их изложения.

Разумеется, в сонатную форму может проникать и вариационность, вариационный метод. С другой стороны, конфликтно-динамическое развитие возможно и в строгих вариациях (мы видели это на примере «32-х вариаций» Бетховена), но оно достигается посредством мастерского преодоления изначальных, первичных свойств этой формы, тогда как сонатная форма приспособлена к такому развитию по своей природе.

Сонатная форма — высшая из нециклических инструментальных форм. Она обладает наибольшими возможностями для отражения сложных и многосторонних жизненных процессов, человеческих характеров, движения чувств человека, для выражения драматических конфликтов, больших идей, глубоких обобщений. В сонатной форме ярче всего может проявиться диалектика музыкального мышления. И если вариационная форма в том или ином ее виде свойственна самым различным музыкальным культурам (народным и профессиональным) и существует с давних пор, то сонатная форма требует особых условий и могла возникнуть лишь на высоком этапе исторического развития музыкального искусства. Она откристаллизовалась в музыке различных стран Европы в XVIII веке, в период подготовки французской буржуазной революции, и была, в конечном счете, обусловлена передовым для своего времени содержанием искусства, связана с передовым художественным мировоззрением. У западных классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена — сонатная форма стала ведущей формой инструментальной музыки, причем в творчестве Бетховена она достигла расцвета — первой вершины своего исторического развития. Вторая вершина была достигнута в XIX веке в творчестве русских классиков — Глинки, Чайковского, Бородина. Сонатная форма сохранила все свое огромное значение в инструментальной музыке XIX и XX веков. Много сделали для дальнейшего развития сонатной формы советские композиторы — Мясковский, Прокофьев, Шостакович и другие.

§ 2. Сонатная экспозиция. Вступление

Экспозиция сонатной формы содержит, как сказано в определении, последовательность двух тем в различных тональностях. Темы, как правило, контрастируют между собой, и этот контраст имеет большое значение для всей сонатной формы. Содержание контраста может быть самым разнообразным. Однако в общем для первой темы типичен более активный характер, чем для второй.

Обычно первая тема играет ведущую роль в сонатной форме, является носителем основного, главного образа. А образ

этот отличается в типичных первых частях и финалах классических сонатно-симфонических циклов активностью, жизненной энергией и силой. Вторая тема чаще (но, конечно, далеко не всегда) носит более напевный, лирический характер, в некоторых случаях танцевальный.

Описанный тип контраста господствует и в сонатной форме увертюры.

Первая и вторая темы называются также главной и побочной темами. Изложение каждой из этих тем (иногда вместе со следующим непосредственно после изложения темы ее развитием) оформляется, соответственно, в главную и побочную партии. Термины: главная партия и побочная партия — означают определенные части сонатной формы, определенные разделы сонатной экспозиции (и репризы). Не вполне точные выражения, вроде: «в начале разработки разрабатывается главная партия» — имеют в виду разработку тематического материала главной партии.

✓ Главная партия пишется в главной тональности. Побочная — в побочной тональности, чаще всего в тональности V или III ступени (при мажорной главной тональности наиболее обычна для побочной партии доминантовая тональность, при минорной главной тональности — тональность параллельного мажора и минорной доминанты). Тональности V и III ступеней стали наиболее типичными для побочной партии потому, что их основные тоны входят в тоническое трезвучие главной тональности и, таким образом, тональность побочной партии как бы вырастает из главной тональности. Эти же тональности, как было упомянуто в главе VI, наиболее типичны для окончания начальных модулирующих периодов в простых формах, ибо доминантовое направление модуляции в первой части формы служит естественным выражением поступательного развития. Показательно, что, хотя со времени Бетховена круг тональностей побочной партии значительно расширился, тональность IV ступени (то есть как раз наиболее типичная тональность триосложной трехчастной формы) применяется лишь в исключительных случаях. Это лишний раз свидетельствует об ином, по сравнению со сложной трехчастной формой, характере контраста тем в сонатной форме: последний контраст можно назвать «внутренним» (вытекающим из внутреннего развития элементов первой темы), а первый — более внешним (законченной простой двух- или трехчастной форме противопоставляется как бы извне новая контрастирующая часть). Этот внутренний характер контраста тем обуславливает также и то, что, в отличие от сложной трехчастной формы, между главной и побочной партиями сонатной экспозиции, как правило, имеется связующая часть, подготовляющая вступление второй темы.

После побочной партии обычно следует заключительная партия, закрепляющая тональность побочной партии и

нередко подводящая итог развитию экспозиции. Вместе с тем, утверждая неустойчивость высшего порядка (побочную тональность), заключительная партия, особенно, если она активна, дает толчок дальнейшему развитию. Наличие связующей и заключительной партий для сонатной формы не обязательно, хотя и весьма типично.

Как упомянуто, сонатная форма может иметь вступление (интродукцию). Оно бывает весьма различным как по размерам, так и по значению, по тематическому материалу, по соотношению с дальнейшим развитием. Например, роль двух вступительных аккордов, открывающих Героическую симфонию Бетховена, ограничивается лишь тем, что они приковывают внимание слушателя и устанавливают общий активный и мажорный характер музыки. Во многих других случаях значение вступления несравненно больше.

Вступление может готовить главную тему или ее элементы (первая часть Девятой симфонии Бетховена), предвосхищать побочную тему (первая часть Четвертой симфонии Бетховена, первая часть Четвертой симфонии Глазунова) или же и главную и побочную (первая часть Шестой симфонии Глазунова). Наконец, вступление может быть тематически самостоятельным. При этом тема вступления нередко играет очень важную роль и участвует в дальнейшем развитии произведения, например появляется в разработке, коде (первые части «Патетической» сонаты Бетховена, «Неоконченной» симфонии Шуберта, Четвертой симфонии Чайковского). Наличие тематически самостоятельного вступления иногда существенно влияет на соотношение тем экспозиции; так, в некоторых случаях контраст между темой вступления и темами экспозиции имеет более важное смысловое значение, чем контраст тем внутри экспозиции (например, в «Неоконченной» симфонии Шуберта).

Встречаются вступления, содержащие в начале самостоятельную тему, а в конце подготовляющие главную партию экспозиции. Заканчиваются многие вступления доминантовым преддыктом к главной партии, а до этого нередко содержат отклонения в тональности субдоминантовой стороны (первая часть Тридцать второй сонаты Бетховена).

Очень часто вступление пишется (независимо от того, является ли оно тематически самостоятельным или нет) в медленном темпе, что подчеркивает значительность произведения и хорошо оттеняет (по контрасту) быстрый темп экспозиции. В таком вступлении иногда преобладает тональная или гармоническая неустойчивость и постепенно накапливается скрытое напряжение, которое затем как бы прорывается наружу в момент начала быстрой главной партии. При этом нередко мажорный лад главной партии оттеняется минорными тональностями, господствующими во вступлении, в частности,

одноименным минором (это особенно характерно для венских классиков; обратное соотношение — мажорное вступление перед минорной главной партией — встречается много реже: см. первую часть «Крейцеровой» сонаты Бетховена).

Как правило, вступление не образует замкнутой, самостоятельной формы. Яркий пример исключения — вступление фортепианного Концерта b-moll Чайковского. Самостоятельное по темпу, тональности (Des-dur) и тематизму, оно написано в простой трехчастной форме с кодой². После него идет небольшое вступление, уже непосредственно подготавливающее главную тему экспозиции.

В некоторых случаях вступление структурно принадлежит первой части цикла, но по своему содержанию и значению служит интродукцией ко всему циклическому произведению (Пятая симфония Чайковского, Третья симфония Скрябина). Иногда оно даже приобретает значение самостоятельной части цикла (см. главу XIII). И наконец, можно различать вступление к сонатной форме, не входящее в ее состав (например, многие медленные вступления симфоний Гайдна, тематически не связанные с последующей сонатной формой), и вступление в сонатной форме, являющееся органической составной частью самой сонатной формы и содержащее одну из ее важнейших тем (три последние симфонии Чайковского, упомянутые примеры из «Неоконченной» симфонии Шуберта и «Патетической» сонаты Бетховена).

§ 3. Главная партия

Главная тема сонатной формы может быть контрастной или неконтрастной (однородной). Контрастной называется тема, содержащая противопоставление двух явно различных по характеру фраз или построений. Первый элемент контраста чаще всего бывает более решительным, энергичным, веским, второй — более мягким, легким, иногда игривым. Примеры контрастных главных партий венских классиков и анализ средств контраста содержались в главе I (примеры 1—7).

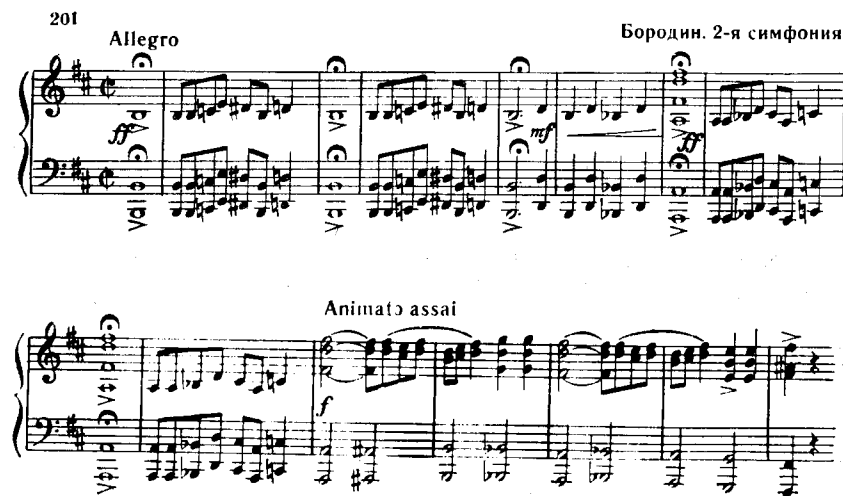
В теме «Аппассионаты» (см. пример 75) характер контраста несколько иной: второй двутакт как бы сдерживает напряженное, устремленное движение первого двутакта.

Контрастное строение темы встречается не только в сонатной форме, но чаще всего его можно наблюдать именно в сонатной форме увертюр и первых частей симфоний и сонат, в которых такое строение темы исторически сложилось еще в XVIII веке как одно из выражений динамичного, противоречи-

² Именно вследствие развернутости и описанной самостоятельности этого вступления, всю первую часть концерта можно рассматривать и как двухчастную контрастно-составную (см. главу XIII, § 6).

вого и значительного характера основного образа произведения. При этом контраст внутри главной темы обычно оказывается зародышем (зерном) контраста более крупного плана — между главной и побочной темами.

Иногда, особенно у композиторов XIX века, контраст внутри главной темы дан не так концентрированно, то есть не на столь малом протяжении: оба элемента контраста излагаются более развернуто. Такова главная тема первой части Второй («Богатырской») симфонии Бородина, содержащая первый, более веский, грузный элемент, идущий fortissimo, в октавно-унисонном изложении, и второй (использующий более высокий регистр) — forte, в несколько более быстром, отчасти танцевальном движении и гармоническом изложении:



Большая развернутость обоих элементов находится здесь в тесной связи с эпическим характером музыки, с не столь стремительным (как в примерах 1—7, 75) развитием темы.

В некоторых случаях первый элемент главной партии производит по тем или иным причинам впечатление вступления. Таковы первый пятитакт Пятой симфонии, первый восьмитакт Второй сонаты и первый двутакт Семнадцатой сонаты Бетховена. Однако, поскольку в этих случаях первый элемент вновь появляется перед вторым предложением главной партии, его нельзя считать обычным вступлением, а следует рассматривать как своеобразный вступительный элемент внутри самой главной партии.

Не менее часто, чем контрастные главные темы, встречаются главные темы неконтрастные (однородные):

202

Моцарт. Симфония g-moll



202 a

agitato

Шопен. Соната b-moll



(см. также примеры 21, 100 б).

Такие темы вовсе не обязательно менее сложны, менее драматичны или менее противоречивы, чем темы контрастного типа. Но их сложность и противоречивость может носить более внутренний характер, не выражаться в форме открытого, непосредственного противопоставления двух явно различных фраз. Так, приведенная в примере 21 главная тема увертюры «Леонора» № 3 Бетховена, воплощающая богатый и сложный характер, содержит как движение по трезвучию, типичное для многих активных первых фраз контрастных тем, так и задержания, типичные для более мягких вторых фраз. Но здесь эти элементы сплавлены в единое целое. Точно так же нет сомнений в драматическом характере однородной темы Шопена (см. пример 202 а).

Главные темы Чайковского чаще всего бывают именно не-контрастными (однородными), проникнутыми одним чувством, одним порывом (например, главная тема Четвертой симфонии), но чувством взволнованным, противоречивым, содержащим нарастания и спады. Такие однородные темы особенно ярко контрастируют у Чайковского с другими темами, например с побочной темой или темой вступления.

Главная партия сонатной формы может быть изложена в форме периода или же в простой двух-трехчастной форме. Сложная трехчастная форма главной партии встречается крайне редко (сложная трех-пятичастная форма в главной партии «Арагонской хоты» Глинки). Несмотря на структурную оформленность, главная партия почти всегда настоятельно требует дальнейшего развития. Иногда необходимость дальнейшего развития определяется несоответствием небольших масштабов главной партии значительности, контрастности, динамичности ее тематического материала. Нередко ощущение необходимости дальнейшего развития темы создается посредством необычных внутренних пропорций в периоде главной партии, посредством особого неравновесия контрастирующих тематических элементов, преобладания гармонической неустойчивости, резкого сжатия репризы в динамической трехчастной форме главной партии и т. д. В результате после заканчивающей главную партию полной совершенной каденции в главной тональности часто следует ряд дополнений, начинающих связующую партию.

Главная партия, однако, далеко не всегда завершается полной каденцией в главной тональности. Наряду с такими главными партиями, называемыми замкнутыми (примеры: первые части Первой, Второй, Восьмой, Девятой симфоний Бетховена, его Второй, Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой, Десятой, Восемнадцатой фортепианных сонат, Трио Чайковского, Второго квартета Бородина, увертюра к «Руслану» Глинки), большое распространение, особенно со времени Бетховена, получили незамкнутые главные партии, не имеющие завершения в виде полной каденции в главной тональности. В незамкнутой главной партии последнее предложение, начинаясь вполне обыкновенно, то есть именно как очередное построение внутри главной партии, в своем продолжении модулирует, превращаясь в связующую партию. Чаще всего эту роль связующей партии берет на себя второе предложение главной партии. В этом случае собственно главной партией считается только первое предложение, заканчивающееся половинной каденцией (иногда закрепляемой дополнением; см. примеры 100 б, 202, дополнение есть в примере 202).

Иногда роль связующей партии играет третье предложение периода главной партии, как в увертюре «Кориолан» Бетховена.

Наконец, в случае, если незамкнутая главная партия написана в трехчастной форме, роль связующей партии берет на себя последнее предложение репризы (примеры: увертюра к опере «Иван Сусанин» Глинки, первая часть Первой симфонии и увертюра к балету «Щелкунчик» Чайковского)³.

Незамкнутый тип главной партии особенно ярко выражает непрерывность развития в сонатной форме.

Главные партии Гайдна, Моцарта, Бетховена изложены чаще всего в форме периода (если главная партия незамкнута, то, как сказано, последнее предложение периода становится связующей частью). Двухчастная и трехчастная формы применялись сравнительно редко и преимущественно не в первых частях циклических форм (см. двухчастные главные партии в финалах Симфонии g-moll Моцарта, пример 142, Первой и Седьмой симфоний Бетховена, его Двадцать третьей и Двадцать восьмой фортепианных сонат, трехчастную главную партию — в медленной части Второй симфонии Бетховена; исключительный пример — трехчастная главная партия в первой части Седьмой симфонии Бетховена).

У композиторов более позднего времени главные партии, написанные в простой двухчастной и особенно простой трехчастной форме, встречаются значительно чаще. Иногда это свя-

зано с меньшей динамичностью, большей песенной закругленностью главной партии (как в первых частях фортепианных сонат Шуберта A-dur и B-dur). Иногда же, особенно у русских классиков, это обусловлено широким размахом главной партии при сохранении большой динамической напряженности. В безрепризной двухчастной форме написана ярко динамичная главная партия увертюры к «Руслану» Глинки (первый период занимает шестнадцать тактов; главной партии предшествует вступление); в такой же форме изложена широко развернутая и полная напряженного мелодизма главная партия первой части Второго концерта Рахманинова. Чайковский нередко применял в главных партиях простую динамическую трехчастную форму с большой серединой развивающего типа (как бы разработкой главной темы уже в пределах самой главной партии). Это увеличивает как масштабы главной партии, так и интенсивность ее развития. Подобные главные партии — одно из проявлений новаторства Чайковского в области сонатной формы. Примеры: главные партии первых частей Четвертой симфонии, Первого фортепианного концерта, увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта».

§ 4. Связующая партия

В случае замкнутой главной партии связующая партия обычно начинается, как упомянуто, с дополнения или ряда дополнений к главной партии. Это обстоятельство, то есть то, что первый раздел связующей партии в гармоническом отношении еще как бы относится к главной партии, способствует общей непрерывности развития. За дополнением к главной партии обычно следует собственно связующая часть, содержащая модуляционный переход в тональность побочной партии. Переход этот в подавляющем большинстве случаев заканчивается не тоникой, а доминантой тональности побочной партии, после чего следует завершающий раздел связующей партии — предыкт к побочной партии.

При незамкнутой главной партии грань между главной и связующей партиями большей частью условна, поскольку последнее предложение главной партии перерастает в связующую партию. Однако в этом предложении обычно имеется начальный отрезок, еще пребывающий в главной тональности, после чего начинается собственно связующая (модулирующая) часть, приводящая к предыкту перед побочной партией.

Наличие всех трех названных разделов связующей партии — дополнения к главной партии (или, шире, раздела, еще пребывающего в главной тональности), собственно связующей части и предыкта перед побочной партией — не обязательно для любой связующей части. Так, в некоторых случаях отсутствует первый раздел (например, в первой части Пятой сонаты Бетхо-

³ Если при этом модуляция совершается лишь в последний момент (за несколько тактов до побочной партии, как в Первой симфонии Чайковского), естественнее считать, что связующая партия отсутствует вовсе и побочная партия непосредственно следует после незамкнутой главной партии.

вена дополнение к главной партии так тесно с ней слито и так резко отделено от последующего развития, что это дополнение целиком входит в главную партию, а связующая начинается прямо с модулирующего раздела). Иногда модуляционный переход настолько краток, что не образует самостоятельного раздела и за построением в главной тональности почти сразу следует предыкт к побочной партии (первая часть Двадцать третьей сонаты Бетховена). Наконец, не обязателен и предыкт перед побочной партией. Но все же для строения связующей части названные три раздела весьма типичны, так как они обеспечивают непрерывный, плавный переход от главной партии к побочной.

Модуляционный план связующей партии обычно подчинен задаче естественной подготовки тональности побочной партии. Нередко модуляция направлена в тональность доминанты от тональности побочной партии, например в тональность двойной доминанты от главной тональности, если побочная партия пишется в тональности доминанты. В этом случае сопоставление главной тональности и тональности двойной доминанты дает известное напряжение (сопоставлены тональности не первой степени родства), а тональность побочной партии, будучи близко родственной обем предыдущим, естественно разрешает это напряжение. При этом главная тональность и тональность двойной доминанты хорошо готовят тональность побочной партии, так как служат для нее субдоминантовой и доминантовой тональностями. Вообще в подобных случаях, то есть когда модуляция в связующей части первоначально заходит квинтой дальше, чем требуется (а затем тоника достигнутой тональности превращается в доминанту), тональность побочной партии вступает естественно и звучит устойчиво, то есть не как отклонение, а именно как «временная главная тональность», в которой может быть изложена новая тема (Моцарт — первая часть Симфонии g-moll, Бетховен — первая часть Девятой фортепианной сонаты).

Иногда модуляционный план связующей партии проходит через ряд тональностей субдоминантовой стороны по отношению к тональности побочной партии, после чего следует доминантовый предыкт (Бетховен, первая часть Пятой сонаты; Шопен — первая часть Сонаты h-moll).

Нередко связующая партия (в частности, предыкт перед побочной партией) подготавливает тональность одноименного минора по отношению к мажорной тональности побочной партии. В этом случае в момент разрешения доминантового предыкта в тонику происходит также и ладовое просветление, что усиливает эффект вступления побочной темы (например, Моцарт — первая часть Двенадцатой сонаты; Бетховен — увертюра «Кориолан», первая часть Второй симфонии; Шопен — первая часть Сонаты h-moll).

Связующие партии некоторых мажорных сонатных форм Гайдна, Моцарта, Бетховена вовсе не содержат модуляции, а приводят к предыкту на доминанте главной тональности. Однако доминантовое трезвучие в этих случаях настолько сильно подчеркивается метроритмическими и динамическими средствами, что легко принимается затем за тонику доминантовой тональности, в которой (после паузы) и начинается побочная партия. Подобный переход мы называем «модуляцией метроритмическими средствами» (Моцарт — первые части Девятой, Тринадцатой, Пятнадцатой и Девятнадцатой фортепианных сонат; Бетховен — первая часть Первой симфонии).

Существенное значение имеют тематический материал и тематическое развитие в связующей партии. Чаще всего связующая партия бывает основана на материале главной партии и содержит его дальнейшее развитие. Подвергая этот материал различным преобразованиям, а иногда вводя новые (как бы промежуточные) тематические элементы, связующая партия подготавливает тематический материал побочной. Рассмотрим примеры:

а) в первой части Шестой симфонии Чайковского связующая партия интенсивно развивает материал главной и вводит промежуточный тематический элемент, который своим равномерным нисходящим движением отдаленно подготавливает начало побочной партии:



Заемствованная же из главной темы (см. пример 9) ритмическая фигура из четырех шестнадцатых начинает незадолго до побочной партии успокаиваться, замедляется, приобретает интонации, предвещающие некоторые интонации побочной пар-

тии, и, наконец, переходит в восходящую пентатоническую фразу альтов, за которой, после паузы с фермой, у скрипок начинаются пентатонические фразы побочной партии:

203a Чайковский. 6-я симфония

Adagio Andante

ritardando molto 3 3 3

pp espr.

б) в увертюре «Кориолан» Бетховена в третьем предложении главной партии, перерастающем в связующую партию, большую роль играет нисходящая секундовая интонация от слабой доли к более сильной. На предыкте перед побочной партией эта интонация несколько раз подчеркивается, а затем как бы передается в побочную партию:

204 Бетховен. Увертюра «Кориолан»

Andante

sf

в) в первой части фортепианной Сонаты с-moll Моцарта вскоре после начала связующей партии появляется (в тональности параллельного мажора) промежуточная тема, преобразующая второй элемент контрастной главной темы в более напевный. Эта тема приводит к доминантовому предыкту, после которого следует побочная партия, превращающая упомянутый элемент главной партии в еще более певучий:

205 Моцарт. Соната для ф-п.

Molto allegro

п. партия

205a промежуточная тема

п

н. т. д.

205б побочная партия

Характер преобразования материала главной партии и подготовки побочной может быть весьма разнообразным⁴.

⁴ В частности, в примере из Шестой симфонии Чайковского мотивы главной партии в конце связующей успокаиваются, приближаются к характеру побочной партии. В примере же из увертюры «Кориолан» они, наоборот, активизируются и после достижения некоторого предела активизации превращаются в мотивы певучей побочной партии (вспомним приводимый обычно пример перехода количества в качество: превращение воды в пар при кипении).

Иногда побочная партия служит в образно-тематическом отношении как бы выводом из контрастных столкновений, данных в связующей партии, подобно тому как тональность побочной партии нередко представляет собой вы-

Промежуточную тему в большинстве случаев нетрудно отличить от следующей за ней побочной, во-первых, по гораздо более основательной тональной подготовке побочной партии, в частности по предыкту (он обычно предшествует побочной и не предшествует промежуточной теме), во-вторых, по неустойчивости промежуточной темы, которая, как правило, сравнительно быстро покидает свою первоначальную тональность и включается в **непрерывное, тонально неустойчивое** развитие связующей партии (пример очень яркой, но бесспорно промежуточной темы есть в первой части Шестнадцатой сонаты для фортепиано B-dur Моцарта; тема эта начинается в Es-dur непосредственно после главной партии, побочная же партия начинается дальше, в F-dur, и использует материал главной партии).

Значение связующей партии отнюдь не ограничивается тональной и тематической подготовкой второй темы. В очень многих произведениях (особенно начиная с Бетховена) связующая партия не носит характера только лишь перехода от одной темы к другой. Сплошь и рядом связующая партия представляет новый, более высокий этап развития главной темы и содержит кульминацию этого развития (чаще всего на предыкте к побочной партии), являющуюся первой кульминационной точкой всей экспозиции (см. уже названные Вторую симфонию и увертюру «Кориолан» Бетховена). Кроме того, у Гайдна, Моцарта и Бетховена начало связующей партии нередко контрастирует с главной партией: активно кадансирующее дополнение (часто на тоническом органном пункте), с которого начинаются такие связующие партии, мощно утверждает тонику и отличается подчеркнутой ритмической пульсацией, более сильной динамикой (нередко forte после piano), более развитой фактурой, полнозвучной инструментровкой (часто оркестровое tutti после одной группы инструментов или сопоставления групп инструментов в главной партии). Такие дополнения во многом подобны массовым хоровым припевам или массовым танцам, следующим после сольного эпизода (примеры: первые части Лондонских симфоний Гайдна, первая часть Первой симфонии Бетховена).

вод из тональных сопоставлений связующей. Так, в первой части Третьего фортепианного концерта c-moll Бетховена связующая партия (речь идет об экспозиции с участием солиста) резко обостряет контраст двух элементов главной партии. Первый элемент перенесен в мажор (Es-dur, As-dur) и звучит особенно энергично и светло, а второй, сохраняя минорную окраску, развит до значения лирически-взволнованной промежуточной темы (es-moll с преобладанием доминантовой гармонии). Побочная же партия (Es-dur) как бы заимствует свое светлое мажорное звучание и гармоническую устойчивость (тоника) у начала связующей, а лирический характер — у продолжения (мелодическая фигура первой фразы побочной партии явно связана со вторым элементом главной партии и с промежуточной темой). Естественно при этом, что лирика побочной партии более спокойна, менее взволнованна, чем лирика промежуточной темы.

Начинаясь активным кадансированием на тонике, описываемые связующие партии заканчиваются столь же активным кадансированием на доминантовой гармонии (предыкт к побочной партии). Наконец, в некоторых случаях связующая часть дает по отношению к главной контраст совсем иного рода. Например, в Двенадцатой сонате Моцарта (F-dur) минорная связующая партия образует драматическую «прослойку», оттеняющую светлый характер главной и побочной.

В некоторых случаях начало связующей партии, излагающее мотивы главной темы на новом уровне — forte, подчеркнуто метрично и т. д., ошибочно принимается (особенно, если главная партия перед этим тонально блуждала и не сразу «нашла» свою полную совершенную каденцию) за начало главной партии, а подлинная главная партия ошибочно принимается, вследствие тех или иных ее черт, за вступление (типичный пример — первая часть Семнадцатой сонаты Бетховена, которая начинается непосредственно с главной партии).

При всем возможном значении связующей партии, наличие ее, как уже упомянуто, не обязательно для экспозиции. Кроме того, иногда связующая партия очень невелика, ограничивается несколькими тактами. Причины отсутствия или весьма небольших размеров связующей партии могут быть разными: незначительные масштабы всей формы в целом; отсутствие контраста или же большая степень интонационного родства между главной и побочной темами, при которой не требуется подготовки побочной темы; наконец, очень большие размеры трехчастной главной партии, в середине которой дано значительное развитие, обычно **имеющее место** в связующей партии (примеры на последний случай нередки у Чайковского: нет связующей партии в первой части Первого фортепианного концерта, пропорционально очень мала связующая часть в первой части Четвертой симфонии).

§ 5. Побочная партия

Вступление побочной темы представляет собой в типичной сонатной форме важный момент в развитии экспозиции: оно означает появление нового качества, подготовленного предшествующим развитием. Сравнивая лишь начальные тематические зерна главной и побочной партий, часто невозможно установить между этими контрастирующими темами никакого родства, никакой связи. Но связь между темами обычно обнаруживается, если проследить развитие от главной темы к побочной, как это показано на примерах в предыдущем параграфе. Нередко, однако, эта связь ясна и при непосредственном сопоставлении тем. Так, в случае контрастной главной темы побочная тема

иногда основана на развитии интонаций второго (более мягкого) элемента главной:

Allegro ma non troppo

Бетховен. 20-я соната для ф-п. (главная партия)

206

206a

Бетховен. 20-я соната для ф-п. (побочная партия)

p dolce

(см. также примеры 205, 205 б).

В первой части сонаты «Аппассионата» Бетховена побочная тема основана, однако, на ритме первого элемента контрастной главной темы.

Иногда сама побочная партия носит контрастный характер, состоит из двух элементов:

Бетховен. Увертюра «Эгмонт»

207

ff p dolce

Моцарт. «Дон-Жуан»

208

f p

Мендельсон. Концерт для скрипки, финал (побочная партия)

208 а

ff p

Мендельсон. Концерт для скрипки, финал (главная партия)

208 б

В примере 208 а налицо соотношение, в известном смысле обратное обычному: второй элемент контрастной побочной партии тождествен по ритму основному мотиву главной партии (см. примеры 208а и 208б).

Довольно часто и при однородной главной теме легко установить непосредственное интонационное или ритмическое родство побочной темы с главной, как это имеет место в Первой сонате Бетховена, «Неоконченной» симфонии Шуберта, Первом концерте Чайковского:

Бетховен. 1-я соната для ф-п.

209

Гл. п.

П. п.

(свободное обращение)

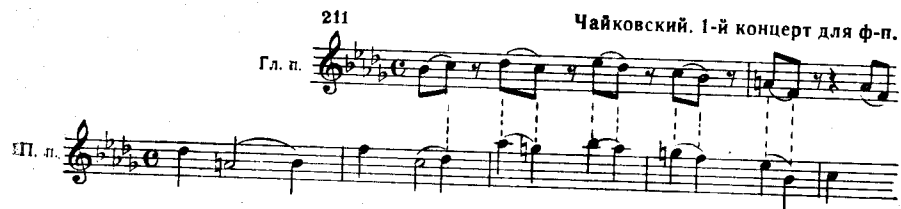
Шуберт. «Неоконченная симфония»

210

гл. партия

поб. партия

a b b a



Разумеется, это родство мелодического рисунка сильно замаскировано изменением других средств музыкальной выразительности, изменением жанровой основы и вообще всей образной природы музыки. Но слушатель все же ощущает, что вторая тема, несмотря на контраст, очень подходит к первой, и причиной этого ощущения, несомненно, является в разобранных случаях интонационное родство контрастирующих тем. Заметим, что в «Неоконченной» симфонии Шуберта связующая часть занимает всего четыре такта, а в концерте Чайковского, как уже упомянуто, вовсе отсутствует. Вероятно, непосредственное интонационное родство тем и обуславливает эту возможность⁵.

Во всех описанных до сих пор случаях имеет место та или иная форма производного контраста.

Особняком стоит случай, когда побочная тема не только родственна главной, а представляет собой ту же самую тему, лишь несколько иначе изложенную, перенесенную в побочную тональность и по-иному развивающуюся. Такие побочные партии часто встречаются у Гайдна, иногда у Моцарта (Тринадцатая фортепианная соната) и лишь изредка позже (Шуман — Концерт для фортепиано a-moll). Причина здесь в том, что контраст главной и побочной партий исторически формировался постепенно; на определенном этапе еще избегалось одновременное введение тонального и тематического контраста: сначала вводилась новая тональность, но в ней излагалась прежняя тема, а в дальнейшем развитии (у Гайдна часто в заключительной партии) в этой новой тональности давалась и новая тема.

У Гайдна, Моцарта, Бетховена и очень часто у более поздних авторов вся экспозиция (да и вообще сонатная форма в целом) идет в одном темпе и метре, что имеет большое значение

⁵ Упомянем еще о связи между главной и побочной темами в первой части Сонаты b-moll Шопена. В основе главной темы (см. пример 202а) лежит одноктактный пятизвучный мотив, в котором акцентированы первый и четвертый звуки. Перед побочной партией эта пятизвучная метроритмическая фигура расширена до двуктактной фразы, а в начале побочной партии — до четырехтактного построения. Благодаря этому ритмическому увеличению (а также спокойной аккордовой фактуре) побочная тема ярко контрастирует с главной, но в то же время она очевидным образом выросла из развития основного мотива главной темы.

для единства развития. Единство ритмической пульсации служит иногда важнейшим средством связи контрастирующих тем (например, в финале «Лунной» сонаты Бетховена движение шестнадцатыми переходит из главного голоса в первой теме в сопровождение во второй теме; в Пятой симфонии основной мотив главной темы присутствует в побочной партии в качестве важной сопровождающей ритмоинтонации в басу). Однако, начиная приблизительно со второй четверти XIX века, как у русских, так и у западноевропейских композиторов побочная партия нередко контрастирует с главной также и в отношении темпа, метра (или и темпа и метра одновременно). Так, во Второй симфонии Бородина побочная партия идет Метро тоссо и на $\frac{3}{2}$ (при четырехдольной главной партии). Аналогичную эволюцию мы наблюдали и в соотношении между частями трехчастной формы, а также формы рондо.

Естественно, что изменение темпа и метра связано с гораздо большим контрастом тем. Но и при сохранении единого темпа сонатного аллегро степень контраста главной и побочной партий может быть весьма различной. У венских классиков этот контраст очень часто носит оттеняющий характер, хотя иногда (особенно у Бетховена, например в увертюре «Кориолан») достигает большой силы. У позднейших композиторов он нередко более значителен. Яркие примеры — сонаты Шопена b-moll и h-moll, где темп всего сонатного аллегро остается неизменным.

Постепенно расширился и круг тоналностей, в которых лишается побочная партия. У Гайдна и Моцарта побочная партия мажорных произведений писалась в доминантовой тональности, а минорных — почти всегда в параллельном мажоре и лишь крайне редко в тональности минорной доминанты. Бетховен в минорных произведениях стал много чаще, чем Гайдн и Моцарт, применять в побочной партии тональность доминанты, а кроме того, иногда стал писать побочную партию в тональности VI низкой ступени (например, в первых частях Девятой симфонии, Тридцать второй сонаты, Квартета, op. 95). В мажорных произведениях Бетховен ввел в употребление в качестве тональности побочной партии также тональность III ступени — мажорную и минорную (финал Седьмой симфонии, увертюра «Леонора» № 3, первые части Шестнадцатой и Двадцать первой сонат). Кроме того, внутри побочной партии часто происходит смена лада (мажора на одноименный минор и наоборот). Следует в связи с этим считать правилом, что если побочная партия может писаться в какой-либо тональности, то она может писаться (в частности, начаться или закончиться) и в тональности, одноименной к ней: так, в минорной первой части «Патетической» сонаты Бетховена побочная партия начинается в тональности одноименного минора к параллельному мажору, а заканчивается в параллельном мажоре; в первой части «Аппассионаты» побочная партия, наоборот, начинается в

параллельном мажоре, а заканчивается в одноименном к нему миноре; в минорной первой части «Крейцеровой» сонаты Бетховена побочная партия начинается в тональности мажорной доминанты, а заканчивается в тональности минорной доминанты; в мажорных первых частях Шестнадцатой и Двадцать первой сонат побочная партия начинается в мажорной тональности III ступени, а заканчивается — в минорной. Иногда начало и конец побочной партии отличаются между собой не только по ладу, но и по тональности. Например, в увертюре «Кориолан» Бетховена и в первой части Симфонии C-dur Шуберта побочная партия начинается в тональности III ступени, а заканчивается в тональности V ступени; в Четвертой симфонии Чайковского тональный план побочной партии — as — H, и экспозиция заканчивается в тональности, отстоящей на тритон от главной (f).

После Бетховена происходило дальнейшее расширение круга тональностей побочной партии. В мажорных произведениях стал иногда применяться параллельный минор (Чайковский — первые части Третьей симфонии и Большой фортепианной сонаты) и тональность VI низкой ступени (Бородин — увертюра к опере «Князь Игорь», Глазунов — «Торжественная увертюра»); в минорных — мажорная тональность VII низкой ступени (Чайковский — первые части Пятой симфонии и Первого фортепианного концерта; этот случай есть, впрочем, у Бетховена в первой части скерцо Девятой симфонии). Стали применяться и более далекие тональности. Так, Глинка в увертюре к «Руслану и Людмиле» избрал для побочной партии тональность III низкой ступени (F-dur при главной тональности D-dur; те же тональности главной и побочной партий экспозиции воспроизвел Лист в быстрой части «Испанской рапсодии»). Связующую партию Глинка строит в этой увертюре так, как если бы побочная партия должна была следовать в традиционной доминантовой тональности (в связующей партии есть упоры в якобы преддытковый звук e как доминанту A-dur), но в последний момент дается нарушение инерции восприятия — неожиданное и острое модуляционное переключение в более далекую тональность. Это делает вступление побочной партии необычайно ярким и свежим (компенсация нарушения инерции последует, как еще об этом будет речь, в репризе). Чайковский в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» (h-moll) дает в связующей партии доминантовый преддыкт к параллельному мажору (D-dur), но разрешает доминантсептаккорд D-dur в тонический квартсекстаккорд Des-dur. Этот внезапный поворот и изложение побочной партии в тональности Des-dur способствуют более яркому контрасту главной и побочной партий.

Встречаются и всевозможные иные соотношения: например, в первой части Пятой симфонии Шостаковича (d-moll) побочная партия начинается в тональности II низкой минорной ступени (es-moll).

Весьма интересно и своеобразно протекает во многих случаях развитие внутри побочной партии. Лишь в сравнительно редких и менее типичных образцах (например, в финалах) встречаются побочные партии, развитие которых полностью заключено в рамки закругленного квадратного построения⁶. Такая структура рискует сделать напевную побочную партию слишком спокойной и замкнутой в себе, а это не соответствует принципу непрерывного развития в сонатной форме, не соответствует динамическому и конфликтному характеру многих произведений, написанных в этой форме. Поэтому в большинстве сонатных форм (особенно в первых частях циклических произведений) побочная партия во второй ее половине (например, во втором предложении или же при втором проведении периода) заметно активизируется, динамизируется, насыщается контрастами, противоречивыми элементами. В типичных случаях наступает особого рода сдвиг или перелом в развитии побочной партии, влекущий за собой более или менее заметное расширение периода. В момент такого сдвига может наступить резкая смена фактуры, динамики (forte после piano или, наоборот, piano после forte — «тихий сдвиг»), может внезапно прекратиться певучая мелодия; нередко происходит гармонический или тональный сдвиг в субдоминантовую сферу (или в сферу одноименного минора); наконец, во многих случаях происходит вторжение более острых, активных мотивов из предшествующего развития сонатной экспозиции (из главной или связующей партии) или из вступления. Такого рода сдвиг или перелом может быть внезапным, но может быть и подготовлен ведущим к нему нарастанием.

Рассмотрим некоторые примеры. В первой части Симфонии g-moll Моцарта во втором проведении периода побочной партии (первое проведение занимает восемь тактов) внезапно прекращается (на седьмом такте) певучая мелодия, дается отклонение в субдоминантовую сферу и вторгается многократно повторяемый мотив из дополнения к главной партии (см. пример 212 и ср. с окончанием примера 202). В развитии побочной партии первой части симфонии Моцарта «Юпитер» появляется многозначительная пауза и затем резко вступает гармония минорной субдоминанты (см. пример 213). Аналогичный прием применен в побочной партии «Неоконченной» симфонии Шуберта, причем на гармонии минорной субдоминанты вторгается основной мотив главной партии (см. пример 214; ср. такты 7—8 примера с примером 210):

⁶ Например, в финале Симфонии g-moll Моцарта побочная партия представляет собой повторенный (с изменениями) шестнадцатитактный период.

Allegro molto

Моцарт. Симфония g-moll

212

Allegro vivace

Моцарт. Симфония C-dur

213

Шуберт. «Неоконченная симфония»

214



Резко конфликтный характер этих моментов очевиден. Огромное количество такого рода примеров можно привести из произведений Бетховена (см. первые части Второй, Третьей, Четвертой, Пятой, Шестой, Семнадцатой, Двадцать третьей, Тридцать второй фортепианных сонат; первую часть Второй симфонии, увертюру «Эгмонт», финал «Лунной» сонаты и др.). В первой части Пятой фортепианной сонаты сдвиг подготовлен ведущим к нему нарастанием, причем на кадансовом квартсекстаккорде вторгается основной мотив главной партии. Этот же прием применен в певучей побочной партии первой части Пятой симфонии Чайковского, в побочной партии Второй симфонии Бородина.

Сдвиг в побочной партии часто оказывается одной из важнейших точек сонатной экспозиции, нередко ее главной кульминацией: в нем с особой силой проявляются драматические черты музыки, иногда как бы по-новому завязывается узел противоречий.

Местоположение сдвига внутри побочной партии бывает различным. Иногда, особенно при оттеняющем характере контраста побочной темы по отношению к главной, сдвиг наступает достаточно рано. Так, в «Аппассионате» Бетховена певучая мелодия прекращается уже в седьмом такте побочной партии и эта мелодия оказывается лишь небольшим островком внутри конфликтной экспозиции. Иногда же, особенно при ярком контрасте тем, сдвиг наступает значительно позже, ближе к концу побочной партии. Пример — Соната h-moll Шопена, где сдвиг происходит лишь во второй части весьма развернутой двухчастной

(безрепризной) побочной партии (ее первый период занимает 16 тактов). Различным бывает и самый характер сдвига: он может представлять собой образный перелом в развитии («Неоконченная» симфония Шуберта, см. пример 214), а может лишь создавать большее динамическое напряжение того же образа, несколько драматизировать лирику и т. п. (Соната b-moll Шопена).

При анализе формы сдвиг в побочной партии нередко ошибочно принимают за начало разработки или заключительной партии. В действительности же, хотя музыка после сдвига может иметь разработочные черты, весь этот раздел целиком относится к побочной партии: заключительная партия наступает, как правило (особенно в музыке классиков), только после ясно выраженной полной каденции. Следует при этом иметь в виду, что область сдвига — от его начала до начала заключительной партии — часто сравнима по величине с отрезком побочной партии до сдвига, а иногда и превосходит его.

В целом в побочной партии сильнее выражена тенденция к расширению, нежели в главной. Расширение в результате сдвига или перелома служит лишь одним из проявлений этой тенденции. В типичных случаях уже самый тематизм побочной партии (более напевный) скорее тяготеет к развитию вширь, нежели вглубь. Поэтому обычно побочная партия превосходит по своим размерам главную. Кроме того, и это очень важно, в побочной партии часто имеется не одна тема, а группа следующих друг за другом тем (две, даже три темы), которые называются, соответственно, «первая побочная», «вторая побочная» (Чайковский — первая часть Четвертой симфонии, Бетховен — первые части Третьей симфонии, Третьей и Четвертой фортепианных сонат). В этих случаях последняя из побочных тем, как правило, в наибольшей степени контрастирует с главной. В последней побочной теме появляется обычно и описанный сдвиг (Бетховен — первые части Третьей и Четвертой сонат: сдвиг во второй побочной партии). Впрочем, уже само наличие нескольких тем без репризы делает строение такого рода побочной партии отнюдь не слишком закругленным, и поэтому резкий перелом в развитии встречается при наличии группы побочных тем в общем реже, чем при наличии одной темы⁷.

Иногда уже на доминантовом предыкте к побочной партии появляется столь яркая тема (например, в первой части Героической симфонии Бетховена), что ее можно считать первой побочной. Нередко представляется спорным, следует ли считать какую-либо тему промежуточной (и, значит, относить ее к свя-

⁷ Многие группы побочных тем представляют собой воплощение одного музыкального образа в последовательности различных тем.

зующей партии) или первой побочной (которая обычно менее ярка, чем вторая). В таких случаях развитие экспозиции после главной партии отличается большей непрерывностью, постепенностью, и вопрос о том, откуда начинается побочная партия, оказывается в известной мере условным.

Помимо побочных партий, изложенных в форме одного периода (обычно расширенного), повторенного периода (с расширением при повторении) или в форме ряда тем, каждая из которых содержит один период, встречаются побочные партии, написанные в трехчастной (или двухчастной) форме. Такие побочные партии стали частыми в XIX и XX веках, особенно в русской музыке. Примеры: Глинка — увертюра к «Руслану», Бородин — первая часть Второго квартета, Чайковский — увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», первые части Шестой симфонии, Первого фортепианного концерта, Большой фортепианной сонаты, Рахманинов — первая часть Второго фортепианного концерта. В подобных случаях побочная партия отличается большой развитостью и в то же время закругленностью, цельностью. В некоторых из перечисленных произведений (увертюра Глинки, Второй концерт Рахманинова, все названные произведения Чайковского, за исключением Шестой симфонии) не только побочная, но и главная партия написаны в двух- или трехчастной форме. Такое сочетание обеспечивает большую самостоятельность партий. В одних случаях подобная трехчастная побочная партия однотемна (увертюра Глинки, Второй концерт Рахманинова), в других — ее середина построена на новой теме (квартет Бородина и все названные сочинения Чайковского), причем иногда (Первый фортепианный концерт и «Ромео и Джульетта» Чайковского) эта тема появляется вновь после репризы первой темы, образуя особого рода заключительную партию (как коду побочной: кода или дополнение на материале середины).

Сдвиг или перелом в развитии побочной партии, влекущий за собой соответствующее расширение, либо появляется в побочных партиях, написанных в репризной двух- или трехчастной форме, внутри репризы (Первый фортепианный концерт Чайковского), либо отсутствует вовсе (Шестая симфония, «Ромео и Джульетта»). В последнем случае лирическая побочная партия предельно самостоятельна и замкнута в себе, но зато очень резким и конфликтным оказывается вступление разработки: ярчайший пример — Шестая симфония Чайковского.

§ 6. Заключительная партия

Как уже сказано, заключительная партия представляет собой обычно дополнение или ряд дополнений. Начинается заключительная партия, как правило, непосредственно после полной каденции, завершающей побочную партию, и проходит в той же

тональности, что и побочная партия⁸. Нередко основной раздел заключительной партии образует период повторной структуры, но обычно с одинаковыми каденциями и предложением (обе каденции полные), поскольку этот период исполняет функцию развития дополнения. За периодом следуют более короткие (и обычно последовательно укорачивающиеся) дополнения, иногда на тоническом органном пункте. Таким образом, основное свойство заключительной партии экспозиции состоит в совмещении функции завершения с противоположной функцией импульса движения (поскольку утверждается не главная, а побочная тональность, то есть неустой высшего порядка).

В быстром темпе уже самый факт частого повторения полной каденции придает музыке активный характер. Вообще в классических сонатных аллегро заключительная партия обычно ближе к энергичной главной, нежели к более напевной побочной партии. Нередко заключительная партия строится непосредственно на материале главной партии (Моцарт — первая часть Симфонии g-moll; Бетховен — первая часть Второй симфонии, финалы Пятой и Двадцать третьей сонат; Чайковский — первая часть Второй симфонии). Проведение мотивов главной темы в тональности побочной темы представляет в этих случаях одну из простейших форм подытоживания, резюмирования развития экспозиции. Иногда заключительная партия строится на материале связующей партии (Бетховен — первая часть Второй сонаты), в частности на материале предыкта перед побочной партией (Пятая соната); иногда она явным образом объединяет мотивы или интонации главной и побочной тем. Примером может служить заключительная партия в первой части Второй симфонии Бородина. В примере же 23 приведено первое предложение и начало второго предложения заключительной партии из первой части фортепианной Сонаты c-moll Моцарта. В первом предложении даны в сжатом, концентрированном виде основные хроматически восходящие интонации побочной партии (ее начало приведено в примере 205 б); второе же предложение заключительной партии основано на втором элементе главной партии (ср. пятый такт примера 23 с концом второго и началом третьего такта примера 205). В то же время очевидно, что второе предложение заключительной партии есть лишь вариация первого предложения (см. пример 23). Таким образом, легкая, подвижная, изящная заключительная партия обнажает здесь интонационную связь побочной партии со второй фразой главной и, объединяя родственные эле-

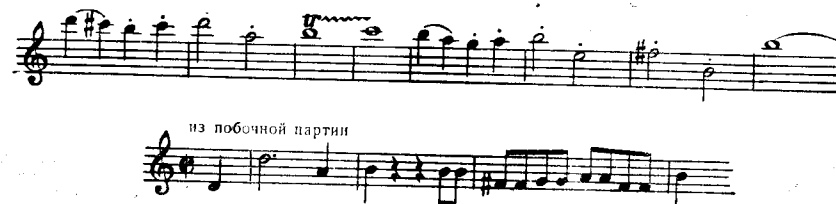
⁸ В виде исключения встречаются заключительные партии в другой тональности. Например, в Большой фортепианной сонате G-dur Чайковского побочная партия экспозиции идет в e-moll, а заключительная — в C-dur (редкий случай окончания экспозиции в тональности субдоминанты).

менты обеих тем, подводит такой итог развитию экспозиции, который весьма соответствует некоторым характерным свойствам стиля Моцарта.

Нередко заключительная партия строится на самостоятельном тематическом материале, по-новому переплавляющем отдельные элементы предшествующих тем (яркие примеры — в первых частях «Патетической» и «Крейцеровой» сонат и в финале «Лунной» сонаты Бетховена). Встречается и целая заключительная группа тем (Бетховен — первые части Пятой симфонии, Четвертой и Восьмой сонат), причем в этих случаях в конце группы обычно более явным образом проходят мотивы главной партии (Бетховен — первые части Пятой симфонии и Восьмой сонаты).

На каком бы тематическом материале ни строилась заключительная партия, она обычно отличается мелодической, ритмической и гармонической простотой и ясностью. Она выдвигает на первый план основные, наиболее существенные интонации тех или иных предшествующих тем, освобождая их от усложнений и украшений. Если в момент сдвига в побочной партии возможно драматическое столкновение элементов разных тем, то в заключительной партии, дающей разрешение предшествующего напряжения, элементы различных тем могут сплавиться в единство, утверждающее тот или иной вывод из всего развития, его итог.

На раннем этапе развития сонатной формы, в тех уже упомянутых случаях, когда побочная партия строилась на материале главной темы, именно в заключительной партии появлялась контрастирующая тема (например, Гайдн — первая часть «Военной» симфонии G-dur). Естественно, что в зрелой сонатной форме, когда тематический контраст переместился в побочную партию, роль заключительной партии несколько упала. Однако затем Бетховен во многих выдающихся сочинениях придал заключительной партии большое самостоятельное значение, сделав ее почти равноправной с главной и побочной партиями. Хороший пример — яркая заключительная тема первой части «Крейцеровой» сонаты, обнажающая восходящее устремление главной темы и объединяющая мотивы главной темы с интонациями, родственными интонациям побочной темы:



У более поздних композиторов заключительная партия часто целиком относится к сфере влияния побочной, подчинена ее лирическому характеру, является дополнением внутри побочной партии (Шопен — первая часть Сонаты h-moll⁹, Чайковский — первая часть Шестой симфонии, увертюры «Ромео и Джульетта»). Общий итог развития экспозиции в подобных случаях не подводится, и при этом иногда экспозиция резко делится на две большие контрастирующие части (главная партия вместе со связующей и побочная вместе с заключительной). В некоторых же случаях, наоборот, роль заключительной партии очень самостоятельна: во Второй фортепианной сонате Мясковского заключительная партия построена на новой теме («Dies irae»), контрастирующей темам главной и побочной партий (напомним еще раз, что определенные части типичных музыкальных форм не связаны раз и навсегда с какой-либо одной музыкально-логической функцией, например с функцией заключения, резюмирования). Иногда заключительная партия вовсе отсутствует (даже как дополнение внутри побочной партии) и побочная партия переходит непосредственно в разработку (Глинка — увертюры к опере «Руслан и Людмила»), что даст более непрерывное развитие.

При разборе формы не следует смешивать начало заключительной партии, построенной на мотивах главной, с вторжением мотивов главной партии в развитие побочной. Первый случай может иметь место после полной каденции, завершающей побочную партию (финал Пятой сонаты Бетховена), второй — до полной каденции побочной партии (первая часть названной сонаты). Возможны и оба случая в пределах одной экспозиции (в первой части Второй симфонии Бетховена в момент сдвига в побочной партии вторгаются сначала мотивы вступления, потом главной партии, а затем — после полной каденции — на этих же мотивах главной партии строится заключительная партия).

Иногда побочная партия переходит в заключительную без каденции. Так, в первой части Пятой симфонии Бетховена в побочной партии дано нарастание, приводящее, однако, не к перелому в ее развитии, а к типичной заключительной партии (точ-

⁹ Формально, однако, заключительная партия этой сонаты включает мотивы и главной, и побочной партий.

нее, момент перелома совпадает здесь с началом заключительной партии; см. такт 12 примера 216):



Эта тонально устойчивая кадансирующая заключительная тема синтезирует активный характер главной партии симфонии (непрерывное движение восьмыми) со светлым характером побочной (мажор). После этой темы идет дополнение на мотивах главной партии¹⁰.

Иногда, при наличии группы побочных или группы заключительных тем, вопрос о начале заключительной партии может оказаться спорным: в некоторых случаях одну и ту же тему можно считать и второй побочной и заключительной.

§ 7. Разработка. Общий характер

Из всего сказанного об экспозиции видно, что в ней, наряду с изложением тематического материала, значительную роль играет его развитие: оно возможно уже внутри главной партии (особенно при ее трехчастной структуре, как в Четвертой симфонии Чайковского), ему целиком посвящена в большинстве

¹⁰ Именно это дополнение нередко считают заключительной партией, а основную ее часть (от такта 12 примера 216) рассматривают как вторую побочную. Это едва ли естественно: вторая побочная бывает у Бетховена более напевной, чем первая, и резче контрастирует с главной. Необычный же переход к заключительной партии без каданса служит здесь одним из проявлений особой концентрированности развития. Во всяком случае, построение от такта 12 примера 216 несет все типичные функции заключительной партии.

случаев связующая партия, оно нередко ярко проявляется во второй половине побочной партии (сдвиг и вызванное им расширение). Интенсивное развитие является, как было упомянуто, одной из существенных черт типичной сонатной формы в целом. Однако в разработке эта черта проявляется с особенной силой, ибо разработка, в отличие от экспозиции и репризы, свободна от задачи первоначального изложения тем (или последующего их воспроизведения) в более или менее законченном виде и обычно представляет собой сплошное их развитие, которое может приобрести весьма значительный размах.

Темы экспозиции и их отдельные элементы могут ставиться в разработке в новые «положения», новые соотношения и связи; более устойчиво изложенный тематический материал экспозиции как бы приводится в разработке в движение и раскрывает новые черты, новые свойства (иногда лишь намеченные в экспозиции), подобно тому как в развитии драматического произведения герои, попадая в новые обстоятельства, обнаруживают новые черты своего характера.

Многими свойствами разработка напоминает разросшуюся середину развивающего типа в простой трехчастной форме. Сюда прежде всего относится тональная неустойчивость. Частые модуляции являются одним из основных факторов, сообщающих разработке характер непрерывного движения, действия, стремления, борьбы, волнения, иногда блуждания, поисков и т. п. В середине XIX века (например, в работах выдающегося русского музыковеда Г. Лароша) разработка даже называлась модуляционной частью сонатного аллегро.

Не меньшее значение имеет в разработке и собственно тематическая работа. Главный ее прием заключается в выделении (вычлениении) и широком самостоятельном развитии отдельных частей темы (фраз, мотивов), что обычно связано с последовательным дроблением построений: например, после повторения восьмитакта многократно повторяется как бы отчлененный от него последний (или первый) его четырехтакт, далее двутакт, одностакт. Такая цепь дробящихся построений, как правило, не имеет последующего объединения, замыкания, не образует замкнутого мелодического целого (типа предложения или периода), но обычно приводит к остановке на доминанте той или иной тональности (полные каденции, как правило, избегаются), после чего начинается новый раздел разработки (в первой части Пятнадцатой фортепианной сонаты Бетховена почти вся разработка представляет собой одну огромную цепь дробящихся построений). Прием последовательного дробления, сжатия, связанного с вычлениением, может способствовать, с одной стороны, концентрации тематической выразительности, с другой же стороны (при переходе за определенный предел), как бы ее рас-

сеиванию, распылению (то и другое можно наблюдать в только что упомянутой большой цепи дробящихся построений из Пятнадцатой сонаты Бетховена). Само повторение частей темы в разработке может быть буквальным, но чаще бывает секвентным (нередко секвентным только в отношении мелодии), варьированным или же свободно видоизмененным. Мелодические обороты темы часто получают при этом новую гармонизацию; может, конечно, меняться и интервальный состав этих оборотов. В некоторых случаях какой-либо отрывок темы получает новое продолжение, как бы по-новому допеваается (примеры будут приведены ниже, при анализе разработки первой части Третьей симфонии Бетховена).

Далее, в отличие от развивающей середины однотемной трехчастной формы, сонатная разработка может непосредственно сопоставлять мотивы разных тем (бывшие в экспозиции на значительном расстоянии друг от друга), резко сталкивая эти мотивы или, наоборот, сливая, сплавливая их в единое мелодическое образование (в примере 217 основной мотив главной партии и один из мотивов побочной партии контрастно противопоставлены друг другу; в примере 218 мотив главной партии служит, наоборот, как бы естественным продолжением мотива побочной партии):

Бетховен. 1-я симфония

Allegro con brio

Бородин. 2-я симфония

Применяется в разработках и контрапунктическое соединение разных тем (см. пример 220 г), равно как и полифоническое развитие одной темы, иногда с присоединением к ней нового

контрапунктирующего голоса (см. анализ разработки Третьей симфонии Бетховена в конце следующего параграфа). Короткие мелодические отрывки часто передаются в разработках из одного голоса в другой, благодаря чему фактура приобретает имитационно-полифонический характер. Иногда в разработках встречаются каноны (см. выше, глава X, § 3), а также фугато (например, как уже упомянуто в главе X, в первой части Шестой симфонии Чайковского) и даже fuga (финал Двадцать восьмой фортепианной сонаты Бетховена). Встречается и использование мотивов экспозиции в уменьшении, увеличении, обращении.

В целом, хотя разработка строится на материале экспозиции и хотя в самой экспозиции могут содержаться моменты разработочного развития, разработка по характеру изложения и по общему своему строению явно контрастирует с экспозицией, что иногда связано и с некоторыми элементами образного контраста. Так, во многих классических сонатных формах в экспозиции господствуют мажорные тональности, а разработка дает, подобно средней части фуги, ладовый контраст — использует преимущественно минорные тональности, омрачая светлый колорит тем экспозиции. Вместе с общей тональной неустойчивостью и другими чертами разработки это способствует драматизации музыки, иногда сообщает ей характер тревожный, таинственный и т. п. (например, Моцарт — первая часть Седьмой фортепианной сонаты C-dur, Глинка — увертюра к опере «Руслан и Людмила», где омрачение разработки обусловлено программой). В симфониях Шостаковича (например, в Пятой) разработка иногда дает резкий образный контраст по отношению к экспозиции.

§ 8. Разработка. Ее строение

Строение разработки, последование в ней тематического материала, ее тональный план отличаются большой свободой. Здесь нет таких определенных (и охватывающих так много разнообразных деталей структуры) закономерностей, какие наблюдаются по отношению к строению экспозиции. Тем не менее некоторые закономерности более общего типа, каждая из которых проявляется во многих разработках, но не обязательна для всех разработок, несомненно, имеют место и могут быть сформулированы.

Рассмотрим последовательно типичные тонально-гармонические и тематические соотношения в разработке, а затем ее общее строение.

Подавляющее большинство разработок заканчивается в главной тональности доминантовым предыктом перед репризой, который может содержать кульминацию всей разра-

ботки и быть иногда очень большим (много десятков тактов)¹¹. Зато до предыкта главная тональность избегается и, во всяком случае, не бывает, как правило, представлена отрезками значительного протяжения. С некоторыми ограничениями, о которых речь будет идти ниже, то же самое может быть сказано и о других тональностях, господствовавших в экспозиции. Поскольку в побочной и заключительной партиях экспозиции преобладают тональности доминантовой стороны, наиболее естественными тональностями разработки оказываются тональности субдоминантовой сферы. Принимая во внимание, что реприза пишется в главной тональности, общий тональный план сонатной формы, как и некоторых других форм, может быть в типичных случаях выражен формулой T—D—S—T. Кроме того, субдоминантовая сфера разработки вместе с доминантовым предыктом перед репризой образует род широкой каденции, завершающейся — в момент вступления репризы — тоникой главной тональности. Преимущественно субдоминантовый уклон разработок не только важен для общей тональной логики формы в целом, но и повышает напряжение самой разработки, способствует ее драматичности, создает иногда впечатление блуждания «в глубинах» тональностей бемольной сферы и т. п. В случаях, когда субдоминантовое направление разработки не выражено близко к ее началу, оно обычно ясно проявляется в ее конце, перед предыктом.

В некоторых разработках встречаются значительные отрезки модуляционного развития по квинтам или квартам, например: в первой части Четвертой симфонии Чайковского (h—e—a—d—g—c—f—c—f—b—es—as...), в первой части его Шестой симфонии (фугато: d—a—e—h), в первой части Третьей симфонии Бетховена (один отрезок—d—g—c—f—b, другой—f—c—g—d—a—e). Встречаются, разумеется, и терцовые и секундовые соотношения (например, в только что названной разработке из Третьей симфонии Бетховена). Иногда образуется та или иная симметрия в расположении тональностей разработки (например, в первой части Первой сонаты Бетховена As—b—c—b—As, в первой части Пятой сонаты—C—f—b—Des—b—f—c, в финале «Лунной»—Cis—fis—G—fis—cis). Это служит частным проявлением более общей закономерности: в очень многих разработках модуляционное развитие в целом содержит сначала постепенный уход в какую-либо тональность (часто не первой степени родства), а затем постепенное возвращение к главной тональности (к доминантовому предыкту).

Нередко в разработках более или менее непосредственно

сопоставляются неродственные тональности. Если это сочетается с сопоставлением различных тем экспозиции, то тональный фактор (вместе с другими) может весьма усилить контраст тем. Например, в первой части Первой сонаты Скрябина (f-moll) за разработкой побочной темы в fis-moll следует разработка заключительной темы в C-dur (в экспозиции обе темы были в As-dur), причем этот резкий тональный и ладовый контраст сочетается с контрастом динамики и фактуры. Очень часто сопоставление в разработке неродственных тональностей играет роль тонального конфликта, требующего разрешения, то есть тональности, способной объединить вокруг себя обе сопоставленные тональности. В названном примере такой разрешающей тональностью оказывается f-moll (главная тональность сонаты), для которого одна из сопоставляемых тональностей служит субдоминантой (II низкая минорная ступень), а другая — доминантой. И действительно, f-moll вскоре устанавливается (предыкт перед репризой), причем на доминантовом органном пункте сопоставляются гармонии II низкой ступени и доминанты (то есть прежнее тональное сопоставление сжимается до гармонического).

Начинаются некоторые классические разработки в тональности одноименного минора по отношению к мажорному окончанию экспозиции (например, Моцарт — первые части Седьмой и Пятнадцатой фортепианных сонат, Бетховен — увертюра «Леопора» № 3, первая часть Второй фортепианной сонаты, Чайковский — первая часть Пятой симфонии). Это сразу дает резкий ладовый контраст с побочной (и заключительной) партией экспозиции. В Шестой симфонии Чайковского упомянутый одноименный минор к тональности побочной партии появляется не с самого начала разработки, а после небольшого тонально неустойчивого вступительного построения. В более старых образцах (например, в первых частях Двенадцатой и Девятнадцатой фортепианных сонат Моцарта, в первых частях некоторых его концертов, в первой части Первой сонаты Бетховена) разработка нередко начинается в тональности окончания экспозиции, то есть в мажорных сочинениях в доминантовой тональности (в первой части Пятой сонаты Моцарта вся небольшая разработка идет в этой тональности). Часто разработка начинается в тональности одноименного минора по отношению к главной мажорной тональности (Бетховен — первые части Седьмой и Десятой сонат). Наконец, иногда разработка начинается в главной тональности, и при том с материала главной партии (обычно с модулирующим продолжением). Примеры: Бетховен — первые части Шестнадцатой и Восемнадцатой сонат, Брамс — первая часть Четвертой симфонии, Чайковский — Трио, Рахманинов — первая часть Третьего концерта, Шостакович — первая часть Десятой симфонии. Встречаются, конечно, и всевозможные другие тональности начала разработ-

¹¹ Изредка доминантовый предыкт перед репризой дается в сонатной разработке (как, впрочем, и в других формах) не в главной, а в иной тональности. В этих случаях наступление репризы связано с более или менее неожиданным тональным поворотом (Пятая симфония Чайковского, первая часть).

ки. Таковы наиболее типичные черты тонального развития разработок.

✓ В тематическом отношении важно отметить следующее. Начинается разработка обычно либо с материала главной партии, либо с того материала, которым заканчивалась экспозиция. Иначе говоря, в тематическом отношении, как, впрочем, и в тональном, разработка чаще всего как бы отталкивается от одной из крайних точек экспозиции (от ее начала или от ее конца). Если же экспозиции предшествует вступление, то разработка нередко начинается с материала вступления.

Наибольшее значение в разработке обычно имеет материал главной партии; иногда только ее материал и разрабатывается. Активный характер главной темы легко допускает применение к ней разработочных приемов развития; в частности, вычленение и самостоятельное развитие мотивов такой темы способно сделать характер музыки еще более активным. Наоборот, певучие темы могут при применении к ним такого рода разработочных приемов утратить свой основной характер. Поэтому они, вообще говоря, меньше разрабатываются, чем подвижные темы, а когда разрабатываются, то нередко используются в виде отрезков сравнительно большой протяженности (конечно, в иной тональности, часто с иной фактурой сопровождения).

Если в разработке развивается несколько тем экспозиции, то часто порядок их следования в основном (то есть иногда не считая нескольких вступительных тактов, переходных построений и т. п.) соответствует порядку экспозиции. Например, в разработке первой части Двадцать третьей сонаты Бетховена после небольшого вступительного построения идет разработка главной темы, далее разработка материала связующей партии, затем разработка побочной темы; наконец, в предыкте перед репризой использован тот мотив главной темы, ритм которого лежит в основе заключительной партии. В первой части Первой сонаты Скрябина в разработке сначала господствует материал главной и связующей партий, потом — побочной, затем — заключительной. Иногда разработка состоит из двух разделов, в каждом из которых разрабатываются элементы различных тем в экспозиционной последовательности (см., например, Третью фортепианную сонату Прокофьева).

Особо следует сказать об использовании в разработке нового тематического материала, не участвовавшего в экспозиции и во вступлении. Помимо уже упомянутых случаев нового контрапункта к какой-либо разрабатываемой теме или небольшого нового продолжения и окончания того или иного отрывка, в разработку нередко вводится новый тематический материал, имеющий более самостоятельное значение. Так, в оперных увертюрах, построенных на темах самой оперы, в разработке иногда используется тематический материал оперы, не показанный в экспозиции. Таковы, например, «аккорды оцепе-

нения» в разработке увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки. Аккорды эти, представляющие мир фантастических злых сил, вполне соответствуют общему таинственному колориту данной разработки. Однако и в непрограммных сочинениях — в первых частях классических симфоний и сонат — нередко встречается новая, так называемая эпизодическая тема в разработке, иногда краткая (например, тема хора «Святых упокой» в первой части Шестой симфонии Чайковского), иногда же довольно развернутая, образующая самостоятельный раздел разработки. В подавляющем большинстве таких случаев новая тема является своеобразной заменой разработки побочной темы (или вообще лирических элементов экспозиции). Как уже упомянуто, темы побочной партии не всегда пригодны для разработочного развития. Уже внутри побочной партии экспозиции вместо широкого развития мотивов какой-либо одной темы нередко дается последовательность разных тем (то есть группа побочных тем). По аналогии с этим дальнейшее развитие, углубление, обогащение лирической образной сферы экспозиции (то есть прежде всего сферы побочной партии) иногда осуществляется в разработке посредством введения новой (эпизодической) темы, родственной каким-либо лирическим элементам экспозиции. Так, в первых частях Пятой и Девятой сонат Бетховена после первого раздела разработки, использующего материал главной партии, следует певучая тема, родство которой с лирическими элементами экспозиции в обоих случаях легко ощутимо. В разработке первой части Третьего концерта появляется эпизодическая тема (g-moll, затем f-moll), развивающая интонации промежуточной темы экспозиции es-moll; наконец, разработка первой части Героической симфонии использует все темы экспозиции, кроме одной, наиболее напевной (пример 219), которая как бы заменена новой темой, вступающей после огромной драматической кульминации (пример 219 а)¹²:



¹² Уже после выхода в свет первого издания настоящего пособия глубокое родство двух приводимых тем было подтверждено исследованием эскизов Бетховена, выполненным Н. Л. Фишманом (Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. М., 1962, с. 214—215).

Бетховен. 3-я симфония, ч. I
(начало эпизода в разработке)



Сказанное имеет в виду наличие эпизодической темы в разработке, а не эпизод, заменяющий собой разработку в целом (последнее создает особую разновидность сонатной формы, о которой речь впереди). Кроме того, предполагается, что появление эпизодической темы в разработке не связано с переменной темпа. В противном случае роль эпизодической темы может быть иной: как увидим в главе XIV, в некоторых одночастных произведениях медленный эпизод в разработке может служить как бы заменой медленной части циклической формы.

Переходим к общему строению разработки. В некоторых случаях разработка настолько невелика, что не превышает размеров небольшой середины простой трехчастной формы, строится целиком на развитии одного мотива и представляет собой одно построение (финал Пятой сонаты Бетховена). Для больших же разработок довольно типично членение на разделы, каждый из которых представляет собой волну нарастания и спада. Обычно кульминация последней волны значительнее предыдущих. Тематический материал различных волн может быть сходным или различным; внутри одной волны, в свою очередь, может быть использован разный материал. Приемы развития бывают достаточно разнообразными (цепь дробящихся построений, секвенция, фугато и т. д.). Разработка первой части Шестой симфонии Чайковского содержит вступительное построение и затем три волны. Первая волна начинается в d-moll с фугато (на материале главной партии), следующего по тональностям квинтового круга; в момент кульминации появляется грозный нисходящий мотив, представляющий собой резкую трансформацию мотива пятого-шестого тактов побочной партии; заканчивается волна снова в d-moll. Далее следует вторая волна (она начинается фразой хора «Со святыми упокой» и достигает кульминации в fis-moll). Третья начинается на доминантовом органном пункте в тональности b-moll и вторгается непосредственно, без преддыкта, в главную партию репризы.

Во многих сравнительно небольших разработках имеется, кроме преддыкта перед репризой в конце и вступительного по-

строения в начале, лишь одна волна (одна цепь дробящихся построений). Такие разработки легко делятся на три раздела: вступительное построение, центральная часть разработки, преддыкт перед репризой. В разработке первой части «Патетической» сонаты Бетховена вступительное построение основано на материале вступления. В центральной части (30 тактов) сопоставляются мотивы вступления и главной партии, причем используется фактура сопровождения, заимствованная из побочной партии. Преддыкт (28 тактов) построен на материале связующей и главной партий. В разработке финала «Лунной» сонаты вступительное построение (6 тактов) основано на материале главной партии, центральная часть (16 тактов) — на материале побочной партии в субдоминантовой тональности; далее следует преддыкт (15 тактов). В разработке первых частей Пятой и Девятой сонат вступительные построения также основаны на материале главной партии, а центральные части содержат новую тему (взамен разработки побочной), развитие которой приводит к преддыкту.

Значительно чаще, однако, сама центральная часть разработки состоит, в соответствии с типичным модуляционным планом разработки, из двух больших разделов (волн, цепей дробящихся построений): первый — уводит в новую тональную сферу, второй — возвращает в главную тональность, приводит к преддыкту. При этом во втором разделе (иногда в его начале) в некоторых случаях возникает особое явление, называемое ложной (мнимой) репризой: появляется довольно значительный отрезок главной темы, изложенной как в экспозиции, но в другой, иногда даже не близкой тональности (чаще всего субдоминантовой стороны, например в тональности VI низкой или II низкой ступени); дальше, однако, начинается модуляция, приводящая к преддыкту и к подлинной репризе. Примеры — в первых частях Десятой и Второй фортепианных сонат Бетховена: в обоих случаях ложная реприза начинается в тональности VI низкой ступени, причем во Второй сонате — непосредственно с основного (не вступительного) элемента главной партии. Художественный смысл ложной репризы связан с особой подготовкой репризы подлинной; сначала показывается тема в ее почти первоначальном облике, но не в главной тональности, затем (на преддыкте) показывается главная тональность, но неустойчиво и без полного изложения темы, и, наконец, вступает главная тема в главной тональности. Иначе говоря, в переломный момент разработки, после интенсивного развития элементов темы и перед началом возвратного движения к главной тональности (то есть к репризе), показывается как бы издали (в другой тональности) «цель» движения — тема в ее более полном изложении, после чего уже следует само движение к цели.

Описанное возвратное модуляционное движение может, ко-

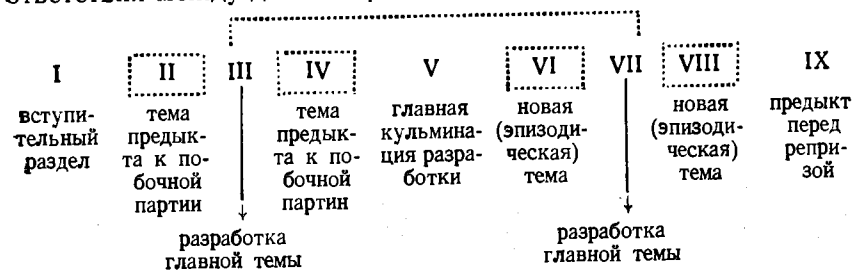
нечно, получать и иное тематическое оформление, например начинаться с новой (эпизодической) темы разработки. Это имеет место в разработках первой части Героической симфонии Бетховена (ее строение разобрано ниже), Трио Чайковского. В Трио первая волна разработки, построенная на мотивах элегической первой темы, направлена от главной тональности a-moll к c-moll. Вторая же волна, начинающаяся в c-moll свободным, более открыто лирическим вариантом темы, уводит в самую далекую тональность es-moll, в которой скорбный характер музыки достигает высшего драматического напряжения. Как реакция на это напряжение возникает новый спокойно-просветленный эпизод H-dur, а за ним вскоре следует доминантовый предыкт к репризе.

Из всего здесь сказанного видно, что не существует какого-либо единого принципа членения на разделы, действительного для всех разработок. В одних случаях членение основывается на смене разрабатываемого тематического материала (уже упомянутый пример — разработка Двадцать третьей сонаты Бетховена), в других — на волнах нарастаний и спадов, независимо от тематического материала (Шестая симфония Чайковского), в третьих — на модуляционном плане; предыкт перед репризой выделяется по своей специфической гармонической функции независимо от того, на каких факторах было основано членение предшествующей части разработки. Само собой разумеется, что в очень многих случаях имеет место совместное действие нескольких упомянутых факторов расчленения.

* * *

Рассмотрим кратко строение одной из самых значительных и богатых классических разработок — разработки первой части Героической симфонии Бетховена. Эта разработка состоит из девяти разделов разной величины, находящихся между собой в симметричных соотношениях. Первый раздел (вступительный) занимает 14 тактов (начиная со второй вольты после повторения экспозиции). Второй раздел (C-dur) разрабатывает тему предыкта к побочной партии (ее можно считать также первой темой побочной группы) и занимает 12 тактов. Третий раздел начинается в c-moll разработкой главной темы и занимает 42 такта. В нем содержится первая кульминация разработки. Четвертый раздел (As-dur) по тематическому материалу сходен со вторым (16 тактов). Пятый раздел начинается с нарастания (фугато), приводящего к главной кульминации разработки. Этот раздел содержит быстрое модуляционное движение по квинтовому кругу вверх от f-moll к e-moll (48 тактов). Шестой раздел начинается уже упомянутой (см. выше, пример 219а) новой (эпизодической) темой в e-moll и занимает 16 тактов (с этого раздела можно считать на-

чало «возвратного движения» к главной тональности). Седьмой раздел по тематическому материалу соответствует третьему (разрабатывает тему главной партии), начинается в C-dur (22 такта). Восьмой раздел (16 тактов) соответствует шестому (та же эпизодическая тема), начинается в es-moll и приводит к предыкту перед репризой. Заметим, что появление тональности одноименного минора в конце разработки мажорной сонатной формы (в зоне предыкта перед репризой) встречается часто и имеет приблизительно тот же эстетический смысл, что и упомянутая в § 4 этой главы минорная подготовка мажорной побочной партии: вступающая мажорная тема звучит при этих условиях ярче. Девятый раздел — огромный (60 тактов) предыкт перед репризой, содержащий третью кульминацию разработки. Приводимая ниже схема показывает симметричные соответствия между девятью разделами:



В этой схеме четные разделы (II, IV, VI, VIII) носят по тематическому материалу более напевный характер, нечетные (III, V, VII, IX) — более драматический.

Весьма разнообразны примененные здесь приемы разработки. Так, во втором и четвертом разделах разрабатываемая тема сопровождается новым контрапунктирующим голосом. В седьмом разделе зерно главной темы получает новое продолжение и окончание, которого не было в экспозиции:



В третьем разделе основная фраза главной темы не только звучит в миноре, но и заканчивается восходящей секундой (вместо нисходящей квинты экспозиции, возвращающей к тонике; ср. примеры 220а и б), что необычайно активизирует тему:





В этом же разделе главная тема дана в уменьшении, а также используется контрапунктическое соединение мотивов главной и побочной партий:



Генеральная кульминация пятого раздела основана на сближении различных мотивов экспозиции, содержащих элемент синкопы: мотива предыкта к побочной партии (с долгим звуком на второй доле такта), мотива из главной партии, противоречащего тактовому делению (двухдольность внутри трехдольности, см. выше пример 81), и резких аккордов из заключительной партии, ритм которых также противоречит трехдольному метру.

В девятом разделе (предыкт) применена каноническая имитация.

§ 9. Реприза

В простейших случаях реприза сонатной формы воспроизводит экспозицию без всяких изменений в главной партии и лишь с тональным изменением в побочной и заключительной партиях, излагаемых на сей раз в главной тональности; последнее обстоятельство обычно вызывает некоторую переработку также и связующей партии.

Значение такого рода репризы состоит в том, что основные темы произведения, после их видоизменений в разработке, вновь утверждаются в своем первоначальном облике, но в большем единстве, чем в экспозиции. В частности, моменты интонационной связи, родства между главной и побочной темами обычно ощущаются сильнее, когда обе они проходят в той же тональности (чтобы убедиться в этом, достаточно транспонировать пример 206а на квинту вниз и сравнить с примером 206). Подчеркивая единство концепции произведения, реприза завершает, замыкает произведение, причем длительное господство в репризе главной тональности уравнивает господство иных тональностей и тональную неустойчивость, имевшие место на протяжении весьма значительного отрезка — от связующей партии экспозиции до разработки включительно.

Описанный простейший тип сонатной репризы встречается в большинстве сонатных форм второй половины XVIII века, в частности у Гайдна и Моцарта, и во многих сонатных формах Бетховена. При этом в тех уже упомянутых сочинениях Гайдна, в которых побочная партия экспозиции строится на материале главной темы, а новая тема появляется лишь в заключительной партии, побочная партия в репризе иногда вовсе пропускается (дабы не излагать два раза подряд одну и ту же тему в той же тональности), и ее функцию берет на себя заключительная партия (см. первую часть первой Лондонской симфонии Es-dur).

Что же касается более значительных сонатных форм Моцарта (отчасти и Гайдна), а особенно Бетховена и позднейших композиторов, то там изменения в репризе обычно не ограничиваются указанным минимумом. Подобно тому как мало вероятно, чтобы большие события, пережитые человеком, не наложили никакого отпечатка на его характер, так и не вполне естественно, чтобы значительная и динамичная разработка тем осталась как бы без всяких последствий для самого облика этих тем в репризе. И если динамизированные репризы часто встречаются в простых формах, то не менее естественны такие репризы в формах сонатных.

Часто главная тема утверждается в репризе с гораздо большей силой, чем в экспозиции, является результатом нарастания, данного в разработке (и при этом иногда служит как бы реакцией на разработку), образует кульминацию всей формы (Бетховен — первые части Девятой и Седьмой симфоний, Бородин — первая часть Второй симфонии, Рахманинов — первая часть Второго фортепианного концерта, Шостакович — первая часть Пятой симфонии). Нередко при этом (и независимо от этого) главная партия излагается в репризе более неустойчиво, чем в экспозиции, несет на себе следы влияния разработки, как бы продолжает ее, причем это влияние разработки на репризу в некоторых случаях так или иначе распространяется и на побочную партию.

В сущности, перед всяким значительным произведением, использующим динамические возможности сонатной формы, стоит «проблема репризы»: с одной стороны, именно динамичная, неустойчивая разработка с особой силой требует вывода, требует закругления и замыкания формы, а лучшим средством такого закругления является устойчивая реприза; с другой же стороны, именно в такого рода произведениях точная и вполне устойчивая реприза, как сказано, мало естественна; реприза оказывается дальнейшим этапом «развития действия», да во многих случаях она просто не могла бы «сдержать напор» разработки, если бы оставалась лишь на уровне напряжения экспозиции. Особенно большое значение имеет проблема репризы для программных произведений, написанных в сонатной форме.

Лучшие решения проблемы сонатной репризы в произведениях, драматичных по своему характеру, даны Бетховеном (например, первые части Третьей, Девятой симфоний, увертюры «Кориолан»), Чайковским (первые части Четвертой и Шестой симфоний), а из советских композиторов — Шостаковичем (например, первые части Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой симфоний). Сущность большинства решений заключается в том, что ясность самого факта репризы сочетается с сильным видоизменением главной темы и с отсутствием остановки в развитии.

Помимо изменений в фактуре, динамике, инструментровке, в главных партиях сонатных реприз часто наблюдаются изменения в общем строении, в размерах, в тональном плане, а иногда и в самом характере основных мотивов. Что касается общего строения и размеров, то изменения вносятся обычно в сторону меньшей замкнутости и в сторону сжатия: иногда замкнутая главная партия экспозиции превращается в репризе в незамкнутую, то есть прямо переходит в связующую часть и приобретает в связи с этим упомянутые черты продолжения разработки, чему в ряде случаев способствует также сжатие начальной (тонально устойчивой) части главной партии (Бетховен — первая часть Первой симфонии). Иногда главная партия репризы, оставаясь замкнутой, лишается, однако, укрепляющего каденцию дополнения, которое содержалось в главной партии экспозиции (Бетховен — первая часть Пятой сонаты). Наконец, если главная партия изложена в экспозиции в трехчастной форме, то в репризе она нередко ограничивается одним периодом (Чайковский — увертюра «Ромео и Джульетта»). Случаи некоторого расширения главной партии встречаются много реже.

В смысле тонального плана, помимо изменений, связанных с заменой замкнутой главной партии незамкнутой, довольно типичен субдоминантовый уклон главной партии репризы; иногда главная партия репризы заканчивается в субдоминантовой

тональности (Бетховен — первая часть Тридцать второй сонаты, финал Двадцать восьмой сонаты, первая часть Третьей сонаты для скрипки с фортепиано); в некоторых случаях она даже начинается в субдоминантовой тональности (Моцарт — первая часть Пятнадцатой фортепианной сонаты, Римский-Корсаков — увертюра к опере «Царская невеста»), и тогда в репризе может возникнуть квинтовое соотношение тональностей, подобное экспозиционному (см. упомянутую сонату Моцарта). Возможно начало главной партии репризы и в иной тональности (например, d-moll в первой части Четвертой симфонии f-moll Чайковского).

Каждое из описанных здесь изменений в отдельности далеко не всегда связано с особой динамизацией главной партии в репризе и может встретиться также в небольших сонатных формах, отнюдь не драматического склада (упомянем вновь ту же Пятнадцатую сонату Моцарта).

Что же касается изменения самого характера мотивов главной партии в репризе, то оно встречается обычно в сочинениях, значительных по содержанию. Так, в первой части Седьмой фортепианной сонаты Моцарта второе предложение главной партии репризы идет в одноименном миноре (это отражает минорный характер разработки) и приближается к лирико-патетическому речитативу. В первой части Семнадцатой сонаты Бетховена главная партия репризы изменена гораздо более существенно — почти целиком превращена в речитатив (эту сонату иногда называют «соната с речитативом»):

Моцарт. Соната для ф-п.

конец 1 предложения
(C-dur)
начало 2 предложения
(c-moll)

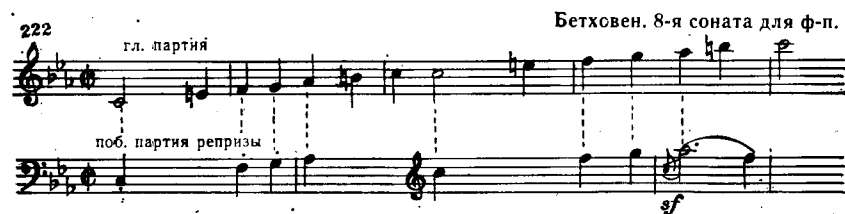
221 Allegro con spirito



В первой части Седьмой симфонии Шостаковича главная партия репризы (как, впрочем, и побочная) проходит в миноре, приобретающая скорбно-трагический характер, совершенно несвойственный экспозиции этой части.

Связующая партия изменяется в репризе чаще главной, но это обычно вызывается лишь технической необходимостью прийти к предыкту перед побочной партией в другой тональности, нежели в экспозиции. Иногда связующая партия или ее большая часть как бы поглощается в репризе главной партией, превратившейся из замкнутой (в экспозиции) в незамкнутую и получившей разработочно-модулирующий характер. Встречается пропуск связующей партии в репризе и при неизменной (по сравнению с экспозицией) главной партии (Бетховен — финал «Лунной» сонаты). Наконец, в редких случаях в связующей партии репризы появляется новый материал. Так, в экспозиции Сонаты с-moll Моцарта имеется промежуточная тема Es-dur (пример 205а). В связующей партии репризы она заменена новым эпизодом (Des-dur).

Побочная партия и заключительная партия обычно подвергаются в репризе изменению только со стороны тональности. Со времени Бетховена в репризах нередко встречаются побочные партии, хотя и заканчивающиеся в главной тональности, но начинающиеся в другой тональности. Это находится в тесной взаимной связи с увеличением общих масштабов формы, с насыщением репризы чертами контрастности и разработочного развития. Уже в ранней (Пятой) фортепианной сонате с-moll Бетховена побочная партия репризы первой части начинается в тональности мажорной субдоминанты (F-dur) и лишь затем переходит в главную тональность. В первой части «Патетической» сонаты начало побочной партии репризы в субдоминантовой тональности даже более непосредственно выявляет интонационное единство главной и побочной тем, чем это могло бы сделать начало традиционное:



В данном случае Бетховен, отступая от буквы закона сонатной репризы, лишь полнее следует его духу.

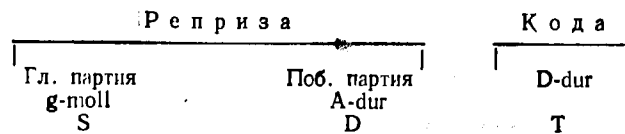
Особенно часто побочная партия начинается в репризе не в главной тональности в тех сочинениях, в экспозиции которых побочная партия давалась не в традиционной тональности (то есть не в доминантовой тональности и не в параллельном мажоре). Однако в этих случаях иногда сохраняется традиционное кварто-квинтовое соотношение между тональностями побочной партии в экспозиции и репризе. Так, в Шестнадцатой сонате Бетховена (G-dur) побочная партия репризы начинается в E-dur (в экспозиции — H-dur). В Двадцать первой сонате (C-dur) — в A-dur (в экспозиции — E-dur). В быстрой части «Испанской рапсодии» Листа (D-dur) побочная партия репризы начинается в B-dur (в экспозиции — F-dur).

Иногда побочная партия репризы идет до конца не в главной тональности, и последняя устанавливается лишь в коде. Так, в увертюре к «Руслану» Глинки и в увертюре «Ромео и Джульетта» Чайковского побочная партия репризы идет в тональности, типичной для экспозиции, — тональности, даже подготовленной в связующей части экспозиции, но затем, как упомянуто, избегнутой неожиданным поворотом в более далекую тональность. Эта избегнутая в экспозиции (и данная в побочной партии репризы) тональность — доминантовая (в «Руслане») и параллельный мажор (в «Ромео и Джульетте»). В обоих случаях реприза содержит не только тональное сближение тем (по сравнению с экспозицией), но и как бы реализацию той тональности побочной партии, которая была намечена («обещана») в экспозиции (и тем самым компенсацию имевшего место в экспозиции нарушения инерции восприятия)¹³.

¹³ Совершенно особый случай имеется в первой части Концерта e-moll Шопена, где в репризе побочная партия идет в параллельном мажоре, а в экспозиции — в одноименном, то есть дано соотношение, обратное типичному для минорных сонатных форм. Объясняется это, вероятно, тем, что Шопен опирался в этом случае на иные, чем обычно, выразительные возможности тональных сопоставлений. Обычно приведение тем к тональному единству в репризе означает их приведение к единому тональному центру, единой тонике (основному тону), причем окончание минорного произведения в одноименном мажоре не воспринимается как нарушение тонального единства. В народной же музыке славянских народов (русской, украинской, польской) большую роль играет ладовая переменность, предполагающая свободное смещение (соскальзывание, колебание) тонального центра в пределах диатонической системы. Тональное единство многих народных мелодий есть единство не тоники, но диатоники. Параллельные тональности находятся в пределах такого единства, тогда как одноименные — нет.

В тональных планах произведений Шопена отражение черт народной ладовой переменности играет заметную роль, и в связи с этим некоторые его произведения заканчиваются не в той тональности, в какой начинаются. С другой стороны, для Шопена как композитора-романтика чрезвычайно большое значение имеет ладово-колористический контраст мажора и минора, который

Встречаются, однако, сонатные формы, в которых тональное соотношение тем в репризе более контрастно, чем в экспозиции. Такова увертюра к опере «Царская невеста» Римского-Корсакова. Главная тема — тревожная, связанная с основным трагическим содержанием оперы, — проходит в экспозиции в d-moll, а в динамизированной репризе — в g-moll, то есть в субдоминантовой тональности. Побочная тема — песенного характера, связанная с образом Марфы и окружающим ее русским патриархальным бытовым укладом, — проходит в экспозиции в параллельном мажоре (F-dur), а в репризе в тональности мажорной доминанты (A-dur). Таким образом, тональные соотношения в репризе (g-moll, A-dur) обостряют контраст тем (в этом же направлении действуют и другие средства: динамика, фактура, инструментовка). Главная тональность дана лишь в коде. При этом тональности репризы и коды образуют как бы грандиозную каденцию — главная тональность коды представляет собой вывод из сопоставления тональностей главной и побочной партий репризы:



Последнее замечание, связанное с тональностью побочной партии репризы, будет касаться ее лада. В тех минорных сочинениях, в которых побочная партия экспозиции идет в мажоре (например, в параллельном мажоре), побочная партия репризы нередко меняет не только тональность, но и лад и бывает изложена в минорной главной тональности (это особенно характерно для Моцарта, см. первую часть и финал его Симфонии g-moll). Чаше, однако, побочная партия репризы минорного произведения сохраняет свой лад и в репризе, то есть пишется в одноименном мажоре, в котором минорная сонатная форма нередко заканчивается. Иногда минорная главная тональность восстанавливается в коде (Бетховен — первая часть Пятой симфонии), иногда же сама побочная партия, начинаясь в одноименном мажоре, переходит затем в минор.

выступает в наиболее чистом виде как раз при сопоставлении одноименных тональностей. В экспозиции Концерта e-moll нет яркого тематического контраста и интенсивного сонатного развития: сопоставляются две напевные лирические темы романского типа; при этих условиях важно прежде всего подчеркнуть контраст их ладового колорита, и поэтому они даны в миноре и в одноименном мажоре. В репризе же происходит сближение этих тем на основе единой диатоники, в пределах которой ладово-колористический контраст мажора и минора несколько сглаживается, не выступает столь непосредственно.

Позднее изложение побочной партии репризы в другом ладе стало встречаться и независимо от упомянутых традиционных ладотональных соотношений минорных сонатных форм. Например, в первой части Седьмой симфонии Шостаковича (C-dur) побочная партия идет в экспозиции в G-dur, а в репризе — в fis-moll. Более частыми стали также значительные фактурные, метроритмические и иные изменения, связанные с существенной трансформацией образа (первая часть Первой сонаты Скрябина, первая часть Седьмой симфонии Шостаковича). Что касается изменений масштабов и структуры побочной партии репризы, то чаще встречается сокращение (например, замена трехчастной формы побочной партии экспозиции формой периода, пропуск одной из тем побочной группы), чем расширение (заключительная партия обычно сохраняется)¹⁴.

Помимо всех указанных возможных изменений репризы, встречаются еще особые виды сонатной репризы. К ним относится прежде всего реприза с пропущенной главной партией (например, Шопен — первые части сонат b-moll и h-moll). В подобных случаях нередко разработка, построенная преимущественно на мотивах главной темы, как бы поглощает главную партию репризы, и реприза начинается непосредственно с побочной партии. Иногда же главная партия в репризе имеется, но она сильно видоизменена, излагает-

¹⁴ Впрочем, встречаются случаи более значительной переработки структуры побочно-заклучительной группы и притом без динамизации самих тем. Интересный пример — в фортепианной Сонате D-dur Моцарта (№ 13). В экспозиции побочная партия основана, как это бывает у Гайдна, на материале главной (канон, занимающий шесть тактов), но с другим продолжением и завершением (восьмитактное построение с непрерывным движением, вращающимся в пределах узкого диапазона; такого рода побочные партии нередки в сонатах Д. Скарлатти). После полного совершенного каданса и паузы начинается (dolce) заключительная партия, содержащая, как и у Гайдна при аналогичных условиях, новую тему такого характера, какой, вообще говоря, типичен для венско-классических побочных партий (она построена на развитии второго элемента контрастной главной темы, приведенной в примере 4). Эта новая тема (период) занимает одиннадцать тактов (4+7), а за ней следует шеститактное дополнение.

Как упомянуто выше, в репризе в подобных случаях побочная партия обычно пропускается, а заключительная принимает на себя, таким образом, функцию типичной побочной. Это имеет место и в репризе данной сонаты: бывшая заключительная партия излагается в главной тональности в виде восьмитактного периода, а затем начинается его варьированное повторение. Однако тут в напевной побочной партии происходит сдвиг, перелом, которого не могло быть в экспозиции (там эта тема была не побочной, а заключительной): вторгается материал главной темы, но в виде того самого шеститактного канона, который начинал в экспозиции побочную партию. Таким образом, побочная партия экспозиции в репризе не пропущена, а введена в развитие новой побочной (бывшей заключительной). Эта единая побочная партия репризы занимает тридцать три такта, тогда как в экспозиции побочная и заключительная партии, вместе взятые, занимали только двадцать пять тактов. После полного каданса следует шеститактное дополнение (такое же, как в экспозиции), которое и берет на себя здесь функцию заключительной партии.

ся «разработочно» и фактически неотделима от разработки, сливается с ней (другими словами, некоторые грани, определяемые в соответствии с общей схемой сонатной формы, могут не совпадать с гранями, обуславливаемыми реальной драматургией развития данного произведения, — см. анализ первой части Шестой симфонии Чайковского в § 12 этой главы).

Несравненно реже, чем реприза с пропущенной главной партией, встречается реприза с пропущенной побочной партией (Моцарт — увертюра к опере «Идомея»). Исключительный случай — контрапунктическое соединение главной и побочной тем в увертюре к опере Вагнера «Нюрнбергские мастера пения».

Последний особый вид репризы — зеркальная реприза, в которой сначала дается побочная партия, а потом главная (Моцарт — Девятая фортепианная соната D-dur, Шопен — Первая баллада, Лист — «Прелюды», Чайковский — первая часть Третьей сюиты, Рахманинов — Четвертый фортепианный концерт, Шостакович — финал Трио). Такая реприза может сделать форму более замкнутой, симметричной. В то же время перестановка тем дополнительно освежает репризу, иногда служит одним из проявлений ее существенной трансформации по сравнению с экспозицией. При этом обе темы способны использовать выразительные возможности своего нового положения: главная тема может быть подчеркнута как завершающая произведение («Прелюды» Листа), а побочная, перенесенная в начало репризы и динамизированная, — как кульминация (см. названные примеры из произведений Чайковского и Шостаковича, но также и «Прелюды» Листа).

Отметим, наконец, что в случае зеркальной репризы главная тема иногда приобретает характер заключения (коды) или перехода к нему. Поскольку же, с другой стороны, в репризе с пропущенной главной партией ее тема тоже может появиться в коде, между этими двумя особыми видами репризы (зеркальной и с пропущенной главной партией) не всегда можно провести резкую границу. Так, в упомянутой Первой балладе Шопена можно усматривать и репризу с пропущенной главной партией, ибо краткое проведение (в репризе) главной темы после побочной (на доминантовом органном пункте), аналогичное вступительному построению в разработке этой баллады, служит также предыктом к коду.

§ 10. Кода

Во многих сонатных формах Гайдна, Моцарта, а также Бетховена кода отсутствует: традиционно построенная реприза с господством в ней главной тональности является, в случае не очень значительной разработки, вполне достаточным завершением произведения. Такие сонатные формы оканчиваются

заключительной партией репризы, к которой иногда присоединяется отсутствовавшее в экспозиции небольшое дополнение в виде повторений полной каденции или тонического аккорда.

Однако при значительной разработке и нетрадиционной репризе, содержащей элементы неустойчивости, обычно появляется необходимость в коде как особой, завершающей и подытоживающей части произведения. Как правило, кода начинается после последней полной каденции, которой оканчивается в репризе повторение материала экспозиции. Иными словами, для определения начала коды надо сравнивать конец побочной партии и заключительную партию репризы с аналогичными моментами экспозиции и считать начало коды после той полной каденции, за которой начинается музыка, уже не имеющая соответствия в экспозиции (эта музыка иногда аналогична началу разработки). Изредка кода (как и разработка) начинается после прерванной каденции (Бетховен — скрипичный концерт, часть первая).

Весьма развитые коды были введены в сонатную форму, как, впрочем, и в другие формы, Моцартом и особенно Бетховеном.

В случае значительных масштабов коды сонатная форма превращается из трехчастной в четырехчастную. И подобно тому как реприза отвечает экспозиции, кода иногда является своеобразным ответом на разработку: имея с разработкой ряд общих черт, такая кода, в отличие от разработки, приводящей к доминантовой неустойчивости, приводит к утверждению тонической устойчивости.

Многие коды подобны по своему общему строению разработкам: они содержат вступительное построение (часто аналогичное вступительному построению разработки того же произведения), центральный раздел, для которого типичны отклонения в субдоминантовую сферу (и вообще гармоническая неустойчивость), и, наконец, заключительный раздел, утверждающий посредством ряда каденций тонику главной тональности (эти три раздела легко обнаружить даже в небольшой коде финала Пятой сонаты Бетховена). Тематическим материалом коды, как и разработки, является материал экспозиции (и возможного вступления). Если в разработке появляется эпизодическая тема, она иногда получает свое отражение в коде (первая часть Третьей симфонии Бетховена). В некоторых случаях кода строится целиком на новом самостоятельном тематическом материале, что обычно связано с программным замыслом (увертюра «Эгмонт» Бетховена); в других случаях в нее наряду с предшествующим материалом вводится также и новый (финал «Аппассионаты» Бетховена, увертюра к опере «Царская невеста» Римского-Корсакова, где в конце коды вводится материал из «предсмертной» арии Марфы).

Подытоживание всего развития произведения, подчеркивание его основной идеи достигается в достаточно весомых по своему значению кодах различными средствами. Само наличие в коде разработочно-неустойчивого центрального раздела, а затем устойчивого заключительного сжато резюмирует общий характер развития разработки и репризы, вместе взятых, как бы заменяя совместное повторение этих разделов, встречающееся в некоторых сонатных формах венских классиков. Не меньшее значение для подытоживания имеют средства тематических преобразований и сопоставлений. Иногда в сонатной коде мотивы различных тем подчиняются характеру основной темы, например характеру активной главной темы. Так, в коде первой части Пятой симфонии Бетховена мотив, заимствованный из лирической побочной партии, весьма активизируется, приобретает черты марша, преобразуясь по своему характеру почти до неузнаваемости:



В первой части сонаты «Аппассионата» побочная тема проходит в экспозиции, разработке и репризе в мажорных тональностях и лишь в коде — в минорной (главной) тональности, что служит одним из средств сближения характера основных тем.

Иногда подчинение одной темы другой (или их слияние) выражено их контрапунктическим соединением (кода увертюры к опере «Царская невеста» Римского-Корсакова). В некоторых случаях подчеркивание в коде идеи произведения достигается путем краткого показа какого-либо тематического элемента, контрастирующего («противоречащего») ос-

новной теме, и последующего энергичного «отрицания» (как бы отметания) этого элемента (например, введение целотоновой «гаммы Черномора» в коду увертюры к «Руслану» Глинки с последующим безраздельным господством основного мотива главной партии).

Наконец, утверждение основной идеи произведения может достигаться преобразованием и главной темы, ее освобождением от моментов внутренней противоречивости, динамизацией фактуры и т. д.

В коде первой части «Крейцеровой» сонаты Бетховена применены многие из названных средств. После ухода в субдоминантовую сферу появляется главная тема в главной тональности, fortissimo, в энергичном октавно-унисонном движении, которое быстро преодолевает нисходящие интонации и превращается в сплошное восходящее устремление. Затем появляется весьма активизированный мотив из побочной темы (половинная нота и две четверти; в побочной партии этот мотив дан в четвертом такте от буквы [C] в басовом и среднем голосах параллельными децимами). Наконец, музыка стихает; в замедленном движении появляются сдерживающие, тормозящие аккорды, представляющие собой преобразование соответствующего элемента главной и побочной партий; но это торможение тут же преодолевается активно кадансирующим заключением.

§ 11. Особые разновидности сонатной формы. Применение сонатной формы в различных жанрах

К числу особых разновидностей сонатной формы относятся уже упомянутые в § 1 соната без разработки и соната с заменой разработки эпизодом.

В сонате без разработки реприза следует либо непосредственно после экспозиции, либо после небольшой связки (повторения экспозиции нет). Встречается соната без разработки чаще всего в медленных частях циклических форм (Моцарт — вторая часть Шестой сонаты для фортепиано, Бетховен — медленные части Пятой и Семнадцатой фортепианных сонат, Шопен — вторая часть Концерта e-moll, Римский-Корсаков — третья часть «Шехеразеды», Шостакович — вторая часть Девятой симфонии). В подобных случаях главная и побочная партии сравнительно редко отличаются большой развитостью, а заключительная и связующая партии могут и вовсе отсутствовать. Кода иногда имеется (часто на материале главной темы). Темы обычно носят певучий, закругленный характер и не резко контрастируют между собой. Как и в медленных частях, изложенных в сложной трехчастной форме (см. главу VII, § 2), такого рода тематизм располагает скорее к вари-

ционному, нежели разработочному развитию. И действительно, репризы медленных сонатных форм обычно подвергают материал экспозиций орнаментальному варьированию (помимо транспозиции побочной и заключительной партий в главную тональность). В таких медленных частях разработка, не будучи необходимой, могла бы в то же время сделать произведение излишне растянутым (тем не менее иногда в медленных частях встречается и полная сонатная форма с разработкой: Бетховен — Вторая симфония, Одиннадцатая фортепианная соната).

В некоторых случаях отсутствие разработки частично компенсируется динамизацией или драматизацией главной либо связующей партии репризы. Так, в медленной части Четвертой симфонии Бетховена между двумя проведениями периода главной партии репризы вставлен эпизод, похожий на разработку¹⁵. Во второй части Концерта e-moll Шопена связующая партия репризы содержит новую драматичную тему (cis-moll) — единственную минорную тему во всей части (выше отмечено, что подобная минорная драматическая прослойка иногда вводится уже в связующую часть мажорной сонатной экспозиции; к упомянутой в этой связи сонате № 12 Моцарта добавим медленную часть его симфонии № 39, Es-dur). Побочная партия репризы рассматриваемой формы Шопена идет в нетрадиционной тональности (As-dur), а в коде повторена — в партии оркестра — главная тема, вследствие чего во всей части возникают, как и в некоторых других сонатах без разработки, черты двойной трехчастной формы A B A B₁ A.

С другой стороны, соната без разработки встречается и в сочинениях, идущих в быстром темпе, чаще всего в увертюрах, служащих лишь вступлением к сценическому произведению и потому не требующих большого развития тем (Моцарт — увертюра к опере «Свадьба Фигаро», Россини — увертюра к опере «Севильский цирюльник», Чайковский — увертюра к балету «Щелкунчик»). Встречается соната без разработки и в иных случаях, например в отдельных пьесах (Прелюдия H-dur Шостаковича из ор. 87). Исключительно динамичный и развитый характер имеет эта форма в скерцо из Шестой симфонии Чайковского, где главная и побочная партии изложены в трехчастной форме и элементы разработочного развития присутствуют в связующих частях и в главной партии. Побочная партия репризы превращена в марш-апофеоз.

Как часть оперы, форма сонаты без разработки применяется не только в увертюрах. Так, оригинально использована эта форма в начале третьей картины «Пиковой дамы» Чайков-

ского — «Антракт и хор гостей»: оркестровый антракт представляет собой экспозицию формы, а вступающий после поднятия занавеса хор гостей — репризу. В остальном очертания сонаты без разработки тут вполне классичны.

Яркий пример оперной сцены, написанной в форме сонаты без разработки с большой кодой, — «Пляска и песня скоморохов» из «Садко» Римского-Корсакова. При основной тональности G-dur главная партия экспозиции, мелодия которой оригинально и по-разному гармонизируется, колеблется — в духе народной ладовой переменности — между мажором и параллельным минором (e-moll). В репризе же параллельный минор заменен одноименным (g-moll). Тональность побочной партии традиционна: в экспозиции — D-dur, в репризе — G-dur.

Оперный номер меньшего масштаба в форме сонаты без разработки — каватина Владимира Игоревича из «Князя Игоря» Бородина. Тут главная партия (As-dur) модулирует в тональность двойной доминанты (B-dur). После довольно развитой связующей партии побочная звучит в C-dur («Что ж ты медлишь, друг мой?»). В репризе главная партия завершается в главной тональности и сразу вслед за этим в той же тональности идет побочная.

Возможности использования в вокальной музыке сонатной формы без разработки основаны на том, что эта форма близка к варьированной куплетной: экспозиция — первый куплет, реприза — второй. С другой стороны, достаточно в форме из двух куплетов перенести припев (или последнее построение) второго куплета в новую тональность, чтобы возникли черты сонаты без разработки. Эта форма нередко применяется в хоровых произведениях русских композиторов (Тансеев — хоры «Тишина» и «Призраки», Кюи — «Уснуло всё») и восходит к хорам Глинки, где сонатный принцип нередко выступает также в усложненном виде¹⁶.

Соната с заменой разработки эпизодом встречается в различных жанрах: в отдельных пьесах (Лист — «Погребальные шествия»), в финалах циклических форм (Бетховен — Первая соната, Рахманинов — Первый концерт), в медленных частях (Бетховен — Седьмая соната). Яркий пример этой формы — первая часть Седьмой симфонии Шостаковича, средний раздел которой («эпизод нашествия») изложен, как уже упомянуто в главе IX, в форме вариаций на неизменную мелодию.

Вообще эпизод, заменяющий разработку, часто имеет ту или иную законченную форму. В некоторых из названных при-

¹⁵ Так определена эта форма в кн.: Спосибин И. В. Музыкальная форма (М., 1947, с. 202). Однако она допускает и другую трактовку (см.: Протопопов В. Л. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 252—253).

¹⁶ См.: Дмитриевская К. Н. Анализ хоровых произведений. М., 1965, с. 28—31, а также: Жигачева Л. Сонатная структура в вокальных произведениях Глинки и Даргомыжского. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. Ред.-сост. В. Л. Протопопов. М., 1977.

меров от эпизода к репризе ведет довольно значительная связующая часть, носящая характер разработки тем экспозиции или эпизода. В этих случаях иногда следует признавать наличие как самостоятельного эпизода, так и разработки¹⁷. В некоторых старых руководствах по музыкальной форме сонатная форма с эпизодом вместо разработки именовалась (без достаточных к тому оснований) «пятой формой рондо» (см. с. 437).

* * *

Существенные особенности имеются в применении сонатной формы в первых частях классических концертов, начиная с Моцарта. Вместо возможного в сонатной форме точного повторения экспозиции практиковалась так называемая двойная экспозиция, то есть две не совсем одинаковые экспозиции. Первая экспозиция исторически развилась из оркестрового вступления и почти всегда писалась для одного оркестра, без участия солиста. Эта экспозиция содержала основные темы в обычном порядке, но заканчивалась в главной тональности, напоминая тем самым скорее сонатную репризу. Вторая же экспозиция писалась для солиста с сопровождением оркестра. В ней, как обычно, побочная и заключительная партии излагались в побочной тональности. Во многих случаях две экспозиции не имели между собой других существенных отличий, кроме тональных и, конечно, фактурных, фигурационных (см., например, фортепианный Концерт A-dur Моцарта, Концерт для скрипки Бетховена). Однако нередко две экспозиции отличались друг от друга более заметным образом: не все темы одной экспозиции входили в другую, причем богаче темами была обычно вторая экспозиция, часто даже начинавшаяся новой темой, отсутствовавшей в первой экспозиции (многие концерты Моцарта, Первый и Второй фортепианные концерты Бетховена). Эту новую тему можно считать главной темой (главной темой солиста), за которой часто следовал (в качестве дополнения, начинающего связующую партию) материал главной партии первой (оркестровой) экспозиции. Аналогичным образом побочная тема первой экспозиции иногда использовалась во второй экспозиции лишь как промежуточная, а побочная давалась новая (Моцарт — фортепианный Концерт d-moll). Новый материал появлялся часто и в заключительной партии второй экспозиции, а тема заключительной партии первой экспозиции могла следовать за

¹⁷ Если материал эпизода возвращается в коде, то может возникнуть дополнительное сонатное соотношение более крупного плана: экспозиция уподобляется главной партии, эпизод — побочной. Разработка отсутствует (подробнее — в главе XIV).

ней или вовсе не использоваться и прибегаться для репризы, которая в подобных случаях так или иначе сочетала темы обеих экспозиций. В разработке также мог использоваться материал обеих экспозиций, причем между второй экспозицией и разработкой помещался второй большой отрывок, исполнявшийся одним оркестром, без солиста (этот отрывок в некоторых случаях играл роль вступительного построения внутри разработки, в других же был последней темой заключительной партии экспозиции).

Начиная с Мендельсона двойная экспозиция применяется очень редко; иногда первую экспозицию заменяет менее развернутое оркестровое вступление. Наоборот, оркестровый отрывок в начале разработки или в конце экспозиции сохраняется сравнительно часто.

В основе фактуры сольного концерта обычно лежит принцип соревнования между солистом и оркестром (само слово *concerto* означает по-итальянски соревнование). Одним из выражений этого принципа является передача основного тематического материала от оркестра к солисту и обратно: тема, изложенная в оркестре, сразу вслед за этим повторяется солистом, и наоборот (этот прием применяется не только в концертах, но и вообще в ансамблевой музыке, например, как упомянуто в главе VI, в сонатах для скрипки с фортепиано). Нарастание напряжения в развитии концерта часто проявляется и в том, что этот обмен основным тематическим материалом между солистом и оркестром в общем учащается: если, например, во второй экспозиции основной материал целого периода (например, начального периода побочной партии) излагался сначала солистом, потом оркестром, то при повторении той же темы в репризе солист и оркестр могут обмениваться уже предложениями или еще меньшими построениями. Однако, как мы видели, в первой половине формы имеются и сравнительно большие части, излагаемые только одним оркестром (первая экспозиция или оркестровое вступление, затем отрывок после окончания всей партии солиста в экспозиции). В связи с этим во второй половине формы появляется значительный отрывок, исполняемый только одним солистом. Это — виртуозное соло (импровизация на темы концерта), называемое каденцией. Наличие такой каденции — одна из особенностей сонатной формы в первой части концерта. Помещается каденция чаще всего перед кодой или внутри коды; начинается она обычно на кадансовом квартсекстаккорде (на котором умолкает оркестр), а заканчивается после доминантовой гармонии — тоники (на которой снова вступает оркестр), представляя собой как бы грандиозное расширение каденции (каданса) в обычном (гармоническом) значении слова. Иногда каденция помещается перед репризой (скрипичные концерты Мендельсона,

Чайковского). В старину каденция не выписывалась композитором, а импровизировалась исполнителем; начиная с Бетховена она сочиняется композитором. Впоследствии каденция солиста нередко становится более органической составной частью самой сонатной формы: так, в первой части Третьего концерта Рахманинова в виде каденций солиста изложены главная и побочная партии репризы (в первоначальном виде главная тема возвращается в коде). Это совмещение каденций солиста с основными разделами сонатного аллегро — одно из открытий, сделанных Рахманиновым в форме Третьего концерта.

Помимо описанных особенностей структуры, первые части концерта обычно характеризуются и некоторыми особенностями тематического материала; так, в экспозиции с участием солиста связующая и заключительная партии нередко носят виртуозный характер, заполнены быстрым, ритмически непрерывным движением, пассажами (см. концерты Моцарта, Бетховена, Шопена); виртуозный характер имеет часто и область сдвига в побочной партии (см., помимо упомянутых примеров, Первый фортепианный концерт Чайковского, концерт Грига).

Наконец, поскольку существуют взаимосвязи и взаимовлияния различных жанров, некоторые черты, типичные для строения концертов, можно встретить в сонатах и других произведениях. Так, в конце первой части Третьей фортепианной сонаты Бетховена (C-dur) есть виртуозная каденция; виртуозный характер носит в этой сонате также связующая партия и область сдвига в побочной партии. Ясно выражены черты концертности и в первой части другой сонаты C-dur Бетховена (№ 21): например, начальный период побочной партии излагается в фактуре, напоминающей оркестровую, а затем повторяется в более «фортепианной» фактуре и т. д.

В написанном для одного фортепиано «Концертном Аллегро» Шопена имеются две экспозиции: первая — как бы оркестровая, вторая — типично фортепианная.

Говоря о специфических чертах сонатной формы в других жанровых условиях, отметим, что в финалах циклических произведений эта форма часто отличается сжатостью, меньшей контрастностью тем, нередко их танцевальным и более замкнутым характером. Главная партия сравнительно часто излагается в простой двухчастной форме (финалы Симфонии g-moll Моцарта, Первой и Седьмой симфоний Бетховена, его Двадцать третьей и Двадцать восьмой сонат). Побочная партия чаще всего однотемна. Господство главной темы обычно выражено определеннее, чем в первых частях. Нередко оно проявляется в построении заключительной партии непосредственно на материале главной темы (финал «Аппассионаты» Бетховена) или в добавочном полном проведении главной темы в коде (финалы Первой симфонии и Семнадцатой сонаты Бетховена),

что несколько сближает сонатную форму с рондо-сонатой (см. главу XII).

Выше было упомянуто, что некоторые увертюры пишутся в форме сонаты без разработки. Добавим, что в ряде других случаев разработка увертюры невелика по масштабам и строится на материале последней темы экспозиции, являясь как бы ее продолжением (Бетховен — увертюра «Кориолан», Глинка — увертюра к драме «Князь Холмский»). Сжатость, концентрированность изложения свойственны нередко и другим разделам увертюры. Однако встречаются увертюры, в которых все разделы сонатной формы, в том числе и разработка, довольно развиты. К их числу относятся не только многие увертюры, являющиеся самостоятельными произведениями, но и некоторые оперные увертюры, использующие разнообразный тематический материал самой оперы. В подобных случаях уже медленное вступление может содержать различные темы, далее все партии экспозиции (в том числе связующая и заключительная) могут строиться на различном самостоятельном материале, причем в некоторых партиях может встретиться группа тем; наконец, в разработке может появиться новая эпизодическая тема. Яркий пример такой многотемной оперной увертюры, сплошь построенной на темах самой оперы, — увертюра к опере «Князь Игорь» Бородина. Возвращаясь к более обычным случаям, следует отметить, что во многих увертюрах, при отсутствии или сжатости разработки и общей концентрированности изложения, очень большую роль приобретает кода (Бетховен — увертюры «Эгмонт», «Кориолан», Римский-Корсаков — увертюра к опере «Царская невеста»). Это понятно, поскольку увертюра предвосхищает в симфонически-обобщенной форме основное содержание спектакля, а кода является подытоживающей, резюмирующей частью увертюры, рельефно выделяющей и подчеркивающей ее главную идею, например в «Эгмонте» — торжество дела освобождения народа, за которое боролся и погиб герой, в «Кориолане» — гибель героя в результате столкновения его чувств к жене и матери с трагическими жизненными обстоятельствами, в «Царской невесте» — гибель Марфы в условиях эпохи Ивана Грозного. В соответствии со сказанным, например, кода увертюры «Кориолан» начинается проведением светлой лирической побочной темы, которой затем противопоставляется грозная тема вступления, а после этого, как вывод из столкновения, появляется главная тема (тема самого «героя»), но как бы в надломленном, поникшем виде.

Полная сонатная форма (с разработкой) применяется, помимо названных жанров, и в ряде других, например в скерцо (Бетховен — Восемнадцатая фортепианная соната, Квартет, ор. 59 № 1), иногда в крайних частях трехчастного скерцо (Бетховен — Девятая симфония, Бородин — Первая симфония), в отдельных оркестровых и фортепианных пьесах (Этюд f-moll

Листа из «Трансцендентных этюдов»), в вокальных сочинениях, главным образом в ариях (особенно у Моцарта), изредка в романсах и хорах (романс Ан. Александрова из ор. 45 «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Хор татар» из симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом»).

Примером самостоятельного хорового сочинения в полной сонатной форме может служить Кантата Es-dug Моцарта (К. 420а). Яркий новаторский пример такой формы в советской музыке — «Рабочий май» А. Давиденко для смешанного хора без сопровождения (a cappella).

§ 12. Некоторые тенденции исторического развития сонатной формы в XIX—XX веках.

Сонатная форма первой части Шестой симфонии Чайковского. Сонатная форма в первых частях симфоний Шостаковича

Некоторые вопросы исторического развития сонатной формы были затронуты в связи с обзором ее отдельных элементов. Обзор же исторического развития сонатной формы в целом представил бы слишком сложную задачу, далеко выходящую за рамки настоящего пособия. Об отдельных тенденциях этого развития отчасти еще будет речь в главе о смешанных формах; здесь же уместно лишь напомнить и обобщить кое-что из того, о чем уже говорилось в этой главе.

Одна из существенных тенденций в развитии сонатной экспозиции в XIX веке заключается в усилении контраста между главной и побочной партиями. Последняя, как упоминалось, нередко стала писаться в более медленном темпе, чем главная (это совсем нехарактерно для сонатных форм Гайдна, Моцарта, Бетховена), а также излагаться в более замкнутой и самостоятельной (трехчастной или репризной двухчастной) форме. Заключительная партия в подобных случаях целиком входила в лирическую образную сферу побочной партии, превращаясь в дополнение к ней (а не ко всей экспозиции). Связующая же партия по темпу и по всему своему характеру стала целиком относиться к образной сфере главной партии, и, таким образом, описываемую тенденцию можно охарактеризовать как тенденцию к распаду экспозиции на два больших, резко контрастирующих и относительно самостоятельных раздела. Ярким примером реализации этой тенденции может служить экспозиция первой части Шестой симфонии Чайковского.

Другая существенная тенденция заключается в динамизации и переосмыслении репризы в наиболее драматичных сонатных формах. Главная партия репризы испытывает при этом то или иное влияние разработки (иногда служит как бы ее непосредственным продолжением) и обычно сжимается.

Нередко переосмысливается и сжимается, по сравнению с экспозицией, и побочная партия репризы. Эта тенденция тоже получила наиболее полную и последовательную реализацию в первой части Шестой симфонии Чайковского — вершине исторического развития сонатной формы во второй половине XIX века. В рассматриваемом случае упомянутая тенденция привела к расколу репризы. В отличие от экспозиции, которая, хотя и распадается в этой симфонии на две резко контрастирующие части, но все же существует и как контрастное драматургическое целое, реприза, несмотря на наличие всех ее формально-конструктивных признаков, как драматургическое целое здесь не существует: главная и связующая партии репризы являются непосредственным продолжением разработки и драматургически сливаются с ней; в сжатой же побочной партии репризы ясно выражены черты заключений (см. выше пример 16а с типичным для код нисходящим хроматическим движением), и драматургически она тяготеет к следующей за ней небольшой коде, как бы сливаясь с ней в один заключительный раздел формы.

В строении всей сонатной формы этой части можно обнаружить, таким образом, ясно выраженную четырехчастность или — в более крупном плане — двухчастность:

A	B	A ₁	B ₁
главная и связующая партии экспозиции	побочная партия экспозиции	разработка, главная и связующая партии репризы	побочная партия репризы и кода

Здесь буквы обозначают не только разделы формы, но и (в основном) две различные образные сферы: сферу тревожных, трагических, роковых образов (A и A₁) и сферу образов светлых, лирических (B и B₁).

И наконец, если принять во внимание реальные пропорции, здесь можно увидеть черты особого рода динамической трехчастности с кодой на материале средней части: побочная партия экспозиции (B) необычайно развернута и находится приблизительно посередине всей части, побочная же партия репризы (B₁), наоборот, очень сжата и, как сказано, имеет черты заключений.

Эта деформация обычной структуры сонатной формы вызвана как описанными общими тенденциями исторического развития сонатной формы, так и особенностями содержания данного произведения.

Главная партия репризы включена здесь в гигантское трагическое нарастание, начатое третьей волной разработки (в b-moll) и приводящее к кульминации, в которой господствуют гармония уменьшенного септаккорда и «роковая» нисходящая гамма тон-полутон (буква \bar{P} партитуры). Однако через не-

сколько тактов после этого дается новая кульминация, основанная на противопоставлении стонущих интонаций струнных и неумолимых ответов медных (девятый такт после \boxed{Q}):



Такое близкое соседство двух одинаково сильных (*fff*) и значительных кульминаций возможно лишь потому, что они совершенно различны по своему характеру и смыслу. Первая кульминация — как бы кульминация самого драматического действия, катастрофическая развязка событий. Вторая кульминация — логически-смысловая. Уяснить соотношение этих кульминаций могут помочь некоторые аналогии с театральной драматургией, которые тем более уместны, что на симфонии Чайковского непосредственно влияли принципы его оперных форм (и наоборот). Естественно сравнить вторую кульминацию по ее драматургической функции (конечно, не по фактуре) с трагическим монологом главного героя драмы после всеобщей катастрофы — монологом, в котором герой обнажает и обобщает глубокий трагический смысл происшедшего. В конце этого обобщающего монолога дается (при *ffff*!) как бы новая трагическая развязка, легко ассоциирующаяся с представлением о гибели главного героя. И именно в связи с этим вся дальнейшая музыка (то есть побочная партия репризы) воспринимается как идущая уже после окончания основного действия, то есть в значительной мере как заключение.

Этому способствует также и изменение (и сокращение) побочной партии по сравнению с экспозицией. С одной стороны, она звучит особенно просветленно и нежно, с другой стороны, в ней больше напряженности, остроты (восходящие контрапунктирующие голоса, пунктированный ритм кульминационных мотивов), резких динамических контрастов, а в дополнении появляются скорбные интонации (пример 16а). Светлый образ как бы отравлен.

В связи со сказанным, напрашивается аналогия между побочной партией репризы Шестой симфонии и появлением в конце «Пиковой дамы» светлого образа Лизы (вместе с темой любви) в сознании находящегося в предсмертном бреду Германа. Эта аналогия усугубляется тем, что в обоих случаях за

светлой темой следует хорал. Существует, как видим, глубокое родство между логикой последования образов в Шестой симфонии Чайковского и его опере (как в смысле общих принципов оперной драматургии вообще, так и в смысле конкретной близости к «Пиковой даме»), и это родство во многом определило те новые черты сонатной формы, о которых речь шла выше¹⁸.

Много нового внесли в сонатную форму советские композиторы. Так, в больших сонатных первых частях ряда симфоний Шостаковича (Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой) главная и побочная партии очень развернуты; в главной партии большую роль играют полифония и полифонические принципы развития, побочная же партия начинается гомофонно и отличается не более медленным, а, наоборот, более быстрым темпом, чем главная. Связано это с тем, что главная партия идет либо в медленном (Пятая, Восьмая, Десятая симфонии), либо в умеренном (Седьмая симфония) движении. А это, в свою очередь, определяется самим характером симфоний, их концепциями, содержащими моменты стремительного действия не в самом начале, а в дальнейшем развитии (вначале в большинстве случаев преобладает активное, напряженное размышление). Ускорение темпа дается в этих сонатных формах постепенно, и самый быстрый темп появляется обычно в конце среднего раздела, незадолго до репризы (характерный пример — Пятая симфония). В этом среднем разделе (разработке или — в Седьмой симфонии — заменяющем ее эпизоде) господствуют зловещие образы, резко контрастирующие образам экспозиции. Динамизированная же (и сжатая) реприза вступает *fortissimo* в более сдержанном темпе и служит реакцией на эти образы. После главной партии репризы — патетической кульминации сонатной формы — следует предельное выражение лирического, иногда скорбно-лирического начала (новый яркий контраст: преобразованная побочная или связующая партия). Вся форма оказывается весьма развернутой и воспринимается как единая волна нарастания и спада, чему весьма способствуют, в частности, упомянутые новые темповые соотношения. Описанная форма, как и вызвавшая ее к жизни художественная концепция, связанная с

¹⁸ Существенно в этой связи и то, что логически-смысловая кульминация, равно как и многие эпизоды разработки (не только фраза хорала «Со святыми упокой», но и, например, эпизод *fis-moll*) не могут быть непосредственно выведены из тем экспозиции и воспринимаются как новые тематические образования. Такое непрерывное обновление более характерно для развивающейся оперной партии, чем для разрабатываемой симфонической темы. Совмещение тематического развития сонатного аллегро с некоторыми чертами, характерными для развития оперного действия, — одно из ярчайших художественных открытий Чайковского, во многом определяющее силу воздействия первой части Шестой симфонии (подробнее см.: Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки, с. 311—318).

определенной последовательностью образов (вторжение в осмысленный мир человеческой жизни страшного, враждебного человеку начала, гневная реакция человеческого сознания и, наконец, тихое, скорбно-просветленное напоминание о красоте и ценности жизни), — одно из основных открытий стиля Шостаковича в целом.

§ 13. Историческое происхождение сонатной формы.

Старинная двухчастная
и старинная сонатная формы.
Старинная концертная форма

Прочно откристаллизовавшаяся во второй половине XVIII века классическая сонатная форма с различными темами в экспозиции, с разработкой и репризой преемственно связана с рядом более ранних форм. Из этих форм здесь будут кратко рассмотрены старинная сонатная форма и ее непосредственная предшественница старинная двухчастная форма, получившая ясное выражение, например, в творчестве Баха. Кроме того, мы коснемся и старинной концертной формы, которая тоже предвосхищает некоторые черты более поздних видов концерта и сонаты.

Старинная двухчастная форма была обычной формой танцев, входивших в старинную сюиту¹⁹ (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, менуэт, гавот, бурре и др.), а также многих прелюдий и других пьес. Первая часть старинной двухчастной формы в некоторых случаях (например, в большинстве менуэтов, гавотов, сарабанд) представляла собой обычный период, типичный и для танцевальных жанров более позднего времени, иногда повторной структуры (см. примеры 110, 111), иногда, как в сарабандах, неповторной, например восьмитакт структуры дробления с замыканием (см. сарабанду из Шестой французской сюиты Баха, а также пример 112). Однако нередко (в аллемандах, курантах, жигах, прелюдиях, инвенциях и т. д.) строение первой части было значительно более сложным, так как на нем сказывалось влияние полифонической мелодики и ее принципов развития. Это особое строение первых частей многих старинных двухчастных форм получило название периода типа развертывания: за сравнительно коротким начальным ядром следует более длительное секвентно-модулирующее развитие (развертывание), отличающееся постепенностью и непрерывностью и приводящее к полной каденции в побочной тональности (доминанта, параллельный мажор). Иногда секвентно-модулирующее развитие сначала приводит к каденции в одной побочной тональности (в параллельном мажоре), а затем — в другой (доминантовая тональность).

В главе V уже был приведен пример периода типа развертывания из куранты Второй французской сюиты Баха (пример 113): начальное ядро — четыре такта, первое секвентное развертывание — двенадцать тактов, второе — восемь тактов. В некоторых случаях за последней каденцией следует еще дополнение, повторяющее ту же каденцию (см. аллеманды из Третьей и Шестой французских сюит Баха). Такое строение (ядро и развертывание) как бы воспроизводит в увеличенных масштабах строение многих полифонических тем (см. главу X, § 3): ядро отличается несколько большей индивидуализированностью и оформленностью, а развертывание — большей текучестью (приблизительно таково же и соотношение в фуге между проведениями темы и интермедиями, см. главу X, § 5). В старинной двухчастной форме начальный период типа развертывания играет ту же роль, что и период обычной структуры (только потому его и правомерно считать периодом, хотя и особого строения)²⁰. В дальнейшем историческом развитии музыкальных форм период типа развертывания превращается, однако, в экспозицию старинной сонатной формы.

Вторая часть старинной двухчастной формы строилась на том же тематическом материале, что и первая, но отличалась большей тональной неустойчивостью и обычно превосходила первую по размерам (иногда даже в два-три раза). Начиналась вторая часть обычно теми же мотивами, что и первая (нередко — в обращении, см. пример 113), но в той тональности или с той гармонией, которой кончалась первая часть (доминанта, параллельный мажор), а затем модулировала в субдоминантовую сторону. При этом во многих случаях вторая часть содержала внутри себя полную каденцию в родственной тональности (например, субдоминанта, параллельный минор, в минорных пьесах с модуляцией первого периода в параллельный мажор также и доминанта), после чего шла возвратная модуляция в главную тональность, в которой давалось краткое завершение произведения. В танцах первая и вторая части формы почти всегда повторялись каждая в отдельности, в прелюдиях и инвенциях — далеко не всегда (см., например, двухголосные инвенции Баха C-dur и g-moll). Описанная двухчастная форма является тематически однородной и безрепризной²¹. Но конец второй части нередко воспроизводил — с транспозицией в главную тональность — конец первой части, например дополнение к первому периоду.

²⁰ Таким образом, о периоде можно говорить не только по отношению к гомофонным формам, но и по отношению к некоторым полифоническим формам (например, инвенциям).

²¹ Наличие внутри второй части полной совершенной каденции позволяет иногда рассматривать подобные формы (например, некоторые сарабанды) как безрепризные трехчастные.

¹⁹ О старинной сюите см. главу XIII, § 2.

Существенной чертой типичной старинной сонатной формы является ее двухчастность: разработка и реприза слиты в одну часть. При этом в некоторых случаях налицо небольшая разработка и неполная реприза, начинающаяся с побочной партии, в других же случаях «разработка» настолько точно повторяет главную тему в побочной тональности (в той, в которой закончилась экспозиция), что ее приходится считать репризой главной партии, хотя и идущей в побочной тональности. Так возникает один из типичных видов старинной сонатной формы — тонально-симметричная соната без разработки:

Реприза

Именно в этой тональной симметрии (и обычно в менее ярком тематическом контрасте) заключается отличие этого вида старинной сонатной формы от более поздней сонаты без разработки. Типичный пример описанной старинной сонатной формы — Соната № 2 G-dur Скарлатти. Среди сонат Скарлатти встречаются и другие разновидности старинной сонатной формы, причем тематический контраст между партиями бывает весьма различным по своей яркости.

²² Скарлатти Доменико. 60 сонат для фортепиано. М., Музгиз, 1934. Дальнейшие ссылки даются на это же издание.

В экспозиции упомянутой Прелюдии D-dur И. С. Баха главная партия (то есть начальное ядро вместе с его видоизмененным повторением) занимает четыре такта (по $\frac{12}{8}$), связующая партия (секвентное развертывание) — пять тактов, побочная партия (на материале главной) — три такта, заключительная партия (дополнение) — четыре такта. Вся экспозиция могла бы рассматриваться как один период типа развертывания, если бы главная партия сама не оформилась в простой период, а это как раз имеет место: при повторении начального двутактного ядра (в сущности — четырехтактного, принимая во внимание размер $\frac{12}{8}$) октавная перестановка верхних голосов приводит к различию кадансов сходных построений — несовершенному кадансу отвечает совершенный (вторгающийся):





Таким образом, полифонический прием октавного перемещения приводит здесь также и к гармоническому результату (этого еще нет в двухголосном примере 184, который остается лишь повторенным начальным ядром периода типа развертывания). Добавим, что внутри предложений в примере 224а уже имеется характерный для классической главной партии контраст двух элементов: одноголосное движение по трезвучию и поступенное нисхождение параллельными терциями (во втором предложении — секстами).

В заключение отметим, что и некоторые черты классической сонатной разработки преемственно связаны со свойствами рассмотренной выше старинной разработки и вообще со свойствами второй части старинной двухчастной и старинной сонатной формы. Так, начало разработки в тональности одноименного минора по отношению к мажорной тональности окончания экспозиции есть видоизменение упомянутого приема начала второй части старинной двухчастной и сонатной формы в тональности окончания первой части. Глубоко коренится в свойствах старинной формы и общий субдоминантовый уклон разработок. Появление во многих классических разработках тем экспозиции в том порядке, в каком они следовали в экспозиции, связано с описанным общим обликом старинной разработки. Наконец, полная каденция в побочной тональности, к которой приводила старинная разработка, стала заменяться половинной, а начало «возвратного хода» стало иногда оформляться как «ложная реприза». В некоторых классических разработках черты старинных разработок выступают и более непосредственно: так, разработка первой части Седьмой фортепианной сонаты Моцарта (C-dur) приводит к полной совершенной каденции в параллельном миноре, которая закрепляется дополнением, воспроизводящим (в параллельном миноре) заключительную партию. После этого следует небольшой возвратный ход к репризе. Подобные полные совершенные каденции встречаются и в разработках некоторых других сонат Моцарта, а изредка и Бетховена (см. первые части Девятой и Девятнадцатой фортепианных сонат Бетховена).

В предыдущей главе было упомянуто о родстве общих тональных планов сонатной формы и фуги. Теперь мы видели, что сонатная форма преемственно связана и с чертами старинной двухчастной формы, на которую также оказали большое влияние полифонические принципы (в свою очередь, строение

фуги иногда приближается, как упомянуто, к старинной двухчастной или старинной сонатной форме, см. Фугу Fis-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). Таким образом, зрелая сонатная форма впитала в себя и подняла на новую высшую ступень протяженность и яркую контрастность тем, идущие от гомофонно-гармонического мышления, и принципы непрерывного развития, характерные для полифонических форм.

* * *

Весьма своеобразна форма первых частей концертов И. С. Баха, встречающаяся уже у Вивальди. В тематизме некоторых концертов полифонический принцип развертывания сочетается со свойствами и структурами тематизма гомофонно-гармонического. Аналогичного рода сочетания обычно налицо также в фактуре и форме концертов. От формы фуги в них — многократное проведение темы (сравнительно краткой с точки зрения гомофонного тематизма, но протяженной с точки зрения тематизма полифонического) в разных тональностях, причем проведения темы чередуются с интермедиями, часто более значительными по размерам, чем интермедии в фугах и чем тема концерта. Поскольку же в самом изложении имитационно полифонический склад обычно не господствует, форма приобретает ясно выраженные черты рондообразности: тема уподобляется рефрену, а интермедия — эпизодам²³. И подобно многим интермедиям в фугах, эпизоды-интермедии в концерте представляют собой преимущественно «развертывания» (иногда виртуозные), «ядром» для которых служат проведения темы. А последняя, в свою очередь, как правило, тоже содержит ядро и развертывание.

Описанная рондообразность определяет, однако, лишь мелкое членение формы. В более крупном масштабе обычно возникают черты старинной сонатной формы без тематического контраста («побочная партия» — та же главная, но проходящая в экспозиции в другой тональности) и с общим тональным планом T D S T или (в миноре) T P S T (под P имеется в виду параллельная тональность).

Примером может служить первая часть Концерта a-moll Баха для скрипки. Тема проходит шесть раз: в a-moll (дважды), в C-dur, в d-moll и снова в a-moll (тоже дважды). В интермедиях, наряду с развертыванием, появляется и относительно новый материал. Вместе с рондообразностью тут ясно

²³ Эту рондообразную форму не следует смешивать с собственно рондо, также встречающимся у Баха (см. главу VIII). В рондо Баха тема при ее возвращении остается неизменной, не подвергается тональному и иному варьированию (см. упомянутые в главе VIII финал скрипичного Концерта E-dur и гавот из Сюиты для скрипки solo E-dur).

выражена старинная сонатная форма. Экспозиция, занимающая восемьдесят четыре такта, заканчивается полным кадансом в доминантовой тональности (e-moll). «Разработка-реприза» длится восемьдесят семь тактов. «Побочной партией» экспозиции служит проведение темы в C-dur (с такта 52). В репризе же аналогичное проведение звучит в a-moll (с такта 144) и в эту же тональность транспонировано все продолжение, проходящее в экспозиции в e-moll²⁴.

Очерченный общий тип композиции допускает множество вариантов и применяется очень свободно. Сравнительно близко к форме рассмотренной первой части скрипичного Концерта a-moll строение первой части известного Концерта d-moll для клавира. Однако подобная форма встречается не во всех первых частях концертов Баха. Например, в Концерте E-dur для скрипки начальное Allegro представляет собой большую трехчастную форму, крайние части которой написаны в старинной сонатной форме (с побочной партией на материале главной), а средняя часть содержит свободное развитие и контрастирует с крайними благодаря преобладанию минорных тональностей. С другой же стороны, черты описанной выше формы старинного концерта встречаются и в других жанрах, например в некоторых широко развернутых прелюдиях из английских сюит Баха²⁵.

Вообще же следует иметь в виду, что формы Баха менее регламентированы, чем венско-классические. В сочинениях Баха, как правило, нет (в пределах одной части цикла) сопоставления различных контрастирующих тем. Господствует один образ, обогащающийся в своем развитии новыми оттенками. Но это развитие свободно и текуче. Так, при повторениях какого-либо построения возможны разнообразные варианты — расширения, сжатия, перестановки голосов, изменения порядка следования мотивов и т. д. Не похоже баховское развитие — развертывание и на венско-классическую разработку (последовательное дробление темы, вычленение из нее отдельных мотивов), да обычно у Баха нет и тематизма того типа, какой к подобной разработке тяготеет или естественно ее допускает. В итоге многие произведения Баха в большей мере основаны на

некоторых принципах формообразования (вариантность, имитационность, свободное развертывание, чередование темы и интермедий, ясный тонально-функциональный план, нередко с сонатными соотношениями из-за соответствующих транспозиций материала), нежели связаны с более строго фиксированными формами-схемами. Заметим в связи с этим, что и многие формы музыки XX века тоже менее регламентированы, чем классические, носят более свободный характер и в этом отношении до некоторой степени сближаются с формами Баха.

²⁴ Подробнее см.: Абызова Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С. Баха. — В кн.: Вопросы теории музыки. Вып. 3. Ред.-сост. Т. Мюллер. М., 1975.

²⁵ Для обозначения этой своеобразной формы Ю. Холоповым предложен термин «концертная форма» (см.: Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974). Тут возникает аналогия с сонатной формой. Она применяется не во всех первых частях сонат, а, с другой стороны, встречается в пьесах самых различных жанров. Возможно пользоваться термином «старинная концертная (или староконцертная) форма», хотя никакой другой специфически концертной формы нет: первая часть более позднего концерта представляет собой лишь вариант зрелого сонатного allegro.

ФОРМА РОНДО-СОНАТЫ

§ 1. Определение и разъяснение

Форма рондо-сонаты, как видно из ее названия, объединяет черты рондо и сонаты. Несмотря на это, рондо-соната не относится к числу так называемых смешанных форм (совмещающих принципы различных форм), о которых речь будет идти в главе XIV. Причина в том, что, хотя в смешанных формах и существуют некоторые типичные сочетания различных принципов структуры, в каждом отдельном случае это сочетание осуществляется свободно и индивидуально, почему смешанные формы называют также свободными. Форма же рондо-сонаты отличается, наоборот, большой строгостью, почти полной регламентированностью своей схемы, неизменно повторяемой во многих сочинениях. Поэтому рондо-соната рассматривается как особая самостоятельная форма.

Рондо-сонатой называется такой вид рондо с тремя (изредка четырьмя) эпизодами, в котором крайние эпизоды тематически и тонально находятся в том же соотношении, что и побочные партии экспозиции и репризы сонатной формы. Средний (центральный) эпизод может быть заменен разработкой предшествующих тем.

Типичная схема рондо-сонаты такова:

А В А С А В₁ [А] Кода.

В этой схеме А представляет собой главную тему и главную партию, в типичных случаях проводимую всякий раз в главной тональности. (У Гайдна, Моцарта, Бетховена только этот типичный случай и встречается.) В является первым эпизодом и вместе с тем побочной партией рондо-сонаты и пишется в побочной тональности (обычно в доминантовой тональности или параллельном мажоре). В₁ — тот же материал, но в главной тональности. С — средний (центральный) эпизод (имеющий по строению и тональности много общего с трио сложной трехчастной формы) или же разработка. Между указанными в схеме основными частями возможны связующие части. В эпизод В и В₁ может входить также дополнение к нему, то есть заключительная партия. Последнее (четвертое) проведение главной партии (в схеме оно заключено в квадрат-

ные скобки) не обязательно: вместо него может непосредственно следовать кода.

В некоторых старых руководствах и учебниках описанная форма рондо-сонаты называлась «четвертой формой рондо»¹.

От формы рондо рондо-соната заимствует принцип повторения главной темы после каждого эпизода, а также проведение темы не менее трех раз. От сонатной формы рондо-соната берет сопоставление в начале произведения двух тем в различных тональностях (главной и побочной) и повторение этих тем в конце произведения в одной (главной) тональности. В случае, если центральный эпизод заменен разработкой, у сонатной формы заимствуется также наличие разработки.

Ту же самую форму можно определять и как видоизменение сонатной формы, при котором за сонатной экспозицией (часто и за репризой) следует добавочное проведение главной партии, а разработка может быть заменена эпизодом.

Существенное различие двух определений заключается в том, что первое определение рассматривает рондо-сонату как особую разновидность рондо (ибо в схеме рондо-сонаты нет признаков, решительно противоречащих схеме рондо), второе же рассматривает рондо-сонату не как разновидность сонаты (ибо добавочное проведение главной партии в главной тональности после экспозиции решительно противоречит сонатной форме), а как ее видоизменение. По тематическому материалу рондо-соната обычно ближе к форме рондо, нежели к типичной сонатной форме. Однако в смысле принципов развития сонатные черты обычно играют в рондо-сонате активную роль. В разных произведениях, написанных в форме рондо-сонаты, могут преобладать черты рондо или черты сонаты².

Из сказанного видно также, какой признак является решающим для отличия формы рондо-сонаты от сонатной формы. Этим признаком служит второе проведение главной темы, которое дается перед средним разделом формы (независимо от того, будет ли этот средний раздел эпизодом или разработкой). Действительно, два других проведения главной темы (начальное и следующее непосредственно после среднего раздела) имеют место также и в сонатной форме; последнее же (четвертое) проведение темы потому не является решающим признаком отличия двух форм, что, с од-

¹ Обычное пятичастное рондо АВАСА называлось третьей формой рондо; первой же и второй формами рондо назывались разновидности сложной трехчастной формы в медленном темпе (преимущественно с эпизодом, а не с трио). Сонатная форма с заменой разработки эпизодом называлась, как упомянуто, пятой формой рондо. Первые три формы назывались низшими, четвертая и пятая (связанные с сонатностью) — высшими.

² Многие классические финалы, написанные в форме рондо-сонаты, имеют обозначение Rondo.

ной стороны, такое проведение может встретиться в коде сонатной формы (проведение в коде главной темы — не редкость), а с другой стороны, в рондо-сонате последнее проведение темы, как упомянуто, иногда пропускается или сливается с кодой. Само собой разумеется, что характер среднего раздела (С) также не может служить признаком отличия двух форм, ибо как разработка, так и эпизод могут встретиться в средних разделах обеих форм. Несомненно лишь, что из двух разновидностей рондо-сонаты (с центральным эпизодом или с разработкой) к сонатной форме ближе, при прочих равных условиях, разновидность с разработкой.

Зная, таким образом, что решающим признаком отличия рондо-сонаты от сонаты является возвращение в рондо-сонате главной темы перед средним разделом формы, следует остерегаться смешения этого возвращения с заключительной партией сонатной экспозиции, которая тоже часто строится на материале главной темы. Здесь различие определяется тем, что заключительная партия экспозиции проходит в побочной тональности (в тональности побочной партии), тогда как второе проведение главной темы рондо-сонаты звучит, как правило, в главной тональности и, во всяком случае, не в той тональности, в которой шел первый эпизод (побочная партия). Наконец, со вторым появлением темы рондо-сонаты не следует смешивать проведение (полное или неполное) главной темы в начале сонатной разработки — проведение, которое лишь изредка дается в главной тональности. В подобных случаях критериями отличия служат обычная для сонатной формы ясная отграниченность экспозиции от разработки, возможное в сонате (и крайне редкое в рондо-сонате) повторение экспозиции, а в спорных образцах также некоторые дополнительные признаки жанрового характера (все же существуют примеры, которые можно рассматривать и как сонату, и как рондо-сонату; назовем быструю часть арии Руслана из оперы Глинки «Руслан и Людмила»).

§ 2. Значение и сфера применения рондо-сонаты

Форма рондо-сонаты отличается очень большой определенностью сферы своего применения. Другие формы, в том числе форма рондо и сонатная форма, встречаются, как мы видели, в произведениях весьма различных жанров. Форма же рондо-сонаты откристаллизовалась в финалах циклических произведений классиков и лишь редко применяется в других жанровых условиях.

Объясняется кристаллизация формы рондо-сонаты в классических финалах их типичными чертами. Тематизм финалов чаще всего отличается оживленностью, песенно-танцевальным, нередко народным характером. При этом, поскольку финал

представляет собой конечный итог развития всего цикла, он обычно не отличается особой конфликтностью, а лишь подчеркивает основной, чаще всего оптимистический вывод произведения. Среди сопоставляемых в финале различных тем поэтому, как правило, выделяется основная, ведущая тема, главенство которой выражено особенно ярко. Все сказанное делает очень естественным применение в классическом финале формы рондо; и действительно, эта форма часто встречается в финалах. Однако финал должен отличаться также достаточной значительностью, весомостью и, в частности, должен в какой-то степени уравнивать сонатную первую часть. Обычное пятичастное рондо далеко не всегда удовлетворяет этому условию, а простое увеличение количества частей рондо, то есть нанизывание все новых эпизодов, таит в себе опасность тематической пестроты, которую классики, особенно в сонатных циклах, старались избегать. Естественно, что, увеличивая число частей финального рондо до семи, классики одновременно придали ему большее единство и большую весомость, введя в него описанные черты сонаты — ведущей формы крупных инструментальных сочинений классиков.

В главе XI упоминалось, что финалы циклических произведений излагаются нередко в сонатной форме, но что эта форма носит в финалах обычно более сжатый характер и, в частности, что побочная партия, как правило, не велика, содержит одну тему и не столь резко контрастирует главной. Сейчас подчеркнем, что в связи с этим ведущий характер главной темы в финалах обычно выражен ярче, чем в первых частях. Усиление господства главной темы может, в частности, найти свое выражение в тех уже упомянутых ее дополнительных проведениях, которые как бы производят побочную партию до роли эпизода и превращают сонатную форму в рондо-сонату.

Таковы те общие жанрово-стилистические условия, которые еще в XVIII веке вызвали к жизни, наряду с применением в финалах формы рондо, сонатной формы и некоторых других форм (например, вариационной), прочную кристаллизацию новой особой формы, встречающейся почти исключительно в финалах, — формы рондо-сонаты.

Существенна для финала способность рондо-сонаты объединять некоторые черты не только рондо и сонаты, но и других форм, применяемых в различных частях цикла. Действительно, многократное проведение главной темы дает, как и в простом рондо, широкую возможность ее последовательного варьирования, и эта возможность часто используется. Наконец, рондо-соната по своей общей схеме напоминает также большую (сложную) трехчастную форму, в которой роль средней части (трио) играет центральный эпизод рондо-сонаты. Сходство со сложной трехчастной формой лишней раз подчеркивает, насколько в рондо-сонате укрупнены общие контуры

частей по сравнению с простым рондо; это придает всей композиционной структуре большую весомость.

Финалы, написанные в форме рондо-сонаты, обладают у венских классиков (а обычно и у позднейших авторов) единством темпа и метра. При этом оживленный темп классической рондо-сонаты редко бывает особенно стремительным. Движение отличается скорее размеренностью, форма — уравновешенностью. Контрасты между темами обычно не очень резки. Большое количество частей, проводящих главную тему и излагающих эпизоды, почти не оставляет места для особенно развернутых связующих партий, в которых могла бы содержаться интенсивная разработка тем или моменты импровизационного развития. Строгая регламентация схемы почти не допускает внутри рондо-сонаты элементов сюжетно-программного развития, хотя рондо-соната может входить как часть в большую программную концепцию (финалы Шестой симфонии Бетховена, «Шехеразады» Римского-Корсакова).

В целом простое рондо, в котором количество эпизодов и их тематические и тональные соотношения не столь строго регламентированы, как в рондо-сонате, обладает более широким кругом выразительных возможностей (в частности, диапазоном контрастов), нежели рондо-соната. Сонатная же форма отличается гораздо большей динамичностью и гибкостью.

Отметим, наконец, что форма рондо-сонаты применяется не одинаково часто в финалах классических циклических форм различных жанров. В финалах концертов она применяется чаще всего (у Бетховена — во всех пяти фортепианных концертах и в скрипичном концерте), в финалах сонат — часто (в десяти скрипичных сонатах Бетховена — шесть раз, в тридцати двух фортепианных сонатах — одиннадцать раз, причем в первом томе — девять раз), в финалах симфоний — реже (естественно, что более напряженные и динамически устремленные финалы симфоний скорее тяготеют к сонатной форме).

§ 3. Обзор частей рондо-сонаты

Главная партия рондо-сонаты излагается чаще всего в простой двухчастной форме, с репризой или без нее. Первый случай можно наблюдать, например, в финалах Второй (см. пример 144) и Четвертой фортепианных сонат Бетховена, второй случай — в финалах Двенадцатой и Тринадцатой фортепианных сонат. Реже, но все же достаточно часто, главная партия излагается в форме периода (финалы Восьмой, Девятой и Одиннадцатой фортепианных сонат Бетховена, финалы фортепианной Сонаты G-dur Чайковского и фортепианного Концерта Скрябина). Еще реже главная партия рондо-сонаты пишется в простой трехчастной форме (финалы Третьей фортепианной сонаты Бетховена и Третьей симфонии Чайковского).

Иногда встречается изложение главной партии рондо-сонаты в форме темы и нескольких вариаций, причем сама тема может быть периодом (финал Шестой симфонии Бетховена) или двухчастной формой (финал «Шехеразады» Римского-Корсакова, где форма темы близка к народной структуре двух периодичностей: $a + a + a_1 + a_1$).

В целом для главной партии рондо-сонаты типична замкнутость, закругленность, квадратность строения, что обычно связано с песенно-танцевальным характером тематизма.

В дальнейших проведениях тема может, как и в простом рондо, варьироваться (обычно в орнаментальном плане), а также сокращаться.

В подавляющем большинстве рондо-сонат за главной партией следует связующая партия, ведущая к первому эпизоду или — что в данном случае то же самое — к побочной партии. Связующая партия, в общем, напоминает связующую партию сонатной формы (то есть подготавливает побочную партию в тональном, часто и в тематическом отношении), но обычно отличается меньшей развитостью, в частности, не содержит кульминации на преддытке перед побочной партией (и вообще развернутого преддытка).

Побочная партия пишется в таких же тональностях, что и побочная партия сонаты, но самый выбор тональностей более ограничен: применяются почти исключительно доминантовая тональность и параллельный мажор. В отличие от побочной партии сонатной формы, побочная партия рондо-сонаты не склонна разрастаться, расширяться: она в большинстве случаев однотемна, излагается в форме одного периода и обычно не содержит ярко выраженного сдвига, перелома в развитии, столь характерного для сонатных побочных партий. Наконец, сама тема побочной партии, как правило, намного уступает по яркости главной теме рондо-сонаты³. Нередко побочная партия рондо-сонаты напоминает по своей неразвитости побочные партии ранних сонатных форм, например сонат Скарлатти (см., например, финал Тринадцатой сонаты Бетховена — такты 36—55).

Побочная партия рондо-сонаты часто заканчивается полной каденцией, за которой следует небольшая заключительная партия, иногда превращающаяся в конце в связку ко второму проведению главной партии. Но иногда побочная партия не завершается полной каденцией, а непосредственно переходит во второе проведение главной партии или в связующую часть к этому проведению (финал Второй фортепианной сонаты Бетховена). Вторым проведением главной темы завершается экс-

³ Есть, разумеется, и исключения, особенно в дальнейшем (после Бетховена) историческом развитии рондо-сонаты: так, в финале фортепианного Концерта Скрябина имеется необыкновенно яркая побочная партия сонатного типа.

позиция рондо-сонаты⁴. Эта экспозиция, как упомянуто, почти никогда не повторяется.

Центральный эпизод (С) рондо-сонаты, следующий после второго проведения главной темы (и возможной, но здесь более редкой связующей части), напоминает, как сказано, по тональности и структуре трио сложной трехчастной формы. Чаше всего этот эпизод излагается в простой двух- или трехчастной форме, нередко с повторением частей, причем последнее повторение иногда не замыкается, а превращается в связующую партию к очередному проведению главной партии. Выше уже сказано, что центральный эпизод может быть заменен разработкой предыдущих тем (примеры: Скрябин — финалы фортепианного Концерта и Третьей сонаты, Бетховен — финалы Тринадцатой, Шестнадцатой и Двадцать седьмой фортепианных сонат). Иногда, однако, центральный эпизод содержит как новый материал, так и разработку предшествующих тем (Бетховен — финал Одиннадцатой фортепианной сонаты).

После центрального эпизода (или разработки) следует обшая реприза: повторяется вся предшествующая центральному эпизоду часть рондо-сонаты с тональными изменениями в побочной и заключительной партиях. В связи с этим перерабатывается и связующая часть. Самое последнее (четвертое) проведение главной темы (перед кодой) в некоторых случаях, как упомянуто, пропускается (Бетховен — финал Двенадцатой фортепианной сонаты). Иногда же в нем делаются отклонения в тональности субдоминантовой стороны (Бетховен — финалы Второй и Четвертой фортепианных сонат), дабы преодолеть тональное однообразие, возникающее вследствие почти исключительного господства главной тональности после центрального эпизода. Очень редко пропускается третье проведение главной темы, следующее после центрального эпизода или разработки (Моцарт — финал фортепианной Сонаты с-moll; Бетховен — финал Четвертого фортепианного концерта; Скрябин — финал Третьей сонаты).

Кода рондо-сонаты в большинстве случаев не содержит неустойчиво-разработочных моментов (как это нередко бывает в сонатных кодах) и носит с самого начала заключительный (кадансирующий) характер. В ней используется чаще всего материал главной темы и центрального эпизода⁵. Наличие ко-

⁴ Можно, однако — ради большего сходства с сонатной формой, — не включать второе проведение главной темы в экспозицию, а считать, что оно дается после нее.

⁵ В последнем случае иногда возможно, как и в сонатной форме с эпизодом, уже упомянутое дополнительное сонатное соотношение более крупного плана; центральный эпизод (в побочной тональности) выступает как некая «побочная партия экспозиции», а его возвращение в коде (в главной тональности) — как побочная партия репризы (это встречается у композиторов XX века, см. скерцо из Шестого квартета Шебалина).

ды в рондо-сонате почти обязательно вследствие значительных размеров формы и ее завершающей функции по отношению ко всему сонатному циклу. Наоборот, вступление в рондо-сонате обычно отсутствует.

Как сказано в определении, в рондо-сонате изредка встречаются не три, а четыре эпизода. Тогда общая схема приобретает следующий вид:

A B A C A D A B₁ [A] Кода.

В такой форме написаны, например, финалы фортепианных сонат Моцарта F-dur и B-dur (№ 18 и 3), финал его Концерта A-dur для скрипки с оркестром (№ 5).

§ 4. Краткие сведения об историческом развитии рондо-сонаты

У Гайдна, в творчестве которого впервые откристаллизовалась форма рондо-сонаты, иногда встречается рондо-соната, построенная на одной теме. В главе XI уже упоминалось, что в сонатных формах Гайдна побочная партия тематически нередко сходна с главной или представляет лишь ее вариант. В этих случаях заключительная (либо вторая побочная) партия содержит новую тему. Но в рондо-сонатной форме гайдновского финала нет второй побочной или самостоятельной по тематическому материалу заключительной партии. Если при этом центральный эпизод также тематически не самостоятелен, а носит разработочный характер, то, в случае построения побочной партии на материале главной, возникает монотематическая (однотемная) разновидность рондо-сонаты. Яркие примеры — в финалах двух лондонских симфоний Es-dur — № 99 и № 103 (mit dem Paukenwirbel).

У Моцарта, наоборот, рондо-сонаты нередко отличаются большим богатством тем. В частности, уже упомянуто, что среди сочинений Моцарта есть примеры рондо-сонат с четырьмя эпизодами, то есть с двумя центральными эпизодами. Если вспомнить, что эти эпизоды сами могут быть неоднотемными, станет ясно, какое большое количество различного тематического материала может содержаться в рондо-сонате Моцарта. В таком строении ряда рондо-сонат ярко проявляется обычная для Моцарта мелодическая щедрость. Некоторые из них обнаруживают при этом известные связи со старинным рондо клавесинистов, в котором, как упомянуто в главе VIII, количество эпизодов обычно было значительным (см. упомянутый финал Восемнадцатой фортепианной сонаты Моцарта, отличающийся фактурой, близкой к фактуре французских клавесинистов).

Другая черта многих рондо-сонат Моцарта — большая свобода композиции (например, пропуск третьего проведения глав-

ной партии, всевозможные перестановки тематических элементов в репризе и т. п.).

Отметим, наконец, что форму рондо-сонаты Моцарт применял не только в финалах инструментальных циклов: в типичной рондо-сонатной форме написана ария Осмина в D-dur (№ 19) из пятого действия оперы «Похищение из сераля»⁶.

Бетховен в своих рондо-сонатах не принял ни тематического богатства многих моцартовских, ни однообразия ряда гайдновских рондо-сонат. Центральный эпизод у Бетховена только один, но сравнительно крупных масштабов. Именно благодаря относительно большому размеру центрального эпизода (или разработки) становится более ясной общая трехчастность композиции рондо-сонаты.

В послебетховенский период в рондо-сонате (как и в простом рондо) иногда не все проведения темы даются в главной тональности (примеры: финал «Шехеразеды» Римского-Корсакова, финал Концерта для скрипки Кабалевского).

В Фантазии C-dur Шумана имеется исключительный случай применения формы рондо-сонаты в первой части циклического произведения. Здесь очевидна трактовка рондо-сонаты именно как видоизменения сонатной формы (даны дополнительные проведения главной темы в конце сонатной экспозиции и репризы, что связано с обычным для Шумана тяготением к элементу рефренности).

В Четвертой симфонии Брамса в форме рондо-сонаты написано скерцо (финал, как уже сказано в главе IX, имеет форму вариаций старинного типа).

Примером формы рондо-сонаты в отдельной пьесе может служить «Блестящее рондо» (Rondo brillante, op. 62, Es-dur) Вебера. Его особенностью служит то, что, как это часто бывало и в сонатных формах, побочная партия (такты 40—47) не ярка (носит характер виртуозных пассажей), а подлинная вторая тема появляется лишь в заключительной партии. Другие примеры отдельных пьес, названных рондо и написанных в форме рондо-сонаты, — Рондо Бетховена, op. 51 № 2 и Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки Сен-Санса.

Иногда применяется особая разновидность рондо-сонаты без центрального эпизода и заменяющей его разработки: A B A B₁ A₁ Кода. От рондообразной двойной трехчастной формы эта форма отличается тем, что эпизоды B и B₁ близки по характеру побочной партии (все же эту форму часто можно рассматривать и как двойную трехчастную, а иногда и как сонату без разработки с кодой на материале главной партии).

⁶ Моцарт иногда писал арии и в сонатной форме (хотя и не развитой), не говоря уже о форме рондо (возможно, что с моцартовскими принципами так или иначе перекликается быстрая часть арии Руслана, которая, как упомянуто, допускает две трактовки: как сонаты и как рондо-сонаты).

Такая форма лежит в основе финала Сонаты h-moll Шопена и его Рондо Es-dur, op. 16, а также финала Первого фортепианного концерта Чайковского. В последнем случае кода построена на материале побочной партии («апофеозное» проведение темы), и поэтому каждая тема проводится три раза (A B A B₁ A B₂), что уже очень далеко отходит от обычной схемы рондо-сонаты.

Описываемая особая форма, имея меньшее количество тем, допускает зато их более широкое развитие.

Впрочем, в музыке второй половины XIX века встречаются яркие образцы симфонизации и типичной формы рондо-сонаты. Таков финал Третьей симфонии Чайковского.

Главная партия, выдержанная в характере блестящего жизнеутверждающего полонеза, написана в трехчастной форме с очень развернутой серединой⁷. Большую роль играют связующие части, предикты. Так, в связующую часть к репризному появлению побочной партии введен большой фугированный эпизод на материале главной темы. Сама побочная тема (песенного, хорового склада) в репризе существенно преобразована, приобретает характер апофеоза, гимна (это проведение темы уже следует считать началом коды в широком смысле), тогда как побочные партии в репризах рондо-сонат венских классиков не преобразовываются, а только транспонируются в другую тональность. Все это создает очень широкое развитие, весьма редко встречающееся в более старых рондо-сонатах.

Другой замечательный пример рондо-сонаты в русской классической музыке — упомянутый финал «Шехеразеды» Римского-Корсакова, передающий, согласно программному замыслу, картину «Багдадского праздника». Главная партия — как бы тема «Багдадского праздника» — представляет собой небольшой вариационный цикл. В отличие от финала Третьей симфонии Чайковского, где тональные соотношения частей рондо-сонаты вполне традиционны, главная партия финала «Шехеразеды» проводится всякий раз в новой тональности (главная тональность, доминантовая, субдоминантовая и, наконец, тональность двойной субдоминанты с постепенным возвращением в главную тональность). Столь же оригинальны и другие тональные соотношения. Широкое симфоническое полотно реализуется в этом финале не посредством большого развития всего трех тем, как у Чайковского, а посредством введения в связующие части и центральный эпизод ряда самостоятельных тем, заимствованных из предыдущих частей «Шехеразеды». Все это вполне соответствует художественному замыслу —

⁷ Начальный период этой формы — семитакт, завершающийся половинным кадансом и не делящийся на предложения, то есть по внутренней структуре — лишь предложение (см. пример 128).

стремлению передать картину оживленного, пестрого, многокрасочного народного праздника.

И наконец, Римский-Корсаков использовал форму рондо-сонаты для построения большой оперной сцены — начала четвертой картины оперы «Садко» (до появления самого Садко). Музыка главной партии рисует оживленную картину толпящегося у пристани новгородского люда. Побочная партия — «калики перехожие», заключительная партия — песнь Дуды. Центральный эпизод — настоятели, волхвы. Контур формы рондо-сонаты выражены, в общем, вполне ясно, разумеется, с теми свободными отступлениями, которые естественны в оперной сцене. Новаторский характер этой сцены хорошо осознавал сам композитор⁸.

В советской музыке рондо-соната применяется, как и у классиков, в финалах циклических форм (финал Шестой симфонии Шостаковича, финалы Шестой и Восьмой фортепианных сонат Прокофьева⁹, упомянутый финал Скрипичного концерта Кабалевского и др.). Редкий пример применения формы рондо-сонаты в одночастной программной симфонической поэме представляет собой поэма Муравлева «Азов-гора».

⁸ См.: Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 353.

⁹ В финале Шестой сонаты Прокофьева рондо-соната необыкновенно оригинальна: в ней пять эпизодов — один центральный и две побочные партии, повторяющиеся в репризе в обратном порядке: ABACADAC₁B₁A.

ЦИКЛИЧЕСКИЕ И КОНТРАСТНО-СОСТАВНЫЕ ФОРМЫ

§ 1. Циклическая форма. Определение и разъяснение

Музыкальная форма называется циклической, если она состоит из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих по характеру (прежде всего — по темпу), но связанных единством идейно-художественного замысла.

Самостоятельность частей выражается, в частности, в том, что они иногда допускают отдельное исполнение (например, во время траурных церемоний нередко исполняется Траурный марш Шопена, входящий в качестве третьей части в его сонату b-moll). При исполнении же всей циклической формы между ее частями делаются перерывы, величина которых не фиксируется в нотной записи, а определяется самим исполнителем (случай, когда между какими-либо частями циклической формы не должно быть перерыва, обычно оговариваются посредством специального обозначения — *attacca*).

Наконец, подчеркнем, что в циклической форме, как правило, различны все части, то есть никакая часть не является репризным повторением другой в том смысле, в каком это имеет место в обычных трехчастных формах или рондо. Лишь в циклах из большого числа миниатюр изредка встречаются подобные повторения (например, многократные возвращения «Прогулки» в «Картинках с выставки» Мусоргского; это вносит в сюитный цикл элемент рондообразности).

Слово «цикл» по-гречески означает круг. Циклическая форма понимается как охватывающая тот или иной круг различных музыкальных образов — темпов, жанров, жанровых разновидностей.

В главе IX говорилось о вариационном цикле. Действительно, форма темы с вариациями имеет некоторые черты, общие с циклической формой: каждая вариация является относительно законченным целым, а между вариациями порой делаются паузы, не фиксируемые в нотной записи. Однако паузы эти очень незначительны и почти не нарушают ощущения единого движения. К тому же в строгих вариациях сохраняется один и тот же темп. Естественно, что одна отдельно взятая вариация не допускает самостоятельного исполнения.

В силу всего сказанного форму темы с вариациями не принято относить к циклическим формам в собственном смысле слова.

В инструментальной музыке сложились два основных вида циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл. Слово «сюита» означает последовательность (например, танцевальная сюита есть последовательность нескольких танцев). Принято различать старинную сюиту и новую сюиту.

§ 2. Старинная сюита

Старинная сюита представлена в творчестве композиторов первой половины XVIII века — прежде всего Баха, Генделя. Особенности старинной сюиты заключаются в том, что она целиком (или почти целиком) состоит из танцев, что каждый из танцев излагается в старинной двухчастной (изредка в старинной сонатной) форме (см. выше главу XI, § 13) и что все части сюиты пишутся в одной тональности. Контрастирование частей сюиты определяется различием самих танцев, их темпа, метра и других свойств.

В старинную сюиту обычно входили четыре основных (обязательных) танца в следующем порядке:

1. Аллеманда («немецкий») — степенно-серьезный, умеренно-медленный двухдольный ($\frac{4}{4}$) хороводный танец-шествие.

2. Куранта (итальянское слово *corrente* — текуче) — более живой трехдольный сольный танец (исполнялась куранта обычно парой танцоров).

3. Сарабанда — танец испанского происхождения, известный с XVI века и ставший в XVII веке торжественным придворным танцем в разных странах Европы. Существовали разные виды сарабанд, в частности, медленный и быстрый. У Баха и Генделя — это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически проникновенные, сдержанно скорбные и иные, но им всегда свойственна значительность, величественность. Жанровые черты сарабанды использовались многими композиторами, в частности, как средство создания образа мрачно патетического. Таково начало увертюры «Эгмонт» Бетховена, таково же тема его «32-х вариаций» c-moll (см. пример 162). Близка к сарабанде известная «Мелодия» Глюка — танец тоскующей тени из оперы «Орфей». В характере сарабанды выдержаны траурный средний эпизод из финала Седьмой симфонии Шостаковича, медленная часть его Второго фортепианного концерта, а также его Прелюдия C-dur из оп. 87.

4. Жига — быстрый танец ирландского происхождения. Для этого танца очень характерна триольность движения (то есть метры $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ и т. п.). Жиге обычно свойственно

(если иметь в виду жиги из сюит Баха) фугированное изложение. В некоторых отношениях жига из сюиты является предтечей финала классического сюитного цикла.

Из сказанного видно, что последование частей старинной сюиты основано на периодическом чередовании более спокойного, медленного и более оживленного, быстрого движения при последовательном усилении темповых контрастов: за умеренно медленным танцем следует умеренно быстрый, далее — медленный и, наконец, быстрый¹.

В большинстве старинных сюит между сарабандой и жигой обычно вставлялись те или иные из «необязательных» (не основных) для старинной сюиты танцев: менуэт, гавот, бурре, паспье, полонез и др. Кроме того, иногда в сюиту вводилась пьеса нетанцевального характера, например ария, рондо, скерцо, а также вступительная пьеса перед аллемандой (прелюдия, увертюра и т. п.). Как уже упоминалось в главе VII, в некоторых случаях в старинной сюите встречаются подряд два одноименных танца (с возможным повторением первого из них), например два менуэта или два гавота. Наконец, иногда за танцем (чаще всего за сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (Double).

В целом старинная сюита, содержащая пьесы достаточно различного характера, могла отражать довольно широкий круг жизненных явлений, но не столько в их взаимодействии и развитии, сколько в простом сопоставлении.

Лучшими образцами старинной сюиты являются сюиты Баха: французские и английские сюиты для клавира, оркестровые сюиты, сюиты для скрипки и для виолончели, партиты (итальянское название сюиты).

§ 3. Новая сюита

В XIX веке возникает новая сюита, существенно отличающаяся от старинной своим содержанием и композиционными чертами.

В связи с характерной для музыки XIX века программностью, со стремлением к большей конкретности музыкальных образов новая сюита нередко объединяется программным замыслом. Ряд сюит возникает на основе музыки к сценическим произведениям (операм, балетам, драматическим спектаклям), а в XX веке и на основе музыки к кинофильмам. Характер сюит становится более разнообразным: сказочно-фантастические картины в «Шехеразаде» Римского-Корсакова, портретные зарисовки в «Силуэтах» Аренского, картины природы, жанровые и народно-сказочные эпизоды в сюите «Пер Гюнт» Грига.

¹ Следует отметить, что строение сюит Генделя в этом отношении значительно свободнее, нежели сюит Баха.

Содержание новой сюиты раскрывается путем сопоставления контрастирующих между собой частей, охватывающих значительно более широкий, чем в старинной сюите, круг жанров. Танец занимает в новой сюите довольно большое место; при этом используются и такие танцы, которые в XVIII веке еще не приобрели распространения, например вальс. Однако роль танца в новой сюите все же значительно меньше, чем в старинной, ибо в новой сюите огромное распространение приобрели многочисленные другие жанры — марш, элегия, ноктюрн, скерцо, романс и т. д. Кроме того, названия частей сюиты очень часто не сводятся к обозначению жанра пьесы, а могут быть самыми разнообразными, например «Игра звуков», «Сны ребенка» (Вторая оркестровая сюита Чайковского), «Диалог» (Третья сюита Аренского).

Существенным отличием новой сюиты от старинной является также то, что ее части могут писаться в различных тональностях. Тональные сопоставления оказываются новым важным фактором контрастирования частей, какого не знала старинная сюита. Обычно в сюите имеется главная тональность, в которой пишутся по меньшей мере две крайние части — первая и последняя. Но некоторые сюиты заканчиваются не в той тональности, в какой начинаются.

В тесной связи со всем сказанным находится и то, что и форма частей новой сюиты, в отличие от старинной, весьма разнообразна: встречаются не только простые формы, но и сложная трехчастная, рондо, тема с вариациями, сонатная форма, рондо-соната.

Наконец, весьма различным может быть и число частей новой сюиты — от трех до десяти и более.

Композиторы-классики XIX века использовали жанр сюиты весьма разнообразно. Советские композиторы создали, наряду с другими типами сюиты, ряд сюит на темы песен и танцев различных народов (например, Книппер — «Солдатские песни», «Колхозные песни»; Пейко — «Молдавская сюита»; Раков — «Марийская сюита»; Шехтер — «Туркмения»).

Некоторые сюиты (например, «Шехеразада» Римского-Корсакова, в известной степени — «Молдавская сюита» Пейко) приближаются по своим масштабам либо по соотношению и мотивным связям частей к сонатно-симфоническому циклу, о котором сейчас и будет идти речь.

§ 4. Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфоническим (или сонатным) циклом называется циклическое произведение, принадлежащее к одному из таких жанров (соната, симфония, концерт, трио, квартет, квинтет и т. п.), в которых

принято хотя бы одну часть (в типичных случаях — первую) излагать в сонатной форме.

Из приведенного определения, между прочим, следует, что сонатными циклами могут считаться и некоторые многочастные произведения, в которых ни одна часть не изложена в сонатной форме (например, Двенадцатая соната для фортепиано Бетховена или Соната A-dur для фортепиано Моцарта). Ибо названные сочинения хотя и не содержат частей в сонатной форме, принадлежат к такому жанру (то есть к жанру многочастной сонаты), в котором обычно одна из частей представляет собой сонатную форму (то есть принято писать одну из частей в сонатной форме). Для сонатно-симфонического цикла важна та значительность, наиболее ярким проявлением которой служит наличие сонатной формы. Эта значительность, вместе с единством целого, стала одним из требований жанра симфонии, концерта, сонаты, квартета и т. д., вследствие чего приведенное выше определение сонатно-симфонического цикла содержит упоминание этих жанров. Что же касается наличия одной из частей в сонатной форме, то это существенное и типичное условие играет приблизительно ту же роль, что, например, наличие полной каденции в конце периода. Подобно тому как встречаются периоды, заканчивающиеся половинной каденцией, но все же ясно выполняющие функцию периода, так, в виде исключения, встречаются и сонатно-симфонические циклы, не содержащие ни одной части в сонатной форме, но отличающиеся той же значительностью и единством, что и типичные сонатные циклы².

Сонатно-симфонический цикл пресущественно связан со старинной сюитой: так, в жигах есть некоторые черты финалов, в сарабандах — черты медленных частей, а менуэт непосредственно перешел из сюиты в сонатный цикл. Но сонатный цикл отличается, по сравнению с сюитой, большей контрастностью и в то же время большим единством. Наиболее ранние образцы сонат и симфоний не столь резко отличались от сюиты: затем постепенно в тесной связи с общим историческим развитием содержания музыкального искусства сонатно-симфонический цикл стал тем видом инструментального музыкального произведения, в котором наиболее полно выражается мир человеческой жизни во всем его многообразии. В связи с этим части цикла стали более значительными по содержанию и масштабам, а их соотношение более органичным: из характерного для сюиты сопоставления отдельных картин они превратились в ступени, этапы раскрытия единого идейно-художественного замысла.

² Следует, однако, иметь в виду, что существуют сонатные циклы небольшого масштаба и облегченного характера. Маленькая соната часто называется сонатиной, небольшая симфония — симфониеттой.

Раскрытие глубокого и серьезного содержания на основе значительного развития ярких музыкальных образов, на основе контрастности частей музыкального произведения при единстве общего замысла и цельности музыкальной формы — таковы характерные черты зрелых сонатно-симфонических циклов, обычно объединяемые общим понятием симфонизма. Этот высший тип музыкального мышления, называемый симфонизмом и особенно характерный для симфонических циклов, получил распространение и в других жанрах. В этом смысле, например, в главе VII говорилось о симфонизации танцев в произведениях Глинки, Чайковского. Элементы симфонизма есть там, где есть широкое развитие музыкальных образов.

В сонатно-симфоническом цикле чаще всего четыре или три части (в симфониях обычно четыре). Крайние части идут, как правило, в быстром движении. Средняя часть — медленная. Если частей четыре, то вторая средняя часть — скерцо, менуэт, иногда другой танец (например, вальс в Пятой симфонии Чайковского).

Первая часть обычно носит в классических сонатно-симфонических циклах наиболее действенный, драматический, контрастный, нередко конфликтный характер и излагается в развитой сонатной форме.

Медленная часть по преимуществу лирична. Она передает чувства, размышления, раздумья человека, раскрывает его внутренний мир (иногда в связи с картинами природы). В медленной части встречается сложная трехчастная форма, нередко тема с вариациями, сонатная форма без разработки (реже с разработкой — уже упомянуты Вторая симфония и Одиннадцатая соната для фортепиано Бетховена), изредка простая трехчастная форма или другие формы.

Скерцо или менуэт вводит жанрово-характерный, бытовой элемент — танец, сцену народной жизни. Эта часть обычно отличается оживленным движением, весельем, остроумием. Композитор нередко выступает здесь как тонкий наблюдатель и зарисовщик характерных картин внешнего мира. Жанровые рамки менуэта, даже демократизированного и симфонизированного Гайдном и Моцартом, оказались слишком тесными для передачи этого рода содержания во всем его многообразии, в частности, для передачи более стремительного движения, более быстрых и динамичных смен различных картин. Поэтому Бетховен стал обычно заменять менуэт скерцо (скерцо — значит шутка), не связанным необходимостью следовать ритму и темпу определенного танца. Скерцо, как и менуэт, чаще всего излагается в сложной трехчастной форме с трио.

Финалы классических циклов тоже обычно характеризуются оживленным движением с чертами танцевальности и песенности (нередко в народном духе), иногда торжественностью. От народности музыки скерцо и менуэта народность музыки

финала обыкновенно отличается (в пределах одного цикла) большей значительностью и обобщенностью: подчеркиваются не какие-либо частные, остро характерные, жанрово-бытовые черты народной жизни, а прежде всего народность и массовость как таковые — например, не задорная уличная песенка, а безбрежное море народного веселья, народной жизни.

Для уяснения типичного соотношения между скерцо и финалом достаточно сравнить тему трио скерцо Девятой симфонии Бетховена, носящую народный жанрово-бытовой характер, с интонационно родственной ей, но более обобщенной темой финала симфонии («Гимн радости»). Показательно в этом смысле и сравнение музыки финала Четвертой симфонии Чайковского с темой в характере уличной песенки из скерцо этой симфонии. Форма в финале также обычно более развита, чем в скерцо: часто встречается сонатная форма, рондо-соната, реже простое рондо, иногда тема с вариациями.

Описанное соотношение четырех частей стало своего рода нормой сонатно-симфонического цикла. Произошло это потому, что совокупность таких частей охватывает разные стороны действительности, основные типы переживаний, основные «точки зрения» художника на мир: охватывает область драматического (первая часть), лирического (медленная часть), жанрово-характерного, бытового (менуэт, многие скерцо), эпического (финал; под эпическим здесь подразумевается не спокойная форма повествования, а народность, массовость как содержание финала: например, образ народа как бессмертного источника вечно обновляющейся жизни, творца истории и т. п.).

В обычном четырехчастном цикле возможно расположение двух средних частей в различном порядке: медленная часть может быть на втором или на третьем месте. Это дает два типа четырехчастного цикла. У Гайдна и Моцарта господствовал первый тип. Второй, получивший большое распространение со времени Бетховена, возможен лишь тогда, когда первая часть не отличается стремительностью движения: при этом условии быстрое скерцо может следовать непосредственно за первой частью, давая значительный контраст (Девятая симфония Бетховена, «Богатырская» симфония Бородина), а в дальнейшем сопоставлении частей (скерцо, медленная часть, финал) контраст нередко усиливается³.

Если в цикле всего три части, то обычно нет скерцо. В таком случае жанрово-бытовые элементы нередко присутствуют в финале или в каком-либо эпизоде медленной части.

³ Наоборот, в четырехчастных циклах с медленной частью на втором месте наибольший контраст бывает обычно между первой и второй частями, а дальнейшее развитие нередко как бы постепенно заполняет этот «скачок» (например, переходя через умеренное движение менуэта с певучим трио к быстрому финалу).

Встречаются и двухчастные сонатно-симфонические циклы, а также из пяти и большего числа частей.

Яркий пример очень развернутого двухчастного цикла — трио Чайковского «Памяти великого художника». Первая часть (a-moll) представляет собой развитую сонатную форму. В соответствии с траурным содержанием основная тема (главная партия) носит элегический характер. Контрастирующая (побочная, E-dur) имеет черты гимна или величальной песни. Вторая часть (тоже E-dur) — тема с вариациями, причем, однако, последняя вариация написана в A-dur и заменяет финал всего трио. В коде возвращается в усиленном звучании минорная главная тема первой части. В этом циклическом произведении с большой полнотой реализованы противоположные выразительные возможности сонатной и вариационной форм: единой траурно-элегической концепции первой части, содержащей значительное драматическое развитие, отвечает ряд отдельных картин (отчасти, возможно, картин-воспоминаний), представленных характерными вариациями второй части⁴. При таких условиях возвращение в коде темы первой части приобретает огромное значение для единства целого.

Совершенно иного рода двухчастный цикл представляет собой Концерт для голоса с оркестром Глиэра. Первая часть, написанная в сонатной форме, идет в умеренном темпе и носит лирический характер. Она как бы объединяет в себе черты медленной части цикла с некоторыми чертами, типичными для первой части. Вторая же часть, выдержанная в жанре вальса, написана в форме рондо и сочетает черты третьей части и финала обычного четырехчастного цикла.

В двухчастной Двадцать седьмой фортепианной сонате Бетховена финал, написанный в форме рондо-сонаты, отличается большой певучестью главной темы и таким образом как бы вбирает в себя некоторые черты лирической части цикла.

Сонатно-симфонические циклы с числом частей больше четырех, так же как и многие двухчастные циклы, нередко допускают рассмотрение характера и функции частей с точки зрения модификации (в данном случае расширения) «нормативного» четырехчастного цикла.

В пятичастной Второй симфонии Скрябина первая часть играет роль развитого вступления, а вторая (сонатное аллегро) исполняет функцию «первой» части.

Иногда пятичастный цикл использует свойства двух основных разновидностей четырехчастного. Так, скерцо, как упомянуто, может либо предшествовать медленной части, либо сле-

довать за ней. В Третьей симфонии Чайковского использованы обе эти возможности одновременно: медленная элегическая часть находится на третьем месте — в центре симметрии. Ее обрамляют два скерцо: первое — танцевально-лирического характера, второе — собственно скерцозного типа. Первая же часть симфонии и финал (пятая) исполняют свои обычные функции.

Аналогичным образом медленная часть четырехчастного цикла может либо предшествовать скерцо, либо следовать за ним; в некоторых пятичастных циклах использованы обе возможности (Второй квартет Кабалевского, Девятая симфония Шостаковича). В этих случаях скерцо — третья часть; ему предшествует лирическая часть умеренного темпа, например *Moderato*, а следует за ним *Adagio* или *Largo*. Как видим, две описанные разновидности пятичастного цикла отличаются симметрией общего строения, с центром в виде медленной части или скерцо. Обе эти разновидности использованы в Четвертом и Пятом квартетах Бартока: в Четвертом третья (центральная) часть — медленная, в Пятом — скерцо. Встречаются и другие разновидности пятичастного цикла, например содержащие две медленные или скерцозные части подряд (Квintет Шнитке, Восьмая симфония Шостаковича). В циклах из шести частей некоторые части менее самостоятельны — служат вступлениями к основным, главным (см., например, шестичастную Первую симфонию Скрябина).

Нельзя иметь в виду, что и в четырехчастном цикле соотношение частей иногда отклоняется от описанного выше: так, далеко не все скерцо содержат жанрово-бытовые черты, встречаются медленные финалы (ярчайший пример — в Шестой симфонии Чайковского), медленные первые части (Соната для скрипки Франка, многие циклы Шостаковича) и т. д. Различным бывает и само значение частей: обычно главной частью («центром тяжести» цикла) служит первая часть (пример — Шестая симфония Чайковского), но иногда — финал (Девятая симфония Бетховена). В Сонате b-moll Шопена драматический центр — первая часть, а логически-смысловая кульминация — третья часть (Траурный марш). Даже в случаях вполне обычного, традиционного цикла в соотношении частей почти всегда есть что-либо индивидуальное.

В сонатно-симфоническом цикле выработался ряд закономерностей, способствующих единству целого. Крайние части пишутся, как правило, в одной тональности (в минорных сочинениях финалы часто пишутся в одноименном мажоре). По тональности первой части обычно называется тональность всего цикла (например, Пятая симфония Бетховена называется симфонией c-moll, Четвертая симфония Чайковского — f-moll, хотя финалы этих симфоний мажорны). Средние части могут писаться в других тональностях и чаще всего пишутся в то-

⁴ Контрастное сопоставление сонатной и вариационной форм дано также в двухчастной Тридцать второй фортепианной сонате Бетховена.

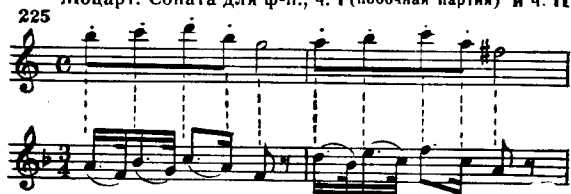
Само собой разумеется, что контраст быстрой сонатной и медленной вариационной части встречается не только в двухчастных циклах (вспомним «Аппассионату» и «Крейцерову» сонату Бетховена).

нальностях, близких к главной, например, в Шестой симфонии Чайковского (h-moll) средние части изложены в тональностях III и VI ступеней (D-dur, G-dur). Иногда встречаются и далекие тональности: во Второй симфонии Бородина (h-moll) скерцо написано в тональности, отстоящей на тритон от главной (F-dur). У венских классиков менуэт (у Бетховена также скерцо) обычно писался в главной тональности, а медленная часть — в другой тональности (исключение — Седьмая симфония Бетховена, где скерцозная часть — Presto — написана в тональности VI низкой ступени). Это имело место и тогда, когда скерцо следовало непосредственно за первой частью (Девятая симфония Бетховена). Позднее встречается и противоположный случай: скерцо — в другой тональности, медленная часть — в главной (Второй фортепианный концерт Брамса).

В целом для медленной части сонатно-симфонического цикла более всего характерны тональности субдоминантовой стороны (IV или VI ступень), одноименная тональность, а также параллельный мажор. Однако встречается и тональность доминанты, особенно у Моцарта (фортепианная Соната D-dur № 13, C-dur № 15). Эта же тональность — во Второй симфонии Бетховена, в Третьей симфонии Брамса (в последнем случае, в отличие от названных примеров из Моцарта и Бетховена, побочная партия первой части проходит не в доминантовой тональности). В Пятой симфонии Чайковского (e-moll) медленная часть написана в тональности VII натуральной ступени (D-dur). В общем выбор тональности медленной части даже у венских классиков гораздо менее регламентирован, чем, например, выбор тональности побочной партии первой части. Уже у Гайдна в фортепианном Трио C-dur (№ 3 по изд. Петерса) медленная часть идет в неблизкой тональности A-dur, а в сонате Es-dur (№ 1) — в E-dur. Позднее выбор тональности медленной части, как, впрочем, и тональности скерцо, стал весьма свободным.

Очень важны для единства сонатного цикла интонационные связи между его частями. Связи эти могут проявляться в самых разнообразных формах. Так, например, иногда темы второй, лирической части цикла имеют интонационные связи с побочной партией первой части:

Моцарт. Соната для ф-п., ч. I (побочная партия) и ч. II



Нередко темы финала интонационно родственны темам первой части, представляют те же интонационные обороты, но в

иной форме, более подходящей для финала, более соответствующей жанровой природе его музыки. В частности, такая связь может встретиться между побочными темами первой части и финала, что видно из следующих примеров:

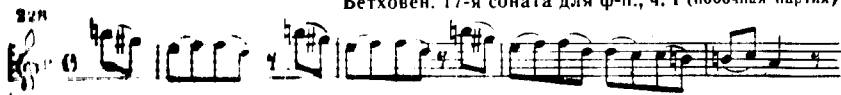
Бетховен. I-я симфония, побочные партии I и IV частей



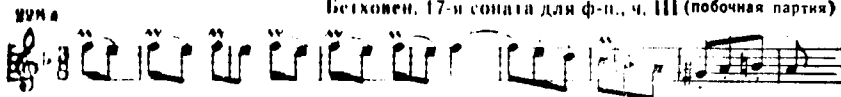
Бетховен. 6-я симфония, ч. I (побочная партия) и ч. V



Бетховен. 17-я соната для ф-п., ч. I (побочная партия)



Бетховен. 17-я соната для ф-п., ч. III (побочная партия)



В «Патетической» сонате Бетховена тема финала объединяет интонации побочной партии первой части и темы медленной части:

ч. I (побочная партия)

Бетховен. 8-я соната



Тема финала Одиннадцатой сонаты также объединяет интонации тем предыдущих частей сонаты:

Бетховен. 11-я соната для ф-п.

230 ч. I (из главной партии)



начало темы финала



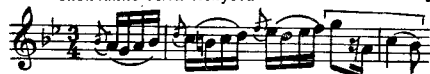
(окончание темы финала)



ч. II (начало)



окончание темы менуэта



Подобное объединение иногда непосредственно связано с самим синтезирующим характером темы финала: в примере 230 эта тема сочетает черты подвижности первой части, лиричности второй и изящества менуэта; в примере 229 тема финала также совмещает элементы подвижности и напевности, свойственные предыдущим частям сонаты. В позднейших стилях интонационные связи между частями цикла нередко проводятся более последовательно и осознанно (Танеев, Шостакович)⁵.

⁵ В связи с приведенными примерами необходимо различать два тесно переплетающихся между собой явления: интонационно-стилевое единство, свойственное творчеству композитора в целом, и интонационное единство данного произведения. Для каждого композитора характерен тот или иной круг выразительных средств, вследствие чего сходные мелодические обороты (и другие средства) встречаются в разных произведениях композитора и тем более могут встретиться в различных частях одного и того же произведения. Но если, при большом многообразии средств, применяемых композитором, он в данном произведении особо подчеркивает какие-либо определенные интонации, то общестилевое единство музыки приобретает новое качество — оно как бы сгущается до интонационного единства именно данного произведения. Так, для Чайковского, наряду со многими другими мотивами, типичны мотивы, основанные на поступенном нисхождении. Однако в Четвертой его симфонии на таком движении основано особенно большое число тем и при этом нисхождение дается чаще всего в пределах кварты (иногда квинты): вспомним, например, главную партию первой части, тему среднего раздела второй части, первую тему скерцо, первую тему финала (в последних трех случаях совпадают даже звуки: *f, e, d, c*), тему эпизода *Des-dur* в скерцо, наконец, использованную в финале мелодию песни «Во поле береза стояла», выбранную Чайковским, очевидно, с учетом основного интонационного материала симфонии. Ясно, что здесь проявляется не только единство стиля композитора вообще, но и интонационное единство именно данного сочинения.

Помимо такого рода интонационных связей, иногда в различных частях цикла проводится один и тот же мотив или одна и та же тема (наподобие лейтмотива в опере). Примерами могут служить Пятая симфония Бетховена, где один ритмический мотив проходит в разных частях, Пятая симфония Чайковского, где тема вступления к первой части также появляется затем во второй, третьей и четвертой частях. Такого рода лейтмотив (или «лейттема») тесно связан с основной идеей произведения. В названных симфониях Бетховена и Чайковского лейтмотив представляет собой «мотив судьбы», «мотив рока». В «Фантастической» симфонии Берлиоза тема, появляющаяся во всех частях, представляет собой, в соответствии с программой симфонии, «мотив возлюбленной».

Во многих других случаях в какой-либо части сонатного цикла (чаще всего в финале) появляются так называемые реминисценции (воспоминания) тем предыдущих частей (то есть проходят темы или отрывки тем предшествовавших частей). Так, в финале Девятой симфонии Бетховена перед появлением главной темы финала — «Гимна радости» — звучат темы первых трех частей. В данном случае смысл напоминания заключается как бы в отрицании, преодолении всех пройденных этапов ради утверждения конечного результата развития — главной темы финала. Иногда же, наоборот, проведение в финале (чаще всего в коде финала) какой-либо темы из предшествующей части представляет собой именно конечный вывод произведения, утверждение его основной идеи. Этот прием был введен и употреблен в Трио Чайковского, широко развит Танеевым и затем применялся и применяется в настоящее время многими композиторами (Скрябин, Прокофьев, Шостакович, Кабалевский и др.). Обычно в такого рода завершающей коде финала, часто несущей характер апофеоза, проводится (нередко в полифоническом соединении с другими темами) динамически усиленная тема медленной части цикла (Танеев — фортепианный Квартет *E-dur*, Скрябин — Третья симфония) или побочная тема первой части (Танеев — Симфония *c-moll*, фортепианный Квintет, Прокофьев — Седьмая симфония). Обычно это наиболее эмоционально насыщенные темы; будучи фактурно и динамически усилены, они сочетают высокий уровень лирической экспрессии с героическим пафосом.

В фортепианном концерте Скрябина в коде финала проходит тема связующей партии первой части (это в данном случае наиболее открыто лирическая и устремленно лирическая тема). В Четвертой сонате Ан. Александрова в коде финала возвращается главная тема первой части, отличающаяся большой лирической приподнятостью. На главной теме первой части основана тема финала и в Седьмой симфонии Шостаковича. Характерно опять-таки, что здесь динамически преобразуется лирический вариант темы первой части,

появляющейся в начале ее коды. В случае, когда в коде финала проходит в главной тональности тема медленной части цикла, звучащая в другой тональности (упомянутые фортепианный Квартет Е-диг Танеева и Третья симфония Скрябина), в масштабах всего цикла возникает дополнительное сонатное соотношение крупного плана (о возможности подобного добавочного соотношения в рамках сонатного аллегро уже упоминалось выше).

В очень многих циклических произведениях, при отсутствии повторений тем одной части в другой части цикла, темы разных частей строятся на основе небольшого числа одних и тех же интонационно-ритмических ячеек, которые многообразно трансформируются. Это можно наблюдать, в частности, на примерах некоторых симфоний Шостаковича, в том числе — Пятой симфонии.

Таким образом, средства, при помощи которых создается музыкально-тематическое единство сонатно-симфонического цикла, весьма разнообразны.

Сонатно-симфонический цикл приобретает различные черты в произведениях различных жанров. Так, в концертах обычно бывает только три части, а не четыре, как правило — нет скерцо⁶. Медленная часть иногда сравнительно невелика, пишется в простой трехчастной (или двухчастной) форме (Бетховен — Четвертый фортепианный концерт, Чайковский — Концерт для скрипки). Финал, как упомянуто, пишется чаще всего в форме рондо-сонаты. Об особенностях первых частей концертов речь шла в главе XI, § 11. Черты концертности в произведениях других жанров могут появиться также и в соотношении частей цикла (см. уже упомянутую трехчастную Двадцать первую сонату Бетховена с очень краткой медленной частью и грандиозным финалом в форме пятичастного рондо).

В квартетах, трио музыка часто не имеет такого широкого размаха и тех героических черт, как в симфониях, нередко носит более лирический характер.

* * *

Выше говорилось, что циклическая форма есть форма безрепризная. Однако по темпу, тональности, отчасти и по общему характеру музыки финал сонатно-симфонического цикла нередко может восприниматься (в порядке условной аналогии) как своего рода видоизмененная «реприза» первой части, что имеет большое значение для единства и логики цикла. Особен-

⁶ Четырехчастные концерты приближаются по своему характеру к симфониям (Второй концерт для фортепиано Брамса, Первый концерт для скрипки Шостаковича).

но очевидно это в некоторых трехчастных циклах с быстрыми крайними и медленной средней частями. Таковы, например, Пятая и Двадцать третья фортепианные сонаты Бетховена. К тому же в этих сонатах медленная часть идет не только в другой тональности, но и в другом ладе (в мажоре), а финал восстанавливает главную минорную тональность. Иногда, как уже упомянуто, очевидны связи финала с первой частью и в смысле интонаций, гармонических комплексов и т. д. (например, в упомянутой Двадцать третьей сонате). Во многих четырехчастных циклах также возникают сходные соотношения, ибо скерцо, а особенно менуэт у Гайдна и Моцарта, часто носит лишь характер интермеццо — как бы жанрово-бытового фона, оттеняющего значительность трех других (основных) частей.

Не менее существенны возможные аналогии между последовательностью частей в типичном сонатно-симфоническом цикле и последовательностью тем в типичной сонатной экспозиции. Контрастная и драматичная первая часть цикла может быть уподоблена контрастной главной партии. Лирическую медленную часть цикла, нередко вырастающую из лирических тем первой части, естественно сравнить с побочной партией, которая часто вытекает из второго элемента главной партии. Наконец, финал — оживленный, активный, но не столь контрастный, как первая часть, — во многом аналогичен по своей функции классической заключительной партии, подводящей итог экспозиции в активных, но сравнительно более простых ритмико-интонациях (см. выше, главу XI, § 6).

Если между медленной частью и финалом имеется динамическое скерцо не в характере интермедии, а представляющее собой органическое и значительное звено в развитии общей концепции цикла, то такое скерцо можно сравнить с областью конфликтно-драматического сдвига в побочной партии (см. выше, главу XI, § 5), как бы по-новому завязывающего «узел противоречий» перед их разрешением в заключительной партии (чему соответствует разрешение конфликтов подобного скерцо в финале).

Примером такого рода цикла может служить Пятая симфония Бетховена, в которой скерцо носит весьма конфликтный характер. Мажорный же финал сочетает активность первой (минорной) части со светлым мажорным характером второй, подобно тому как заключительная партия первой части аналогичным образом сочетает активность главной (минорной) партии с мажорным характером побочной. В этой симфонии Бетховен совместил четыре части симфонического цикла с этапами развития, типичными и в меньших масштабах для бетховенской трактовки диалектического круга (тезис, антитезис, конфликтная предсинтетическая зона, синтез). Это совмещение — одно из художественных открытий композитора.

Нередко, особенно если первая часть значительно превосходит остальные по масштабам, последующие части развивают (иногда как бы более крупным планом) отдельные образно-смысловые комплексы первой части. Так, в Шестой симфонии Чайковского скерцо и траурный финал дают предельно резкое контрастное сопоставление активных образов жизни — движения, действительности в их самых различных аспектах (в том числе и тревожных) и трагических образов смерти, на столкновении и борьбе которых была в значительной степени основана первая часть. Вторая же часть симфонии (*Allegro con grazia*) развивает, как это часто встречается, некоторые элементы лирической сферы первой части⁷.

В некоторых случаях для уяснения логики развития цикла важно проследить роль какого-либо существенного образного элемента (например, лирического тематизма) во всех частях. Так, в трагической Сонате *b-moll* Шопена значение лирики постепенно убывает. В первой части развитая побочная партия экспозиции и репризы носит активный лирико-драматический характер. В скерцо лирическая сфера (трио) хотя и отличается достаточной широтой, но значительно менее активна. В конце скерцо тема трио проходит лишь как краткое напоминание. В конце же траурного марша уже нет даже и такого краткого появления лирической темы трио, а само трио представляет собой светлый образ, как бы отодвинутый в даль воспоминаний. Наконец, в финале сонаты лирический тематизм отсутствует вовсе.

Наоборот, например, во Втором концерте Рахманинова активность лирического начала в общем возрастает и достигает кульминации в трех проведениях побочной темы финала, последнее из которых (в коде) служит лирико-патетическим апофеозом всего произведения.

При всем бесконечном разнообразии индивидуальных случаев логика сонатно-симфонического цикла имеет, как мы уже видели, и некоторые общие типичные черты, а также особенные черты в различных стилях, жанрах, жанровых разновидностях. Добавим, к сказанному ранее, что, например, логика соотношения частей в симфонии конфликтно-драматического типа, разумеется, отличается от логики соотношения частей в симфонии эпического, картинного, жанрово-описательного типа.

⁷ Интонационно *Allegro con grazia* связано, главным образом, со средним разделом побочной партии экспозиции первой части, где цепи задержаний отвечают фразам, содержащим восходящее гаммообразное движение триолями. Этот тип контраста отражен в *Allegro con grazia* в более крупном плане — в виде соотношения тематизма трио (цепь задержаний, см. выше пример 153а) и крайних частей (пример 153). Кода *Allegro con grazia*, в которой большую роль играет плагальное сопоставление гармоний VI низкой ступени и тоники, перекликается с близкими по характеру плагальными кадансами заключительной партии экспозиции первой части.

Много нового внесли в трактовку сонатно-симфонического цикла советские композиторы, прежде всего Д. Шостакович. В § 12 главы XI уже говорилось, что в ряде больших симфоний Шостаковича первая часть представляет собой развернутую сонатную форму, идущую в медленном движении. Это связано с новой своеобразной концепцией симфонического цикла в целом, с усилением его контрастности при одновременном возрастании единства. Естественно, что за медленной первой частью непосредственно следует контрастирующая ей часть скерцозного характера (Пятая, Десятая симфонии, Концерт для скрипки; в Восьмой симфонии после огромной первой части, как упомянуто, даны две скерцозные части подряд). Далее идет новая медленная часть, иногда представляющая собой как бы реакцию сознания на образы скерцо (и в то же время — резчайший контраст этим образам), и, наконец, финал (снова контраст). Таким образом, последовательность: медленно — быстро — медленно — быстро (или какой-либо ее вариант, например: умеренно — быстро — медленно — быстро или медленно — быстро — медленно — умеренно) лежит в основе многих циклов Шостаковича. Следует отметить также большое разнообразие финалов этих циклов: есть финалы активно-динамические с триумфальным заключением (Пятая и Седьмая симфонии); пасторальные (Восьмая симфония), празднично-оживленные (Первый концерт для скрипки, Шестая симфония) и т. д.

Примером очень богатого и особенного стройного цикла может служить пятичастная Восьмая симфония. Логика образного развития первого *Adagio* отчасти предвосхищает логику всего цикла. Например, кульминационному и переломному моменту первой части (началу репризы), как бы преграждающему путь зловещему маршу конца разработки, явно соответствует (и по характеру звучания, и по интонациям, и по роли в композиции) кульминационный и переломный момент всего цикла — провозглашение темы *Largo* (пассакалии), служащее непосредственной реакцией на зловещий марш третьей части симфонии (второе скерцо). Послекульминационному же скорбно-лирическому разделу первой части, в самом конце которого наступает некоторое просветление, соответствуют продолжение пассакалии — эпизод скорбного оцепенения — и финал (пасторально-лирическое просветление). Аналогичным образом появлению в общем затухании коды *Adagio* внезапного *fortissimo* у засурдиненных труб и валторн отвечает вторжение в финал симфонии кульминационных мотивов первой части. Таким образом, развитие цикла идет как бы двумя концентрическими кругами (первая часть и весь цикл), общее подобие которых — при всех различиях — служит ярким проявлением множественного и концентрированного воздействия.

§ 5. Другие виды циклических форм

Помимо сонатно-симфонического цикла и сюиты, в инструментальной музыке встречаются и другие виды циклических форм. Среди них весьма распространены двухчастные циклы, в которых вторая часть является фугой, а первая — прелюдией. Об этих циклах уже шла речь в главе X⁸. Встречаются и многочастные циклы фортепианных миниатюр, хотя и не называемые сюитами, но по существу близкие к ним (например, «Карнавал» и «Крейслериана» Шумана, «Картинки с выставки» Мусоргского).

К циклическим формам относятся также оратории и большинство кантат (см. главу XV). Нередко ряд романсов или песен объединяется в вокальный цикл, связанный единым замыслом. Таковы циклы Шуберта «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», цикл Шумана «Любовь поэта», циклы Мусоргского «Песни и пляски смерти» и «Без солнца», цикл Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», цикл Свиридова «Песни на слова Роберта Бернса», его же цикл «У меня отец — крестьянин» на слова Есенина.

Степень и характер единства могут быть в такого рода циклах различными (в частности, связь, определяемая словесным текстом, делает не обязательным тональное единство цикла: вокальный цикл часто заканчивается не в той тональности, в какой он начинается). Общая же логика вокального цикла обычно имеет некоторые черты, родственные логике циклов инструментальных (сюитных, сонатных или вариационных). Часто в цикле можно обнаружить кульминационный романс (песню), к которому устремлено развитие, основанное на тех или иных контрастных сопоставлениях. Последний романс (песня) нередко имеет признаки завершающей, финальной части, иногда содержит какие-либо черты «репризности» по отношению к началу цикла и т. д. В некоторых случаях в цикле имеется более чем одна кульминация, причем последняя кульминация обычно оказывается главной.

Примером вокального цикла, отличающегося очень большим единством, может служить цикл Мусоргского «Без солнца», посвященный теме трагического одиночества. Кульминационный романс цикла — пятый («Элегия») — раскрывает тему одиночества в наиболее драматичной форме. Последний (шестой) романс — «Над рекой» — служит как бы развитой кодой всего цикла и по общему своему образному строю (известная застылость, неподвижность), а также по ряду музыкальных и поэтических средств (в частности, по дактилическому строению тек-

⁸ Прелюдия и fuga не всегда образуют собственно циклическую форму, как у Баха; иногда они представляют собой форму контрастно-составную (см. § 6).

ста) перекликается с первым романсом («В четырех стенах»), то есть содержит элементы репризности в общехудожественном смысле (но отнюдь не в музыкально-тематическом или тональном). В этом цикле чрезвычайно велико также единство собственно музыкальных средств — мелодико-интонационных, ладо-гармонических.

В другом вокальном цикле Мусоргского — «Песни и пляски смерти» — соотношение второго, третьего и четвертого (последнего) номеров («Серенада», «Трепак», «Полководец») несколько напоминает соотношение медленной части, скерцо и финала типичного инструментального цикла.

В цикле Свиридова «Песни на слова Роберта Бернса», содержащем девять песен, движение к кульминации осуществляется путем контрастных сопоставлений песен более обобщенного и более конкретного, картинного, бытового характера. Первой кульминацией служит пятая песня («Горский парень»), а второй и главной — седьмая («Всю землю тьмой заволокло»). Этому глубоко драматическому центру всего цикла предельно резко контрастирует предшествующая шутливая сцена (шестая песня — «Финдлей»). Контраст, а вместе с тем и кульминационный характер седьмой песни подчеркнуты ярким сопоставлением далеких тональностей (H-dur в шестой песне, f-moll — в седьмой). Восьмая песня («Прощай») представляет собой как бы лирическое интермеццо перед финалом, а девятая («Честная бедность») — типичный финал, содержащий черты марша и танца и воплощающий конечный вывод цикла (грядущее торжество честных тружеников).

В некоторых вокальных циклах имеется сюжетное развитие (пример: «Прекрасная мельничиха» Шуберта). В такого рода циклах налицо развертывание действия с соответствующими поворотными моментами, появлениями новых персонажей и т. п. Естественно, что все это так или иначе подчеркивается музыкальными средствами — контрастными сменами темпов, фактуры, тональностей, жанров песен или романсов и т. д.

Отметим, наконец, что иногда слово «цикл» применяется не по отношению к единому многочастному сочинению, а по отношению к ряду самостоятельных произведений, объединенных каким-нибудь признаком, например к ряду пьес одного жанра, входящих в один опус и производящих наиболее выгодное художественное впечатление при исполнении всех этих пьес подряд (цикл 24-х прелюдий Шопена во всех тональностях, ор. 28, или аналогичный цикл Скрябина, ор. 11).

§ 6. Контрастно-составные формы

Понятие контрастно-составных форм — сравнительно новое: оно введено В. В. Протопоповым в работах начала 1960-х годов. Эти формы располагаются в систематике композиционных

структур между одночастными (нециклическими) и циклическими формами. Однако по своему значению они должны рассматриваться как тип формы не промежуточный, а вполне самостоятельный, хотя могут приближаться к формам циклическим (например, к сонатно-симфоническому циклу с более тесными, чем обычно, связями частей) или к одночастным (например, к сонатному аллегро с развернутым вступлением).

До введения понятия контрастно-составных форм соответствующие произведения относились — в зависимости от их характера и строения — к различным другим типам: к сонатно-симфоническим или иным циклам, к определенным видам смешанных или свободных форм, к особым видам сложной двухчастной формы, к специфическим формам оперных сцен, к упомянутой форме сонатного аллегро с развитым вступлением. Выделение контрастно-составных форм в самостоятельный класс представляется, однако, вполне целесообразным, так как оно соответствует реальным соотношениям между разными типами форм.

С циклическими формами контрастно-составные формы роднит то, что в обоих случаях налицо последовательность нескольких контрастирующих частей. С одночастными — отсутствие перерывов между частями и невозможность рассматривать эти части как относительно самостоятельные пьесы, допускающие отдельное исполнение⁹. В некоторых случаях часть контрастно-составной формы не обладает (например, из-за вторжений тематического материала других частей) также и самостоятельной формой, то есть такой, какая была бы вполне логична и понятна не только в связи с целым, но и сама по себе.

Из сказанного вытекает определение контрастно-составной формы как формы, состоящей из нескольких контрастирующих частей, во многом подобных частям циклической формы, но менее самостоятельных, идущих без перерывов и по степени своего слияния в одно целое образующих форму, близкую к одночастной (нециклической).

Несмотря на то что определение контрастно-составных форм проще всего построить на их сравнении с циклическими и одночастными формами (как нами сейчас и сделано), контрастно-составные формы обладают своим, им одним присущим качественным своеобразием. Эти формы очень гибки, необыкновенно разнообразны, сфера их применения широка. Они могут содержать две, три, четыре или более частей, иметь или не иметь

⁹ Впрочем, последний критерий не отличается достаточной определенностью. Так, в облегченных изданиях для детей некоторые явно одночастные (нециклические) пьесы иногда печатаются неполностью (например, «Натавальс» Чайковского — без трио). Следовательно, предполагается, что при известных обстоятельствах часть даже такого произведения допускает отдельное исполнение.

репризу; они встречаются в весьма различных жанрах — инструментальных (от симфонии или сонаты до попури), вокальных, сценических, — в разные исторические периоды. Они существовали уже в XVII веке (то есть до кристаллизации сонатно-симфонического цикла), например в жанре концертной фантазии, и широко применяются в настоящее время.

В инструментальном творчестве Баха типичной двухчастной контрастно-составной формой является форма токкаты и фуги (иногда фантазии и фуги), но не прелюдии и фуги, образующих у Баха двухчастный цикл.

Ярким примером контрастно-составной формы Моцарта может служить его Фантазия *c-moll*, предшествующая сонате¹⁰.

Кратко опишем ее общее строение.

В фантазии шесть частей. Первая (*Adagio, c-moll, 25 тактов*) построена очень свободно, вне какой-либо регламентированной формы-схемы. Развитие основано на секвентно-модулирующем развертывании материала начального зерна и приводит через ряд смелых и необычных смен далеких тональностей к тональности мажорной доминанты (*G-dur*), в которой появляется новый мотив (движение тридцатьвторыми в басу). На нем основано небольшое построение, напоминающее по своей функции в форме побочно-заключительную партию раннего типа. Далее следует энгармоническая модуляция в *h-moll*, который служит здесь подготовкой тональности следующей части — *D-dur*. Таким образом структура первой части приближается к неразвитой сонатной экспозиции с модуляционным переходом к следующей части или, что в данном случае то же самое, к периоду типа развертывания с таким же переходом.

Вторая часть (*D-dur*) резко контрастирует с первой по жанровой природе, форме, ладу, тональности, но идет в том же темпе и метре. Ее форма — простая репризная двухчастная с повторением частей. Последнее повторение, однако, не завершается полным кадансом, а приводит к остановке с фермой (на неустойчивой гармонии), после чего следует третья часть (*Allegro*), начинающаяся в *a-moll*. По своей форме эта часть еще ближе, чем первая, к сонатной экспозиции, на сей раз классического типа («побочная партия» начинается в *F-dur*). *Allegro* тоже не завершается полным кадансом, а приводит к доминантовому предыкту (виртуозно-фантазийного характера) перед следующей частью — *Andantino (B-dur)*. В этом *Andantino* — снова регламентированная форма как и в эпизоде *D-dur*: простая репризная двухчастная с повторением частей, причем последнее повторение опять-таки не завершается полным кадансом, а переходит в модуляционную связку к свободно по-

¹⁰ Эта фантазия и соната, вместе взятые, могут рассматриваться как своего рода двухчастный цикл высшего порядка: первая часть — контрастно-составная форма, вторая — обычный сонатный цикл.

строенной пятой части (*più Allegro*; начало — в *g-moll*). Она, в свою очередь, ведет к шестой (*Tempo primo*), представляющей собой сжатую репризу первой. Материал ее «побочно-заключительной» партии звучит теперь в главной тональности, а потому первая и последняя части фантазии, вместе взятые, могли бы составить форму, близкую к сонате без разработки¹¹.

Кроме общей репризы, в фантазии есть много других факторов, скрепляющих пьесу в единое целое. К их числу относятся некоторые интонационные и ритмические связи между частями. Например, в основе мелодии эпизода *D-dur* лежит поступенное нисхождение от терцового тона к вводному (см. первые полтора такта эпизода), с которого затем начинается — в сжатом и обнаженном виде — *Andantino B-dur* (к тому же основная мелодико-ритмическая формула *Andantino* предвосхищена за четыре такта до эпизода *D-dur*, а также в четвертом такте мелодии «побочной партии» *Allegro*). Аналогичным образом ритмическая фигура из трех затактных восьмых, появляющаяся в *Allegro* (с восьмого такта мелодии «побочной партии»), господствует потом в *più Allegro*.

Родственны и принципы строения некоторых частей: как и первая часть, третья (*Allegro*) близка к сонатной экспозиции и начинается контрастным построением, повторяемым тоном ниже. Сходны по форме эпизоды *D-dur* и *B-dur*. Общей организованности целого способствует также чередование более свободных форм (и минора) с более регламентированными (и мажора). Наконец, тональный план фантазии построен по принципу «скачка с заполнением». Роль скачка играет сопоставление *c-moll* первой части и *D-dur* второй (разница между тональностями — пять ключевых знаков). Далее следует «заполнение скачка»: *a-moll*, отстоящий от *c-moll* на три знака, далее — в «побочной» партии *Allegro* — *F-dur* (мажорная субдоминанта от *c-moll*: разница в два знака), наконец *B-dur* и *g-moll* (разница в один знак), причем *g-moll* служит доминантой главной тональности, возвращающейся в следующей части.

Подобного рода скрепляющие факторы могут быть в контрастно-составной форме весьма разнообразными и индивидуальными. До введения понятия контрастно-составной формы пьесы, подобные рассмотренной фантазии, отосились нами к одной из разновидностей свободных форм — к слитно-сюитным формам. Примером слитно-сюитной формы может служить также четырехчастная Шестая венгерская рапсодия

¹¹ Впоследствии этот принцип применил с полной определенностью Мясковский в своей одночастной (контрастно-составной) Двадцать первой симфонии: в ней сонатное аллегро обрамлено медленными частями, сходными по материалу и относящимися между собой как экспозиция и реприза сонатной формы.

Листа. Однако уже самый термин дает основания относить некоторые виды слитно-сюитных форм к формам контрастно-составным: сюитность указывает на родство с циклом, а слитность — с одночастной формой (подробнее — в главе о смешанных формах)¹².

Слитным может быть цикл не только сюитного, но и сонатно-симфонического типа, и с этой возможностью тоже связана большая группа контрастно-составных форм. Так, к контрастно-составным формам должен быть причислен Квартет *cis-moll* Бетховена, содержащий семь частей; некоторые из них по своему генезису служат вступлениями к другим. Иногда форму симфоний, концерта, сонаты, идущую без перерывов, все же предпочтительнее считать циклической. Таков, например, Концерт Мендельсона для скрипки, где, несмотря на отсутствие перерывов между частями, они достаточно самостоятельны и между ними нет тематических связей. В некоторых же случаях даже при наличии связей форму можно относить как к контрастно-составной, так и к циклической, если только структура каждой части, несмотря на ее незавершенность кадансом, воспринимается как достаточно самостоятельная и притом развитая, весомая. По этой причине в параграфе о сонатно-симфоническом цикле была упомянута Третья симфония Скрябина, хотя по многим признакам, в частности по ее месту в эволюции симфонизма Скрябина (между циклическими первыми двумя симфониями и одночастной «Поэмой экстаза»), ее естественнее считать контрастно-составной.

К бесспорным образцам контрастно-составных форм относятся некоторые квартеты Шостаковича, например Восьмой (между прочим, последняя часть этого квартета является репризой первой), а также его Одиннадцатая симфония.

Значительное место среди контрастно-составных форм занимают двухчастные формы типа «медленно — быстро». Примером может служить ария Руслана из второго действия оперы Глинки, о сонатной (или рондо-сонатной) быстрой части которой уже упоминалось. Среди инструментальных произведений назовем «Испанскую рапсодию» Листа, медленная часть которой (*cis-moll*) написана в форме темы с вариациями, а быстрая (*D-dur*) — в смешанной форме с сонатной основой (об этой форме еще будет речь в главе о смешанных формах). Яркий пример двухчастной контрастно-составной формы — Четвертая соната Скрябина, находящаяся как бы на пути от предыдущих циклических к последующим одночастным сонатам композитора. По своему происхождению первая часть — вступление, материал которого используется затем в разработ-

¹² В термине «контрастно-составная», уже вошедшем в широкое употребление, обе половины («контрастная» и «составная») указывают на родство скорее с циклическими формами, нежели с одночастными.

ке и коде сонатного аллегро. Но это «бывшее» вступление превращено здесь в более самостоятельную часть, изложенную в простой трехчастной форме. При этом композитор обозначил цифрами I и II *Andante* и *Prestissimo volando* — как отдельные части сонаты. Однако считать сонату двухчастным циклом невозможно из-за незавершенности первой части, переходящей без перерыва во вторую, а также из-за того, что форма *Prestissimo volando*, содержащего вторжения материала *Andante*, не может быть понята вне связи с этим *Andante*.

Иногда вопрос о том, следует ли считать форму двухчастной контрастно-составной или одночастной сонатной с развитым вступлением, является спорным. Решение вопроса зависит от степени самостоятельности и весомости первой части.

Аналогичным образом не всегда бесспорна граница между контрастно-составной формой типа прелюдия-фуга и двухчастным циклом того же типа. Прелюдии к фугам Баха достаточно самостоятельны, чтобы считаться частями цикла. А например, у Шостаковича прелюдия и фуга обычно образуют контрастно-составную форму. Особый случай — Прелюдия и фуга а-молл Шедрина. Фуге, разобранной в главе о полифонических формах (см. примеры 199—1996), предшествует вполне завершенная и самостоятельная по форме и материалу прелюдия, не переходящая в фугу аттасса. Фуга также самостоятельна по форме и не включает тематического материала прелюдии. И тем не менее характер интонационных связей между прелюдией и фугой дает известные основания рассматривать форму целого как контрастно-составную. Помимо связей более обычного типа, тут существенно появление в нижнем голосе тактов 41—44 прелюдии двенадцатитонового ряда — яркая черта, не находящая развития в самой прелюдии и понятная только из связи прелюдии с двенадцатитоновой темой фуги. А эта последняя, в свою очередь, предполагает предшествующее звучание прелюдии, без чего не был бы ясен ладотональный смысл повторенного начального звука е фуги.

Контрастно-составная форма может быть также частью формы циклической. Таковы, например, прелюдия и фуга в начале квинтета Шостаковича или *Arioso dolente* и фуга в конце Тридцать первой сонаты Бетховена. Аналогичным образом двухчастная контрастно-составная форма, где вторая часть является сонатным аллегро, а первая напоминает вступление, ставшее более самостоятельной частью, может служить первой частью сонатно-симфонического цикла (в этой связи в главе о сонатной форме уже упомянута первая часть Концерта b-молл Чайковского).

Мы рассмотрели лишь некоторые типичные случаи контрастно-составной формы и еще будем возвращаться к ней.

СМЕШАННЫЕ (СВОБОДНЫЕ) ОДНОЧАСТНЫЕ ФОРМЫ

§ 1. Определение. Причины распространения смешанных форм

Начиная приблизительно со второй четверти XIX столетия большое распространение получили — наряду с формами, описанными в предыдущих главах, — одночастные (нециклические) формы, сочетающие черты нескольких ранее сложившихся типичных форм (например, сонатной и вариационной). Такого рода одночастные формы называются смешанными или свободными.

В смешанных формах нередко пишутся симфонические поэмы, одночастные сонаты, концерты, увертюры, фантазии, рапсодии, баллады и другие пьесы, изредка отдельные части циклических произведений. При этом, конечно, в произведениях названных жанров и жанровых разновидностей встречаются и многочисленные другие формы, помимо смешанных. Так, Фантазия Скрябина (ор. 28) написана в сонатной форме, Фантазия С-дуг Шумана — в циклической, Баллада Грига — в вариационной.

Из ранее рассмотренных форм рондо-соната основана на сочетании свойств рондо и сонаты. Однако, как было упомянуто, это сочетание, откристаллизовавшееся еще в XVIII веке, сразу оказалось настолько строгим и регламентированным по своей схеме, что рондо-сонату не принято относить к числу смешанных (свободных) форм. Последние, хотя они также содержат, как увидим, некоторые типичные черты, предполагают большую свободу, то есть более индивидуальный характер сочетания черт различных форм в каждом отдельном случае, в каждом произведении.

Одной из причин распространения смешанных (свободных) форм как раз и явилось стремление русских классиков и передовых западноевропейских композиторов XIX века сделать музыкальную форму более гибкой, способной более полно соответствовать индивидуальному содержанию (очень часто программному) каждого отдельного произведения. Отсюда и критика передовыми музыкантами рутинного, механического применения старых, традиционных форм у ряда консервативных, сейчас уже полузабытых композиторов XIX века (например, критические выступления Шумана против произведений немецкого композитора Лахнера).

Борьба за программное содержание музыки и за те формы, которые служат его наиболее полному выражению, естественно связывается и со стремлением к сближению и взаимопроникновению разных искусств (литературная программа в инструментальном произведении, сочетание поэзии и музыки в романсе, поэзии, музыки и сценического действия в опере), а также разных родов и жанров внутри одного искусства. Инструментальные мелодии часто насыщаются вокально-речевой выразительностью, а вокальные обогащаются принципами развития, сложившимися в инструментальной музыке. Получают большое распространение произведения, сочетающие черты лирики, драмы и эпоса (например, жанр баллады), а это нередко влечет за собой и взаимопроникновение различных форм (например, вариаций лирико-эпического склада и сонаты, дающей большие возможности драматического развития). Наконец — и это особенно типично для творчества русских композиторов-классиков, — возникают новые сочетания форм, жанров, приемов развития, характерных для народной музыки, со сложными формами и жанрами развитого профессионального музыкального искусства. Эти сочетания определяют национально-своеобразный тип смешанных форм в русской музыке.

Описанные непосредственные причины распространения смешанных форм имеют, в конечном счете, единую основу: стремление к более полному и конкретному отображению действительности, ее многообразных сторон и явлений, их ярких контрастов, их связей. Все это, в условиях того уровня музыкального искусства и того развития музыкальных форм, какие были достигнуты ко второй четверти XIX века, естественно привело не только к обновлению прежних традиционных форм, сохраняющих, разумеется, все свое значение, но и к распространению новых, смешанных. Эти новые формы отличаются у композиторов различных стран национальным своеобразием и вместе с тем, как и прежние формы, обладают общими чертами. Точно так же эти формы обладают достаточной гибкостью, емкостью: получив широкое распространение в связи с определенными передовыми устремлениями в искусстве, эти формы, как и другие, могут служить для выражения различного содержания. Отдельные же исключительные образцы смешанных (свободных) форм можно встретить уже в музыке XVIII века (например, у Моцарта), то есть до установления тех условий, которые позднее вызвали широкое распространение этих форм и сделали их типичными. И наконец отметим, что к смешанным или свободным формам не принято относить необычные (не типовые, весьма индивидуализированные) композиционные структуры, возникшие еще до кристаллизации и у венских классиков более или менее регламентированных типов композиционных планов: под смешанными (свободными) формами понимают формы, основанные на сочетании черт имен-

но этих композиционных планов (или на их преодолении).

Рассмотрим наиболее часто встречающиеся разновидности смешанных форм.

§ 2. Сочетание сонатности и вариационности

Русские классики широко развили в своих произведениях характерную для русского народного музыкального мышления вариационность.

Создавая на основе вариационности в народном духе сочинения значительных масштабов, русские классики, естественно, использовали также и сложившиеся в профессиональном музыкальном искусстве крупные формы, преобразуя эти формы в соответствии с новыми идейно-художественными задачами — задачами развития национально-самобытной русской музыки. Особо важное место среди сложившихся крупных форм занимает сонатная форма. Понятно поэтому, что разные виды сочетания вариационности и сонатности лежат в основе многих смешанных форм русских классиков.

В главе о вариационной форме уже упоминалось, что русские классики обычно строят двойные вариации (вариации на две темы) не на основе чередования одной вариации на одну тему с одной вариацией на другую тему, а на основе создания крупных контрастирующих между собой разделов формы, в каждом из которых многократно варьируется одна (или преимущественно одна) тема. Если же сопоставление таких контрастирующих разделов дается дважды (в начале и в конце произведения), а кроме того, имеется раздел, где более свободно развиваются обе темы (например, вступая и в полифонические сочетания), то предпосылки сонатной формы становятся еще более очевидными, ибо возникают не только экспозиционная и репризная части формы, но и разработочная.

В сонатной форме, кроме двух основных тем экспозиции, нередко имеется еще самостоятельная тема вступления (обычно более медленная), контрастирующая по своему характеру с обеими темами экспозиции. В связи с этим русские классики в некоторых произведениях сочетают сонатную форму с вариациями не на две, а на три темы. Таковы Увертюра h-moll Балакирева на темы трех русских песен, Увертюра Римского-Корсакова на темы трех русских народных песен.

В названных увертюрах развиваются по одной песне в медленном движении и по две — в более быстром. Начинаются увертюры изложением и варьированием медленной темы, что образует вступительную часть сочинения. Далее излагается и варьируется одна из более быстрых тем, что составляет главную и связующую партии экспозиции сонатной формы. После этого излагается и варьируется последняя, третья тема, что играет роль побочной партии экспозиции. Затем следует раз-

рабочая часть, в которой вариационно развиваются элементы разных тем, и, наконец, реприза, воспроизводящая последовательность тем экспозиции в новых тональных соотношениях. В заключение дается кода, в которой используется материал вступления. Темы для экспозиции выбираются контрастирующие, но все же родственные по характеру, а иногда и по интонациям и структуре. Так, в Увертюре Балакирева на темы трех русских песен темой главной партии служит напев песни «Во поле береза стояла» (пример 46), а побочной — мелодия песни «Во пиру была» (пример 231). Обе эти темы (одна минорная, другая мажорная, одна более подвижная, другая более плавная) начинаются движением от квинтовой вершины источника вниз к основному тону и состоят из трехтактных фраз (ср. пример 231 с примером 46, транспонированным в h-moll):



Такого типа родство соответствует обычному соотношению тем во многих сонатных экспозициях. В разработке увертюры происходит сближение тем (см. варьирование первой темы в тональности B-dur).

В целом, однако, черты сонатности проявляются в этих произведениях главным образом в крупном плане — в соотношении больших частей формы. В самом же развитии музыкального материала господствует вариационный метод. Тональные соотношения крупных разделов формы иногда отличаются большей свободой, чем в типичной сонатной форме. Так, в Увертюре Римского-Корсакова на темы трех русских народных песен главная тональность и тональность вступления (народная песня «Слава») — D-dur. Главная же партия экспозиции идет в fis-moll («У ворот, ворот»), а побочная — («На Иванушке чапан») в h-moll. В репризе побочная партия транспонирована не в тональность главной партии, а в тональность одноименную главной тональности произведения (d-moll).

Описываемый тип одночастных форм в русской симфонической музыке был предугадан Глинкой в его «Камаринской», содержание которой, по известному выражению Одоевского: «...и картина и глубокое психологическое наблюдение».

В «Камаринской» Глинкой была найдена новая форма выражения для нового же и по своему содержанию русского симфонизма. Это и дало впоследствии Чайковскому основание

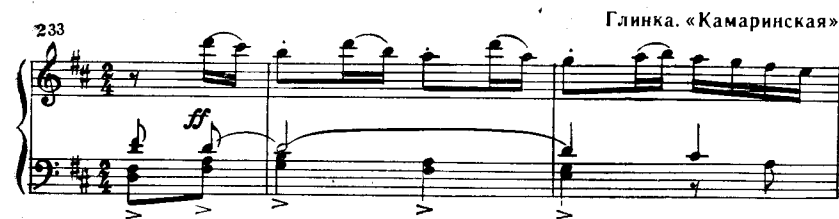
сказать, что в «Камаринской» заложен русский симфонизм, как дуб в желуде¹.

Предугадав дальнейший путь развития для ряда произведений смешанной формы в русской музыке, «Камаринская» осталась вместе с тем произведением неповторимо оригинальным также и по своей композиционной структуре. Имея черты сонатности в общей своей планировке (двухтемная экспозиция с модулирующей связкой от первой темы ко второй, реприза с перенесением начала второй темы в другую тональность, кода), «Камаринская», однако, не допускает рассмотрения двух ее тем как главной и побочной партий сонатной формы без очень существенных оговорок, ибо соотношение двух тем во многом напоминает здесь соотношение медленного вступления и быстрой главной партии.

В варьировании обеих тем широко применяется описанный в IX главе § 2 глинкавский метод. Что касается сонатных принципов развития, то они заключаются не только в собственно разработочных приемах, роль которых в этом произведении сравнительно незначительна, сколько в сближении тем на основе того общего, что между ними имеется (сам Глинка указывал в своих «Записках», что нашел «сближение» между этими темами). Общее между темами — свадебной и плясовой — заключается в нисходящем поступенном движении, явном в первой теме и скрытом во второй, а также в трехтактном членении:



Взаимопроникновение элементов обеих тем ясно видно в следующем отрывке:



¹ Анализ «Камаринской» содержится в капитальном труде В. Цуккермана «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке». М., Музгиз, 1957.



Выше уже упоминалось, что сочетание в смешанных формах черт различных ранее сложившихся типичных форм может быть индивидуально своеобразным в каждом конкретном случае. Это подтверждается как сравнением «Камаринской» с названными увертюрами Балакирева и Римского-Корсакова, сочетающими сонатность с вариационностью, так и сравнением «Камаринской» с другой увертюрой Глинки — «Арагонской хотой», композиция которой совершенно по-иному сочетает те же два принципа.

В «Арагонской хоте» черты сонатности в их типичных проявлениях (в частности, динамичная сонатная разработка) выражены гораздо более ясно. Общая композиция увертюры, безусловно, сонатная; вариационный же принцип господствует внутри главной и побочной партий, а также определяет соотношение тем этих партий. Главная партия построена на варьировании двух испанских народных тем, причем, как и в «Камаринской», Глинка выбрал темы, хотя и контрастирующие, но содержащие также момент интонационного родства:



По своей структуре главная партия образует особого рода сложную трехчастную форму с варьированным повторением частей (сложная трех-пятичастная форма). Сначала дается простая безрепризная двухчастная форма с повторением каждого восьмитактного периода. Первый период приведен в примере 234. Вот второй период:



Затем появляется новая тема (приведенная в примере 234a) в качестве своеобразной середины на доминантовом органном пункте, после чего дается реприза первой двухчастной формы в усиленном, динамизированном виде. Затем снова проводится (в усиленном изложении) тема середины (пример 234a), и, наконец, опять дается еще более усиленная реприза.

Таким образом, варьирование внутри главной партии осуществляется фактурными (в широком смысле) средствами и служит цели динамического нарастания. Тема побочной партии, идущая в доминантовой тональности, основана на той же гармонической последовательности, что и тема главной: три такта — тоника, один такт — доминанта, затем наоборот — три такта доминанта и один такт тоника:





(ср. с примерами 234, 235).

В свою очередь, побочная партия развивается вариационно, в частности путем введения новых мелодико-тематических образований при сохранении неизменного гармонического плана. Часть этих новых образований естественно оказывается в интонационно-ритмическом родстве с мотивами главной партии:



(ср. с примером 235).

Экспозиции предшествует медленное вступление. В разработке господствуют не вариационные, а собственно разработочные приемы развития. Реприза, переходящая в небольшую коду, сокращена по сравнению с экспозицией, но дана в еще более блестящем изложении. Связь главной и побочной партий становится здесь еще более тесной.

Сопоставление блестящего и тонкого варьирования с весьма динамичной и типично сонатной разработкой создает в «Арагонской хоте» необходимый контраст. Сами же темы контрастируют между собой в несравненно меньшей степени, нежели в «Камаринской».

Одночастные формы, сочетающие вариационность и сонатность, встречаются не только в симфонических, но и в фортепианных сочинениях русских классиков, построенных на варьировании народных тем. Яркий пример — восточная фантазия Балакирева «Исламей». Это вариации на две темы, исполняю-

щие одновременно функции двух основных тем сонатной формы. Первая тема — стремительная кабардинская пляска типа лезгинки, вторая тема — более медленная, лирическая, песенная, татарского происхождения.

Разработка восстанавливает темп первой темы и варьирует ее, предыкт перед репризой построен на мотивах обеих тем. В репризе (весьма динамизированной) вторая тема появляется в преобразованном виде и становится столь же активной, как и главная. Это сближение контрастирующих тем в репризе (не только в тональном отношении, но и в смысле характера) — одна из черт сонатности, особенно ярко выраженная во многих одночастных произведениях русских и западноевропейских композиторов XIX века. В данном случае возможно простое истолкование значения этого приема как объединения в одном стремительном порыве двух групп танцующих (мужской и женской), которые ранее выступали поочередно².

Во многих смешанных формах, как и в «Исламее», сонатность трактуется свободно. Это выражается иногда в необычных тональных соотношениях главной и побочной партий (в рассмотренном произведении: Des-dur — D-dur), в очень большом изменении репризы, например в резком сжатии и динамизации, как в данном случае. В условиях такого сжатия репризы и сравнительно небольших масштабов разработки возникают необычные для сонатной формы пропорции, при которых побочная партия экспозиции, идущая после весьма развернутой главной партии, оказывается по своему местоположению ближе, чем обычно, к середине произведения (именно это имеет место в «Исламее») и легко может быть ошибочно принята за среднюю часть трехчастной формы.

Западноевропейские композиторы XIX века, создававшие крупные сочинения на основе варьирования народных тем, также прибегали к описанному сочетанию вариационности и сонатности. Интересна с этой точки зрения последняя и наиболее цельная по форме рапсодия Листа — «Испанская», написанная через несколько лет после «Камаринской» Глинки.

Рапсодия, как уже упоминалось в параграфе о контрастно-составных формах, содержит две большие части — медленную (cis-moll) и быструю (D-dur). Медленная построена на варьировании одной испанской темы (фолии, близкой по характеру к сарабанде). Музыка медленной части отличается значительностью и легко ассоциируется с образом суровой старины, с романтическими представлениями об историческом прошлом Испании (подобные ассоциации может вызвать и медленное вступление к «Арагонской хоте» Глинки). Материал этой части

² См.: Келдыш Ю. История русской музыки, ч. 2. М., Музгиз, 1947, с. 108.

далее уже нигде не появляется, за исключением коды произведения.

Быстрая часть сочетает варьирование ряда тем со свободно трактованной сонатной формой. Эта часть может пониматься как ряд разнообразных красочных сцен испанской народной жизни (праздничных, танцевальных, лирических), воспринятых сознанием художника-романтика.

Танцевальная главная партия (D-dur) начинается той же самой темой (и в такой же двухчастной форме из двух повторенных восьмитактных периодов), что и главная партия «Арагонской хоты» (см. выше примеры 234, 235). В отличие от Глинки, который оставляет народную тему неизменной, Лист кое-где хроматизирует мелодию уже в первоначальном изложении, приближая ее интонации к характерным мотивам романтиков (ср. пример 235 и пример 238). В качестве второй темы главной партии Лист развивает одну из тем, использованных Глинкой в «Ночи в Мадриде» (пример 239):

238 Allegro

Лист. «Испанская рапсодия»



239 Un poco meno allegro

Лист. «Испанская рапсодия»



Что же касается той темы, которую Глинка использовал в качестве второй темы главной партии «Арагонской хоты» (см. пример 234а), то в «Испанской рапсодии» Листа она служит темой лирической побочной партии, начинающейся (после не-

большого вступления) в F-dur ($\frac{6}{8}$). Заключительная партия (E-dur), объединяющая мотивы побочной и главной (мотивы главной — в фигурациях партии правой руки), полностью входит здесь в сферу влияния побочной партии. Разработка, построенная на теме главной партии, вступает в тональности Es-dur (тональность глубокой субдоминанты — II низкой ступени по отношению к главной) и довольно быстро приводит к большому доминантовому предыкту перед репризой. Последняя (Molto vivace) сильно сжата и динамизирована по сравнению с экспозицией. Побочная партия в репризе (Sempre presto) сближена по характеру и темпу с главной, а в коде (non troppo allegro) происходит непосредственное сопоставление мотивов медленной части (из третьей вариации) и побочной партии — сопоставление, имеющее значение апофеоза, окончательного утверждения единства различных контрастирующих образов произведения.

Эти приведенные в конце произведения к единству яркие контрасты образов выражены в рапсодии и различным характером тем, и многообразными средствами виртуозной фортепианной фактуры, необыкновенно изобретательно варьируемой Листом, и, наконец, весьма красочными тональными сопоставлениями. При этом, наряду с терцовыми сопоставлениями (соотношение тональностей главной и побочной партий экспозиции; тональный план репризы: D-dur, B-dur, Fis-dur, D-dur), очень большую роль играют здесь полутоновые сдвиги, например «вводнотоновое» соотношение тональностей медленной части и быстрой части (cis — D), далее переход от небольшого вступления к побочной партии (fis-moll), к собственно побочной партии (F-dur), затем к окончанию экспозиции (E-dur), разработке (Es-dur) и предыкту перед репризой (d-moll).

Отметим, наконец, что, подобно тому как Глинка, обрабатывая темы других народов, остается по принципам и всему характеру своего творчества русским национальным композитором, так и Лист остается и в Испанской своей рапсодии венгерским национальным композитором. Наиболее непосредственное и ясное выражение это получило в венгерской гамме, которая проходит в конце разработки (перед предыктом к репризе).

Мы видим, таким образом, что, когда западноевропейские композиторы XIX века создают на основе варьирования народных тем крупные, цельные произведения, у них возникает сочетание вариационности и сонатности, близкое по своему принципу тому, какое сложилось в русской классической музыке³.

Во многих других случаях сочетание черт сонатности и вариационности в смешанной форме носит совершенно иной характер. Это имеет место, в частности, в ряде крупных симфо-

³ В быстрой части «Испанской рапсодии» есть также черты сонатного цикла (подробнее — в следующем параграфе).

нических произведений Листа. В отличие от всех рассмотренных выше образцов, в которых варьированию подвергались всякий раз по меньшей мере две различные темы, в этих произведениях сонатная форма возникает на основе свободного варьирования, свободных жанровых трансформаций одной темы. Таким образом, различные разделы сонатной формы — связующая партия, побочная партия, заключительная партия, различные разделы разработки и репризы — оказываются свободными вариациями главной темы. Предпосылки такой структуры содержатся в классической сонатной форме, в которой темы часто связаны очевидным родством, единством. Лист довел в рассматриваемых случаях это единство как бы до предела, сделав все темы свободными вариационными преобразованиями (трансформациями) одной и той же темы. При этом свобода варьирования способна обеспечить также очень большую степень контрастирования разделов. Принцип построения крупных произведений на основе преобразований одной темы получил наименование монотематизма. На формирование этого принципа, возможно, оказал влияние и принцип лейтмотивизма в операх.

На основе описанного (монотематического) сочетания сонатности и вариационности построены прежде всего некоторые программные симфонические поэмы Листа, например «Тассо», «Прелюды».

«Тассо» (по одноименной трагедии Гёте) — поэма о трагической судьбе великого итальянского поэта, гонимого придворными кругами и лишь после смерти прославленного народом. «Прелюды» — перипетии жизни человека вообще.

Основные вехи композиции «Тассо» следующие. Большое драматическое вступление (с-moll) и главная партия (с-moll) — скорбные темы страждущего поэта; далее — лирическая побочная партия (As-dur; тема любви Тассо), героическая заключительная партия (E-dur), эпизод, заменяющий разработку (менуэт, рисующий придворный быт; Fis-dur), траурная реприза (h-moll), кода — апофеоз (C-dur). Все разделы — свободные вариации одной темы:

240 *Lento* *ff* *espressivo* *rit.* *pp* *dim.* *f* *p* *rit.* *pp*

Лист. «Тассо»

240a *Adagio mesto* *espressivo* *f* *p* *rit.* *pp* *dim.* *f* *p* *rit.* *pp*

Лист. «Тассо»

главная тема (с-moll)

240б *espressivo molto* *Allegro mosso con grazia quasi Menuetto nobile* *Эпизод, заменяющий разработку* *Лист. «Тассо»*

Поэма «Прелюды» начинается таинственным и многозначительным вступлением на мотивах темы, далее мощно звучит сама тема — она же главная партия сонатной формы (см. пример 241). Связующая часть, содержащая модуляцию, представляет собой самостоятельную по характеру, лирическую вариацию на главную тему (см. пример 241a):

241 *Andante maestoso* *Лист. «Прелюды» (главная партия)*

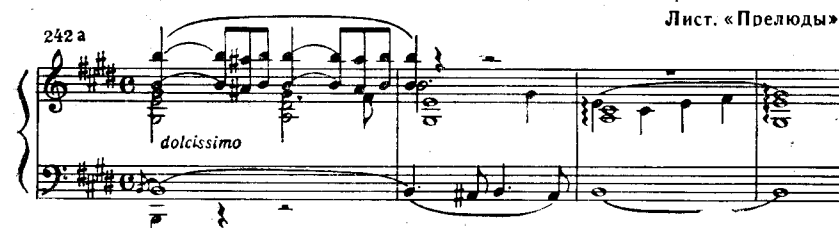
241a *Andante maestoso*



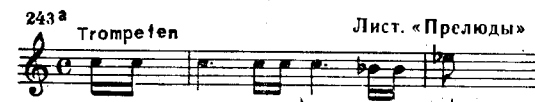
Побочная партия (в мажорной тональности III ступени) является, как видно из приводимого примера, вариацией гораздо более свободного типа; в сущности, эта новая тема, выросшая из трансформации основного мотива главной партии:



Это, согласно программному замыслу, — тема любви. Заключительная партия, представляющая здесь собственно лишь небольшое дополнение к побочной, обнажает связь побочной партии с основным мотивом главной и соединяет в одновременности интонации обеих тем:



Разработка также представляет собой ряд вариаций. Любовная идиллия побочной партии экспозиции сменяется жизненными бурями, батальными сценами и, наконец, большим эпизодом пасторального характера: «герой» ищет на лоне природы отдохновения от треволнений жизни (один из типичных идейно-сюжетных мотивов романтических художественных концепций). Во всех этих разделах имеются трансформации главного мотива темы:





Реприза зеркальная — сначала дается побочная партия, потом связующая, потом (после преобразованного отрывка побочной партии) главная. При этом темы снова трансформируются, а развитие становится более непрерывным, чем в экспозиции. Материал связующей партии делается маршеобразным, сигнально-фанфарным (см. пример 244), после чего тема побочной партии также превращается в марш ($\frac{4}{4}$, см. пример 244а):



(ср. пример 244 с примером 241а и пример 244а с примером 242).

Так происходит сближение контрастирующих образов в конце произведения, их подчинение характеру основного, героического образа главной партии, завершающего поэму.

§ 3. Сочетание сонатной и циклической форм

Одним из свойств передового музыкального искусства XIX века является стремление к большей конкретности и полноте в отображении жизненных явлений. Отсюда особая характерность, контрастность и вместе с тем самостоятельность различных музыкальных образов. Как следствие возникает иногда и большая контрастность и самостоятельность различных разделов музыкальной формы. Отчасти это, как мы видели в § 2 этой главы, проявляется в том, что ряд разделов сонатной экспозиции, разработки и репризы превращается в относительно самостоятельные свободные (характерные) вариации («Прелюды», «Тассо» Листа).

Однако эта тенденция проявляется и в более крупном плане. В XI главе мы уже упоминали, например, что в некоторых

сонатных формах русских классиков и западноевропейских романтиков побочная партия идет в другом темпе, нежели главная, и представляет собой весьма развернутую и относительно самостоятельную и замкнутую форму (ярчайший пример — побочная партия экспозиции первой части Шестой симфонии Чайковского). Точно так же, например, пасторальный эпизод в разработке «Прелюдов» Листа достаточно развернут и дан в более медленном темпе, чем основная часть разработки. Таким образом, в некоторых случаях разделы сонатной формы могут приобретать по своему характеру (прежде всего по темпу), а также по своей форме и отчасти по масштабам степень самостоятельности, приближающуюся к степени самостоятельности частей не только вариационного цикла, но и собственно циклической формы — симфонии, сонаты.

С другой стороны, и это не менее существенно, в циклических формах XIX века продолжается начавшийся еще у Бетховена процесс усиления единства цикла, выражающийся, в частности, в усилении связей между различными частями цикла. Последнее, в свою очередь, проявляется как в тематических и мотивных связях частей, так нередко и в непосредственном (без перерыва) переходе одной части в другую. Все это создает предпосылки для объединения всех частей цикла в крупное одночастное произведение, для сжатия цикла в одночастность⁴.

Таким образом, вследствие стремления, с одной стороны, к конкретности и полноте воплощения различных характерных, ярко контрастирующих между собой образов, с другой же стороны — к большему единству и цельности крупных идейно-художественных концепций, а также к непрерывности развития, нередко возникают произведения, совмещающие в себе черты сонатного цикла и одночастной сонатной формы. Совмещение сонатной (то есть репризной) формы с циклической (то есть не репризной) предполагает существенное преобразование сонатной репризы по сравнению с экспозицией, без чего реприза и кода (а в некоторых случаях — разработка, реприза и кода) не могли бы выполнять функции скерцо и финала циклической формы. Что же касается медленной части цикла, то ее роль берет на себя либо медленный самостоятельный эпизод в разработке (или эпизод, заменяющий разработку), либо побочная партия экспозиции, идущая в более медленном темпе, чем главная, и развитая до значения самостоятельной части (при этом, конечно, в репризе побочная партия коренным образом трансформируется и обычно резко сжимается).

Первый случай представлен, например, в известной од-

⁴ В некоторых случаях это приводит к одному из видов контрастно-составной формы. Ниже об этом говорится подробнее.

ночастной Сонате h-moll Листа. Во второй половине ее разработки дан большой, самостоятельный по форме медленный эпизод Fis-dur с новой главной темой и с использованием тем экспозиции. Этот эпизод как бы соответствует второй части цикла (а вся предшествующая ему часть — первой). После этого эпизода следует видоизмененная реприза сонатной формы, начинающаяся с фугато, которое носит скерцозный характер. В дальнейшем развитии (в коде — Presto, затем — Prestissimo) музыка приобретает некоторые типичные черты финалов циклических форм.

В одночастном Первом фортепианном концерте Прокофьева (Des-dur) эпизод Andante assai, заменяющий медленную часть цикла, находится, наоборот, в начале разработки, а продолжение разработки — Allegro scherzando — заменяет скерцо. Реприза, начинающаяся прямо с побочной партии, играет роль финала, а экспозиция — роль первой части. В этом сочинении части цикла ограничены друг от друга более резко, чем в сонате Листа. В конце экспозиции возвращается тема вступления в главной тональности, и, таким образом, первая часть цикла обладает здесь гораздо большей завершенностью и самостоятельностью, нежели условно выделяемая первая часть цикла в сонате Листа.

Простой пример совмещения функции медленной части цикла с функцией эпизода в разработке сонатной формы имеется в Концерте для скрипки Глазунова. Обычный для концерта трехчастный цикл не сжат здесь полностью до одночастности: финал Концерта (A-dur) представляет самостоятельную часть, хотя и не отделенную цезурой от предшествующей музыки. Но первая и вторая (медленная) части цикла слиты в одну часть, причем, как упомянуто, медленная (Andante, Des-dur) играет роль эпизода внутри первой.

Примером второго типа совмещения сонатного аллегро и цикла (то есть такого типа, при котором функцию медленной части цикла исполняет побочная партия экспозиции) может отчасти служить увертюра к опере Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры»: первая часть — до побочной партии (C-dur), вторая (лирическая) часть — побочная партия (E-dur), третья (скерцо) — разработка (Es-dur), четвертая (финал) — динамизированная реприза (C-dur), в которой обе основные темы экспозиции проходят одновременно.

Примеры, где этот тип совмещения одночастности и цикла выражен более ярко, — Концерт Es-dur Листа, Концерт Римского-Корсакова, Второй концерт для фортепиано Глазунова. Концерт Римского-Корсакова построен на свободном варьировании одной русской народной темы (тема протяжной рекрутской песни из сборника «40 русских народных песен» Балакирева, № 18) и таким образом сочетает в себе черты не двух, а трех форм: сонатной, циклической и вариационной. Во Втором фор-

тепианном концерте Глазунова, основанном на принципе монотематизма, свободная вариационность также играет очень большую роль; поэтому и к нему относится сказанное только что о Концерте Римского-Корсакова⁵. Точно так же в некоторых ранее рассмотренных нами произведениях, в основе композиции которых лежит сочетание сонатности и вариационности, налицо также и некоторый элемент циклической формы. Это имеет место, например, в «Прелюдах» Листа, поскольку эпизод Allegretto pastorale в разработке может рассматриваться как замена медленной части цикла. Нечто аналогичное есть и в «Тассо», где имеется самостоятельный раздел в темпе менуэта. В «Исламее» Балакирева побочная партия экспозиции, поскольку она идет в более медленном темпе и широко развернута, отчасти берет на себя функции медленной части цикла, а разработка, реприза и кода — функции финала (или скерцо и финала). Наконец, налицо некоторые черты циклической формы и в быстрой части «Испанской рапсодии» Листа. Можно выделить развинутой главную партию экспозиции как первую часть цикла, лирическую побочную партию экспозиции как вторую. В разработке есть элементы скерцо (в начале легкого, воздушного, к концу же — с оттенком демонизма). Динамизированная реприза (в которой побочная партия уже не носит лирического характера и сближается с главной) и кода приобретают характер финала.

Отметим также, что в тех смешанных формах, где роль медленной части цикла берет на себя не побочная партия сонатной экспозиции, а эпизод в разработке (или заменяющий разработку), иногда возникает уже упомянутое по отношению к сонатному аллегро, рондо-сонате и циклу особое добавочное сонатное соотношение: эпизод повторяется в коде в главной тональности, уподобляясь побочной партии, проходящей первый раз в побочной, а второй раз в главной тональности (Соната h-moll, «Патетический концерт» для двух фортепиано, «Тассо» Листа⁶).

В некоторых случаях форма, совмещающая черты цикла и сонатного аллегро, является также формой контрастно-составной. Это имеет место тогда, когда налицо ясно выраженная по-

⁵ Тональность Второго фортепианного концерта Глазунова обозначена во всех изданиях и музыковедческих работах как H-dur. Между тем это тональность лишь медленного вступления. Тональность же главной партии сонатного аллегро (она же — первая часть цикла), а следовательно, и всего концерта — e-moll. Заканчивается концерт в одноименном мажоре. Аналогичное соотношение — в скрипичной Сонате-поэме Катуара: тональность главной партии и всей пьесы — d-moll, тональность вступления (на материале побочной партии) — A-dur, тональность окончания — D-dur.

⁶ При разборе двух последних сочинений как сонатных форм иногда ошибочно рассматривают как побочную партию экспозиции эпизод, заменяющий разработку, то есть принимают упомянутое добавочное сонатное соотношение за основное.

следовательность нескольких контрастирующих и относительно самостоятельных частей, каждая из которых подобна и соответствующему разделу сонатного аллегро и соответствующей части цикла. Таков, например, Концерт Es-dur Листа. Но, например, его Соната h-moll не может быть отнесена к числу контрастно-составных форм, ибо не делится явно и безусловно на три или четыре части. Так, если черты скерцо есть в фугато, а черты финала — в коде, то большой отрезок сонатного аллегро между фугато и кодой, включающий, в частности, всю двухтемную побочную партию репризы, не может быть отнесен ни к скерцо, ни к финалу. Таким образом, далеко не все сонатные аллегро с чертами цикла являются контрастно-составными формами. И наоборот: части контрастно-составной формы лишь в редких случаях выполняют функции разделов сонатного аллегро.

§ 4. Другие виды смешанных форм. Общие свойства смешанных форм

Рассмотренные наиболее типичные виды смешанных форм основаны на сочетании свойств существенно различных форм, как вариационная, сонатная, циклическая форма. Часто встречаются, однако, смешанные формы, основанные на близости, родстве, тесной связи (иногда даже исторической преемственности) между некоторыми формами. Такого рода формы точнее называть промежуточными.

Так, например, простая трехчастная форма с модулирующим первым периодом и серединой развивающего типа имеет нечто общее с сонатной формой: в обоих случаях налицо репризная трехчастность с окончанием первой части в побочной, а третьей — в главной тональности, при разработочном характере второй (средней) части. Естественно, что существуют промежуточные формы между простой трехчастной и сонатной: если в простой трехчастной форме конец первого модулирующего периода или большое дополнение к нему тематически несколько отличается от предшествовавшего материала, то вся эта идущая в побочной тональности часть, поскольку она в репризе транспонируется в главную тональность, приобретает черты сходства с побочной (или побочной и заключительной) партией сонатной формы. Такие формы называются также трехчастными с элементами сонатности (примеры: Бетховен — Шестая соната, финал; Двадцать восьмая соната, первая часть; Мендельсон — «Песня без слов» № 39). В главе XI, § 13 мы видели, что сонатная экспозиция также и исторически развилась из определенного типа начального модулирующего периода старинной танцевальной формы.

Еще большее значение приобрело сходство общих контуров сонаты без разработки с развитым периодом повторного

строения (при модулирующем первом предложении), а также такой трехчастной формой, в которой новый материал средней части, звучащий в другой тональности, затем достаточно репризно излагается в коде или конце репризы (в главной тональности). Сходство состоит в том, что во всех названных случаях пьеса содержит двукратное проведение одной и той же последовательности тематического материала, причем первый раз окончание этой последовательности проходит в побочной тональности, а второй раз — в главной.

Примером формы промежуточной между периодом и сонатой без разработки (или формы периода с элементами сонаты без разработки) может служить Прелюдия Лядова e-moll, op. 46 № 4. Первое предложение (оно же — экспозиция сонаты без разработки) занимает 25 тактов, модулирует в тональность мажорной доминанты (H-dur), а затем превращает тонику новой тональности в доминанту главной (такт 22). При этом такты 11—14 напоминают связующую часть, а 15—20 — побочно-заключительную партию. Она построена на материале главной (ср. такты 1—2 и 15—16), но существенно преобразует его: грустный одноголосный напев в народном духе превращается в мотивы светски-изысканной камерной лирики (такого рода сопоставления — в их самых разных формах — типичны для художественного мирозерцания Лядова). Второе предложение (реприза сонаты без разработки) развивается в общем соответствии с первым, но транспонирует материал связующей части и побочно-заключительной партии на кварту вверх, то есть в тональность, одноименную главной.

Другой пример развитого периода повторного строения с чертами сонаты без разработки — вступление к опере-балету Римского-Корсакова «Млада».

Что касается трехчастных форм с элементом сонаты без разработки, то уже в главе VI были упомянуты «Песни без слов» Мендельсона № 1, 7, 30, где новый материал, появляющийся в середине, проходит затем в конце репризы в главной тональности, превращаясь, таким образом, в своего рода побочную партию сонатной формы. В других случаях второе проведение такой «побочной партии» осуществляется в коде (Скрябин, Мазурка e-moll из op. 25). Описываемое соотношение встречается в пьесах как небольших, так и более крупных размеров, как в рамках простой, так и в рамках сложной трехчастной формы. Примеры сравнительно крупных пьес — финал Второй сонаты Скрябина, финал Шестой симфонии Чайковского и Andante cantabile его Первого квартета, Баркарола и Полонез-фантазия Шопена (форма последнего сочинения несколько сложнее).

Наконец, возможны сочетания трех форм: простой трехчастной с кодой на материале середины, сонаты без разработки и развернутого сложного периода. Эта возможность основана на

том, что середина трехчастной формы иногда имеет вид дополнения к начальному модулирующему периоду и потому может быть объединена с ним в одно предложение сложного периода (во втором же предложении это дополнение — оно же «побочная партия» — окажется в главной тональности). Примеры — Ноктюрн e-moll Шопена, Поэма Fis-dur, op. 32 № 1 Скрябина. Генетически эти пьесы, вероятно, являются трехчастными формами с кодой, но, поскольку они состоят из двух сходных частей, они уже превратились в сложный период (с дополнением к каждому предложению) или в сонату без разработки. Преобладание какой-либо из этих двух форм зависит от тематической яркости дополнения: Ноктюрн Шопена ближе, чем Поэма Скрябина, к сложному периоду, а Поэма Скрябина ближе, чем Ноктюрн Шопена, к сонате без разработки.

Остановимся более подробно на финале Шестой симфонии Чайковского и Баркароле Шопена. Финал Шестой симфонии, как известно, весьма необычен (для финала) по своему содержанию. Вполне естественно, что в нем нет типичной для финала сонатной, рондо-сонатной или вариационной формы, а дана характерная для многих лирических (в частности, скорбно-лирических) пьес Чайковского развитая простая динамическая трехчастная форма. Однако сама функция финала столь значительной симфонии предъявляет такие требования к его весомости, масштабам, к полноте и определенности его конечного вывода, что в динамическую трехчастность естественно проникает элемент сонатности.

Первый период, сочетающий и весьма обостряющий черты скорбного хора и речитатива, не завершается полной каденцией и подобен в этом отношении многим незамкнутым сонатным главным партиям. Несколько более просветленная тема средней части идет в параллельном мажоре, то есть в типичной тональности побочной партии сонатной экспозиции. Реприза первого периода весьма расширена и динамизирована: под влиянием контрастирующей средней части первоначальный трагический образ еще более обостряется, усиливается; ощущение скорби и боли становится как бы беспредельным, всеохватным. В коде же вновь проходит тема средней части, но на этот раз в миноре (в главной тональности), полностью принимая скорбный характер основной темы (сближению тем способствует здесь не только минорный лад, но и ряд других факторов, например нисходящее развитие основного мотива темы средней части в противоположность восходящему развитию при первом ее проведении). Именно этим преобразованием второй темы, сближением обеих тем на основе подчинения второй темы характеру первой (а не простым вытеснением, отстранением более светлого образа) и определяется максимальная полнота конечного вывода финала и вместе с тем максимальное единство и завершенность финала. Ясно, что это тесно связано с

чертами сонатности, ибо вторая тема, проводимая сначала в тональности параллельного мажора, а в конце — в главной тональности, играет роль побочной партии. Однако безоговорочно принять эту форму за сонату без разработки здесь нельзя, ибо последнее проведение второй темы является по своей основной функции в форме кодой. Поэтому форму следует определять как промежуточную между простой трехчастной и сонатой без разработки или как совмещающую черты двух форм (это связано с совмещением функций соответствующих разделов: главной партии сонаты и первого периода трехчастной формы, побочной партии экспозиции и средней части, побочной партии репризы и коды)⁷.

Если в финале Шестой симфонии Чайковского сонатность совмещается с простой трехчастной формой, то в Баркароле Шопена сонатность возникает на основе сложной трехчастной формы. Первая часть (Fis-dur) представляет собой весьма развернуто изложенную «песнь гондольера», имеющую некоторые общие жанровые черты с соответствующими «Песнями без слов» Мендельсона (№ 6, 12, 29 — «Песни венецианского гондольера», тема песни № 6 приведена в примере 118). В средней части (A-dur) сначала воплощена картина широкой водной стихии (здесь даны, в частности, волнообразные движения самого различного характера, в малом и большом масштабах, пассажи, напоминающие всплески, охвачены разные регистры фортепиано и т. д.), а затем появляется новая лирическая мелодия более подвижного и взволнованного характера. В динамизированной же репризе и коде, образующих вместе «финал» пьесы, основные темы проходят в сжатом и весьма усиленном виде, непосредственно друг за другом, на одной динамической волне и в одной (главной) тональности, как бы сливаясь в страстном и восторженном порыве. Этот синтез тем можно истолковывать как слияние в единое целое песни, ощущения природы и чувства любви. Если же вспомнить, что обычно баркаролы носят гораздо более элементарный характер, то художественное открытие Шопена в этой пьесе предстанет как динамизация и симфонизация жанра баркаролы, то есть как его

⁷ Следует обратить внимание на то, что термин «промежуточная форма» применяется в разных случаях с различными оттенками смысла. Например, под формами, промежуточными между трехчастными и сонатными, здесь понимаются такие, которые можно рассматривать и как развитые трехчастные, и как неразвитые сонатные, не впадая в противоречие с точным определением этих форм. Наоборот, описанную в главе VII, § 2 промежуточную форму между простой и сложной трехчастной (первая часть — период, а средняя часть или реприза — простая трехчастная форма) нельзя рассматривать ни как простую, ни как сложную: простая трехчастная форма не может содержать частей, написанных в такой же форме, а в сложной, согласно основному определению, первая часть непременно должна быть не периодом, а простой двух- или трехчастной формой.

совмещение с таким типом развития и формы, какой характерен для произведений других жанров⁸.

Все рассмотренные до сих пор смешанные формы основаны на сочетании черт сонатной формы с чертами какой-либо другой формы (или каких-либо других форм). При этом мы далеко не исчерпали всех подобных случаев. В частности, сонатная форма может сочетаться с другими формами принципиально иным образом, нежели во всех рассмотренных случаях, а именно во внешнем сопоставлении. Так, в некоторых очень развитых симфонических скерцо (скерцо Девятой симфонии Бетховена, Первой и Второй симфоний Бородина) налицо большая трехчастная форма, в которой первая часть и реприза представляют каждую в отдельности сонатную форму (во Второй симфонии Бородина — сонатную форму без разработки)⁹. Редчайший при-

⁸ В некоторых формах (преимущественно смешанных, но также иных) возможно нарушение инерции слушательского восприятия на уровне общей композиционной структуры. Начальные разделы позволяют подготовленному слушателю ожидать определенную структуру целого, но это ожидание не оправдывается и форма целого оказывается иной. Например, когда после двух тем песенного или танцевального склада идет реприза первой из них, слушатель может ожидать, что форма на этой репризе и закончится, то есть будет трехчастной (АВА). Однако если, например, еще последует также и возвращение второй темы (в главной тональности), то форма окажется сонатной без разработки или трехчастной с элементом сонатности (АВАВ₁). Подобные формы, где строение и характер начальных разделов указывают на вероятность иной структуры целого, чем та, которая имеет место в действительности, отнесены в ряде работ В. П. Бобровского к числу модулирующих (так, в описанном сейчас примере форма целого «модулирует», по В. П. Бобровскому, из трехчастной в сонатную). Этот термин, в основе которого видимо лежит стремление отразить процессуальную сторону формы, представляется, однако, несмотря на его широкое распространение, весьма неточным, чисто метафорическим. Действительно, пока звучат начальные разделы произведения, никакой формы целого для слушателя еще нет, она еще не возникла. Сложилась лишь форма некоторых частей произведения, что может вызвать по отношению к форме целого только те или иные ожидания и вероятные предположения. Поэтому в указанном случае и аналогичных, строго говоря, нет модуляции из одной формы целого в другую, ибо о форме целого (пусть очень необычной, сложной, промежуточной, смешанной и т. д.) можно упоминать как о некоей реальности (а не как о предположении) только на основании откровенно кристаллизовавшегося результата развития всей пьесы, а не его начальных этапов.

⁹ Подобную форму следует, конечно, строго отличать от сонатной формы с заменой разработки эпизодом: в этом последнем случае среднему эпизоду предшествует только лишь сонатная экспозиция, а не сонатная форма.

В связи с этим упомянем об очень оригинальной форме Второго скерцо Шопена. Это большая трехчастная форма, первая часть которой представляет собой сонатную экспозицию, сразу же повторенную с небольшими изменениями вариационного характера. Одна из своеобразных черт формы скерцо заключается в том, что его реприза воспроизводит эту экспозицию без изменения тонального соотношения тем и заканчивается в параллельном мажоре (кода также закрепляет эту тональность). Не менее своеобразно строение среднего раздела. В нем дана последовательность трех новых тем, во многом напоминающих по своим тональным соотношениям (A-dur, cis-moll, E-dur) и интонационным связям опять-таки главную, побочную и заключительную

мер применения подобного рода формы в медленном темпе — Andante Пятой симфонии Чайковского, где первая часть большой трехчастной формы (до среднего эпизода Moderato con anima) развита до формы сонаты без разработки (в общей репризе Andante музыкальный материал подвергнут перепланировке и названная форма не сохраняется)¹⁰.

В увертюре «Тангейзер» Вагнера в сонатной форме изложена средняя часть большой трехчастной формы (к этой увертюре мы еще вернемся ниже).

В некоторых случаях к смешанным (точнее — к свободным) формам целесообразно относить и такие произведения, в которых сонатная форма существенно видоизменена, хотя и не содержит явного сочетания с другими формами. Так, в симфонической поэме Рихарда Штрауса «Дон-Жуан» побочная партия репризы заменена возвращением материала эпизода из разработки.

Отметим теперь некоторые черты, общие многим (хотя, конечно, далеко не всем) произведениям, написанным в смешанных формах, содержащих элемент сонатности. Важнейшая черта заключается в том, что первоначальное изложение основных контрастирующих тем дается очень развернуто и различные разделы ясно отчленены друг от друга. Дальнейшее же развитие отличается большей непрерывностью и ускоряется, например сжимается разработочная часть, реприза. Из разобранных (или названных) произведений это имеет место, например, в быстрой части «Испанской рапсодии» Листа, «Исламе» Балакирева, Полонезе-фантазии и Баркароле Шопена. Можно вспомнить также Третью и Четвертую баллады Шопена. В подобных случаях упомянутая тенденция к максимальной контрастности и самостоятельности разделов формы реализуется преимущественно в начале произведения, а тенденция к максимальной непрерывности развития — преимущественно в конце. Иногда это связано также с лирико-эпическим характером музыки в начале произведения и с ее драматизацией к концу. Отсюда вытекает не только сжатие, но и обычная в подобных случаях динамизация реприз вплоть до полного преобразования тем.

В связи с этим понятны, в частности, и некоторые случаи сближения сонатной формы не только с циклической, но и с трехчастной: именно вследствие особой развернутости сонатной экс-

позиции. Характерно, что эта экспозиция, как и первая, целиком повторена. К репризе ведет большая связующая часть разработочного характера, использующая материал обеих экспозиций. Таким образом, все три основные части репризной трехчастной формы АВА представляют здесь сонатные экспозиции.

¹⁰ Это Andante насыщено разнообразными элементами полифонии, способствующими особой интенсивности и непрерывности мелодического развития.

позиции и сжатия разработки и репризы лирическая побочная партия экспозиции оказывается по своему местоположению приблизительно посередине всего произведения. Таким образом обе формы идут навстречу друг другу: в сложную трехчастную форму нередко проникают элементы сонатности на основе динанизированных и синтетических реприз (Баркарола и Полонез-фантазия Шопена), а изменение пропорций в сонатной форме сближает ее с трехчастной («Исламей» Балакирева, быстрая часть «Испанской рапсодии» Листа).

В некоторых случаях описанные здесь черты смешанных форм легко связываются с характерными для многих сочинений западноевропейских композиторов-романтиков новыми образными соотношениями, с типичными для большого числа художественных произведений (не одних лишь музыкальных) контрастными сопоставлениями, антитезами. Речь идет не только о необычайной яркости, резкости этих сопоставлений, но и о самом их содержании. Так, для творчества некоторых художников XIX века характерно противопоставление образов мрачной действительности и светлого идеала. В других случаях дается противопоставление образов реальных и фантастических, реальных и иллюзорных, реальных и «потусторонних»; образов настоящего и полупоэтического исторического прошлого; образов «земных», «греховных», и «небесных», «безгрешных»; наконец, образов исполненной страстей и тревожений жизни людей и прекрасной равнодушной природы¹¹.

Эти антитезы воплощаются при помощи целой совокупности музыкальных средств (например, при помощи противопоставления эпизодов с господством беспокойной хроматики в мелодии и гармонии и эпизодов просветленного, чисто диатонического характера, иногда с элементами пентатонического склада).

Контрасты такого типа были неизвестны Гайдну, Моцарту, Бетховену, во всяком случае не встречались в их инструментальных произведениях¹². Например, тема «человек и природа» решалась ими отнюдь не в плане резкого противопоставления, антитезы (вспомним «Пасторальную» симфонию Бетховена или финал его Сонаты ор. 53, кратко разобранный в главе VIII). Контрастирующие образы в сонатах и симфониях венских классиков (даже образы разных частей цикла) находятся как бы в одной плоскости. Перечисленные же романтические контрасты-антитезы нередко трактуются как лежащие в различ-

¹¹ Некоторые из перечисленных антитез имеют значение и для русской музыки XIX века, но они трактуются иначе и находят свое выражение преимущественно не в смешанных формах (например, антитеза мрачной действительности и стремления к счастью в симфониях Чайковского).

¹² В опере элементы такого рода сопоставлений встречаются (например, реальное и потустороннее в «Дон-Жуане» Моцарта), но они имеют другое значение, нежели у романтиков XIX века.

ных плоскостях, как различные миры. Естественно, что сопоставление подобных образов воплощается в резко контрастирующих между собой и в то же время достаточно развернутых и самостоятельных разделах музыкальной формы. К тому же во многих случаях общая концепция произведения заключается в такой активной и быстрой дальнейшей трансформации контрастирующих образов, при которой они в конце произведения как бы переводятся в одну плоскость, и это приводит либо к их слиянию, синтезированию, либо, наоборот, к еще более резкому, катастрофическому столкновению, либо, наконец, сначала к трагической коллизии, а затем к просветлению, умиротворению. Очевидно, что подобного рода концепции, лежащие в основе, например, Фантазии f-moll и Полонеза-фантазии Шопена, а также некоторых одночастных произведений Листа, получают свое наиболее естественное воплощение в том особом типе развития во многих смешанных формах, который был описан выше¹³.

Однако этот тип развития и соответствующие смешанные формы не следует выводить целиком и полностью из рассмотренных образных соотношений и концепций, так как охарактеризованные выше контрасты и антитезы находят свое воплощение не только в одном определенном типе смешанных форм (и вообще не только в смешанных формах), но и в иных формах. Кроме того, описанный тип смешанных форм — с развернутым изложением контрастирующих разделов в начале, с ускорением и драматизацией развития к концу, с трансформацией тем и их сближением — далеко не всегда связан именно с тем содержанием контрастных сопоставлений, о котором сейчас шла речь (достаточно вспомнить «Исламея» Балакирева). Таким образом, типичные романтические антитезы были лишь одной из весьма существенных, но все же частных причин, способствовавших кристаллизации определенного рода смешанных форм. Несколько более общие причины рассмотрены в предыдущем параграфе (стремление композиторов XIX века к большей конкретности и полноте воплощения отдельных образов, с одной стороны, и к большей непрерывности развития и большему тематическому единству — с другой), а еще более общие — в первом параграфе этой главы.

Отметим, наконец, что рассмотренный здесь тип формы является «смешанным» лишь с точки зрения его генетической связи с классическими формами XVIII и первой четверти XIX века. По существу же это новый тип формы, отличающийся (независимо от того, как переплетаются в каждом отдель-

¹³ Нетрудно привести соответствующие аналогии этому типу развития из области литературы. Так, в сжатой концовке баллады Шиллера «Граф Габсбургский» происходит неожиданное слияние образов настоящего и далекого прошлого (образов, данных сначала очень развернуто), в конце баллады «Свитезянка» Мицкевича — слияние образов реального и фантастического.

ном случае черты прежних форм) достаточно определенными принципами структуры и развития, которые и были нами описаны (упомянутые более эпичное и развернутое изложение относительно самостоятельных и отграниченных друг от друга разделов в начале произведения и драматическая трансформация тех же образов при быстром и непрерывном развитии в конце). Этот тип естественно назвать балладно-поэмой, хотя он встречается не только в балладах и поэмах, а с другой стороны, не все баллады и поэмы строятся по этому типу. Преемственная связь с формой сонатного аллегро здесь, конечно, очевидна. Однако новая одночастная балладно-поэзная форма акцентирует и развивает лишь некоторые черты сонатного аллегро. В частности, в типичных сонатных экспозициях (не только у венских классиков, но и в первых частях сонат Шопена) одинаково важен и контраст тем и единая линия развития всей экспозиции. «Экспозиция» же новой одночастной формы подчеркивает именно контраст и сопоставляет широко развернутые самостоятельные разделы. Обычно различен в двух сравниваемых формах и смысл репризы.

Существенные черты балладно-поэмой формы наблюдаются и в некоторых таких произведениях, которые внешне вполне укладываются в сонатную схему (с разработкой или без: Первая баллада, Третье скерцо Шопена). В главе XI § 12 уже говорилось о некоторых тенденциях в развитии сонатной формы XIX века, которые во многом приближают эту форму к описанному здесь типу смешанных форм.

Возвращаясь к структурным чертам, типичным для многих смешанных форм, упомянем часто встречающуюся зеркальную (обращенную) репризу («Прелюды» и «Патетический» концерт Листа, Третья баллада Шопена). Изменение порядка следования тем в репризе может быть одним из средств переработки репризы, преобразования ее смысла по сравнению с экспозицией. Не меньшее значение имеет здесь и тот факт, что симметрия, являющаяся результатом зеркальной репризы, делает форму более замкнутой. В обычной сонатной форме, представляющей собой лишь первую часть циклического произведения, эти соображения не играют особенной роли; от одночастного же произведения естественно требуется более полная законченность, нежели от первой части цикла. В связи со всем сказанным принцип симметрии приобретает во многих одночастных формах ведущее значение, нередко подчиняя себе другие принципы формообразования. Так, если сонатная форма обрамлена большим вступлением и заключением с самостоятельным тематическим материалом, если разработка заменена эпизодической темой, если заключительной партии нет, а реприза зеркальная, то вся композиция воспринимается прежде всего с точки зрения принципа симметрии, а не сонатных соотношений:

А	В	С	Д	С	В	А
вступле- ние	гл. партия	поб. партия	эпизод	поб. партия	гл. партия	заключение (кода)

Такова отчасти композиция увертюры «Тангейзер» Вагнера, если под материалом А иметь в виду хорал пилигримов (по существу этот хорал представляет собой не вступление и коду сонатной формы, а самостоятельные первую и третью части большой трехчастной формы, в которой средней частью является сонатная форма; вся репризная трехчастная форма может быть определена как контрастно-составная). Подобно некоторым другим произведениям западноевропейских романтиков, опера «Тангейзер» содержит идею противопоставления мира просветленной («небесной») идеальной чистоты и мира людских страстей — мира чувственной любви. Эта же идея выражена в увертюре посредством противопоставления крайним хоральным («идеальным») частям средней («греховной»), причем утверждение «идеального» начала выражено сильной динамизацией репризы, в частности нотацией темы в более весомых ритмических стоймостях (без изменения скорости движения). При этом обычная симметрия трехчастной формы весьма усилена здесь симметричным строением и средней (сонатной) части, которая, если не принимать во внимание связующие части, представляет собой пятичастную симметрию. Вследствие этого во всей увертюре возникает элемент семичастной симметрии: в центре наиболее «греховная» тема — полный томления лейтмотив «очарования любви», перед ним и после него побочная партия экспозиции и репризы, построенная на теме гимна Венере, который поет Тангейзер; перед ней и после нее — главная партия, построенная на музыке «грома Венеры», наконец, все это обрамлено хоралом, противостоящим всей средней части. Естественно, что, несмотря на вполне традиционные тональные соотношения главной и побочной партий (побочная партия в экспозиции в доминантовой тональности, в репризе — в главной), перевес в композиции этой увертюры остается на стороне принципа симметрии. Подобного рода формы будем называть зеркально-симметричными¹⁴. Во многих случаях симметрия или элемент симметрии является тем простым результатом, к которому приводит сложное сочетание черт разных форм или свободное изменение этих форм. Нередко такое сочетание или

¹⁴ Их называют также концентрическими, поскольку они содержат нечетное число частей и, следовательно, имеют центральный по местоположению раздел, по обе стороны которого симметрично (как бы концентрическими кругами) расположены остальные части. Однако собственно концентрической естественно называть лишь такую зеркально-симметрическую форму, в которой группировка частей соответствует верхним, а не нижним скобкам схемы АВСВА. Такова упомянутая в главе VII форма Мазурки e-moll Шопена, ор. 41, № 2.

свободное изменение нуждается, в силу получающейся сложности композиции, в особом, скрепляющем, цементирующем форму моменте, и таким моментом часто оказывается симметрия. Очень ярким примером пятичастной симметрии является Третья баллада Шопена. Общая ее схема такова:

A B C B₁ → A₁ + небольшая кода

(стрелкой обозначена связующая часть разработочного типа).

При более детальном разборе в форме этой баллады можно обнаружить черты и сонатности, и рондообразности, и даже цикличности, а кроме того, все сочинение пронизано разного рода вариационными трансформациями тем. Однако простым итогом сплетения различных принципов формообразования и видоизменения классических типов формы является здесь пятичастная симметрия¹⁵. При этом раздел A₁ отнюдь не совпадает с разделом A по динамическому уровню и по протяженности: в конце изложения весьма динамизировано, включает в себя некоторые свойства музыки раздела B, но очень сокращенно. Кроме того, в начале произведения разделы A и B отделены глубокой цезурой; в конце же произведения раздел B₁ без цезуры перерастает в большую связующую часть типа разработки, вливающуюся в A₁. Таким образом пятичастная симметрия сочетается с описанными выше ускорением развития, его непрерывностью, сжатием и динамизацией реприз, с драматизацией и синтезированием образов в конце произведения¹⁶.

Симметричные формы имеют и совершенно самостоятельное значение, не зависящее от связи с другими формами. Примером семичастной симметричной формы может служить ария Лебедь-птицы из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова.

Вообще следует заметить, что симметрия, как, впрочем, и свободное видоизменение и сочетание других форм, нередко встречается в композиции более крупных частей оперы (сценах, картинах; подробнее — в следующей главе).

Последний вид смешанной (свободной) формы, который мы рассмотрим, — упомянутая в § 6 предыдущей главы слитно-сюитная форма. Некоторые виды такой формы, как сказано, относятся к числу контрастно-составных (были названы Фантазия с-moll Моцарта, Шестая венгерская рапсодия Листа). Однако, если ряд частей формы идет в одном темпе и метре и

¹⁵ Аналогичным образом в области гармонии сложные альтерации обычных аккордов приводят иногда к качественно новому, простому (и даже «симметричному») результату. Так, доминантсептаккорд с пониженной квинтой симметричен (состоит из двух тритонов или двух больших терций) и поэтому энгармонически равен терцквартаккорду того же аккорда (в другой тональности). Мажорный же доминантноаккорд с повышенной и пониженной квинтой представляет собой целотоновую гамму.

¹⁶ Подробнее см. в кн.: Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971, с. 176—186.

принадлежит к одному жанру (например, вальсу), определение формы как контрастно-составной, оказывается, на наш взгляд, затруднительным из-за недостатка контраста между частями. В подобных случаях представляется более естественным говорить о собственно слитно-сюитной форме, не являющейся контрастно-составной. Имеются в виду, например, некоторые большие концертные вальсы, о близости которых сюите уже упоминалось в главе VIII. Нередко такого рода слитно-сюитная последовательность различных вальсов скрепляется репризным возвращением одной из тем в конце произведения, общей кодой, где напоминает одна или несколько тем, а также вступлением, предвосхищающим темы некоторых частей (см., например, вальсы И. Штрауса — «У прекрасного голубого Дуная» и другие; вальс Вальдтеефеля «Летний вечер»)¹⁷.

В высокохудожественных образцах такой тип формы иногда сочетается с элементами свободно трактованной сонатности, зеркальной симметрии или какими-либо иными связями частей, скрепляющими сюитную последовательность частей в единое целое. Такова композиция увертюры «Ночь в Мадриде» Глинки, где варьирование и разработка четырех испанских тем не образуют сонатной формы, аналогичной форме «Арагонской хоты», а искусно скреплены разнообразными соотношениями

¹⁷ Интересна форма вальса Вебера «Приглашение к танцу». После вступления (Moderato), кратко напоминаемого в самом конце пьесы, идет цель вальсовых эпизодов, организованная, однако, по принципу сложной трехчастной формы. Средний, наиболее напевный эпизод (Wiegend) явно выполняет функцию трио такой формы. Он написан в простой трехчастной форме и занимает 104 такта (не считая повторения частей). Все предшествующие трио вальсовые эпизоды, вместе взятые, делятся лишь 60 тактов. Но в отличие от трио, они не складываются в единую трехчастную форму, а образуют мозаичную структуру abca, где a — восьмитактный период, b — шестнадцатитактный; c — простая репризная форма (28 тактов; повторений частей мы нигде не учитываем). Тема a возвращается еще два раза в общей репризе пьесы (после трио) и таким образом создает тот элемент рондообразности, какой присущ многим сложным трехчастным формам (в данном случае этот элемент подчеркнут благодаря острой ритмике краткого «рефрена»). До трио включительно все эпизоды идут в главной тональности (Des-dur). В той же тональности идет и общая реприза пьесы, несколько измененная по сравнению с первым разделом, но не содержащая тематически новых эпизодов. Однако между трио и репризой находится значительный раздел, который естественно сравнить с большой свободно построенной связующей частью разрабаточного характера между трио и репризой в сложной трехчастной форме. В этом разделе главная тональность покинута с самого начала: появляется новый эпизод (f-moll), затем другой (As-dur) с последующей модуляцией (в C-dur); наконец, в тональности C-dur возвращается тема эпизода b (в C-dur); наконец, в тональности C-dur возвращается модулирующее построение, vez первого раздела, и на ее мотивах строится модулирующее построение, ведущее к репризе. Таким образом сюитная цель вальсовых эпизодов как бы включена в общие рамки особым образом расширенной сложной трехчастной формы. Скрепляет всю конструкцию большое и тематически единое трио, в сопоставлении с которым предшествующая ему группа мелких эпизодов (с репризой первого из них) тоже воспринимается задним числом как некоторое единство. Необходимый же элемент тонально-гармонической динамики вносит в форму раздел, ведущий от трио к общей репризе.

описанного типа. Вступление, рисуя картину южной летней ночи, содержит самостоятельный мотив (по Асафьеву — как бы мотив легких дуновений ветра) и предвосхищает мотивы первой и четвертой из разрабатываемых тем. Далее последовательно варьируются три различные по характеру темы, которые лишь весьма условно можно принять за главную, связующую и побочную (в доминантовой тональности) партии. Затем следует часть, где свободно разрабатываются мотивы третьей темы, но, кроме того, излагается и развивается четвертая тема, а также проходит мотив вступления. В конце этого большого раздела элементы второй и третьей тем даются в обратном (зеркальном) порядке. После этого следует реприза первой темы и, наконец, кода, объединяющая мотивы различных тем. Таким образом, здесь налицо и развернутая экспозиция нескольких тем, и часть, выполняющая одновременно функции разработки и нового эпизода, и сокращенная реприза с элементом зеркальности.

В этом примере, как и во многих других, смешанная (свободная) форма является совершенно индивидуальной, неповторимо своеобразной. Ее даже следует скорее характеризовать именно как свободную форму, нежели как собственно смешанную.

Впрочем, и ясно выраженные смешанные формы могут быть весьма индивидуальными. Так, в Фантазии *f-moll* Шопена весьма индивидуально сочетаются черты свободной трактованной сонатности, цикличности и рондообразности¹⁸. В симфонической «Сказке» Римского-Корсакова имеется сочетание черт рондо и сонаты, отличное от обычной формы рондо-сонаты. В обычной форме рондо-сонаты роль рефрена рондо играет повторяющаяся главная партия экспозиции и репризы, в «Сказке» же Римского-Корсакова эту функцию выполняет особая добавочная тема, впервые появляющаяся во вступлении (как бы тема, передающая характер самого эпического сказа, «сказывания», тогда как темы экспозиции ассоциируются уже с конкретными образами русских сказок: главная партия — с образом «ступы с Бабою Ягой», побочная — с образом русалки).

В симфонической поэме «Влтава» Сметаны дано еще более свободное и неповторимо индивидуальное сочетание черт рондо и сонаты. В соответствии с программным замыслом роль главной темы играет тема Влтавы (река в Чехии), а роль эпизодов — различные картины и сцены (картины исторического прошлого, бытовые сцены), связанные с этой рекой. Главная тема не появляется после каждого эпизода, но зато в некоторых эпизодах чувствуется связь с темой, продолжает звучать «жур-

чащий» фон ее сопровождения. В то же время налицо ясно выраженная сонатная экспозиция с побочной партией в тональности параллельного мажора (полька, сцена деревенской свадьбы). После этой экспозиции следует сдвиг в тональность одноименного минора по отношению к тональности окончания экспозиции, что типично для начала разработки. Однако дальнейшее развитие уже не следует сонатной схеме: в репризе побочная партия заменяется другим эпизодом в соответствии с программным замыслом, который в данном случае скорее тяготеет к воплощению в рондообразной композиции.

Вообще, возможности сочетаний принципов рондо и сонаты (отличных от схемы обычной рондо-сонаты), по-видимому, весьма велики. Один из ярких и оригинальных примеров в советской музыке — финал Концерта А. Хачатуряна для скрипки с оркестром.

¹⁸ Разбору этого сочинения посвящена книга автора этих строк «Фантазия *f-moll* Шопена». М., Музгиз, 1937. 2-е изд. см.: Мазель Л. Исследования о Шопене.

КРУПНЫЕ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

§ 1. Кантаты и оратории

Кантата — жанр, не отличающийся большой определенностью признаков. Когда-то кантатой называлась всякая вокальная музыка (canto — пение), в противоположность сонате как музыке инструментальной (sonata — звучать).

В настоящее время определяющими признаками жанра кантаты являются, с одной стороны, ведущая роль хора с инструментальным сопровождением (иногда хора, солистов и инструментального сопровождения), с другой стороны — содержание, посвященное прославлению какого-либо лица, города, страны, явления, исторического события.

Кантата может быть сравнительно небольшим одночастным (нециклическим) произведением, но может быть (и чаще всего бывает) циклом из нескольких частей (номеров). Примеры: кантата «Москва» Чайковского, кантата «Александр Невский» Прокофьева, кантата «Москва» Шебалина, симфония-кантата «На поле Куликовом» Шапорина.

Оратория отличается от кантаты обычно более значительными размерами, наличием более определенного развивающегося сюжета. С. Прокофьев ввел в свою ораторию «На страже мира», помимо хора, солистов и оркестра, также и чтеца, читающего стихотворный текст, частично под музыку (мелодекламация), а частично без нее.

Резкую границу между развитой кантатой и ораторией провести трудно.

В прошлом (XVII—XVIII века) оратории писались преимущественно на сюжеты из церковной письменности (Библия, Евангелие), хотя высокое гуманистическое содержание этих ораторий нередко (особенно у Генделя и Баха) далеко выходило за рамки официальной церковной идеологии и даже по существу противопоставлялось ей. Оратории, посвященные страданиям Христа, назывались пассионами — «страстями» (например, оратория «Страсти по Матфею» Баха). В XIX веке жанр оратории не имел большого распространения (можно упомянуть оратории Шумана, Мендельсона, Листа).

В советскую эпоху имеет место новый расцвет ораториального (и кантатного) жанра. Произведения этого жанра воспевают в монументальных формах великие дела и подвиги совет-

ских людей, борьбу за мир, героическое прошлое русского народа.

По форме своей оратория отчасти напоминает оперу (увертюра, арии, дуэты, хоры, иногда речитативы), но без сценического действия, отчасти же циклическое произведение. Во многих ораториях советских композиторов ясно различимы те же основные функции частей, что и в циклических формах (например, «лирический центр», финал, скерцозная часть), но эти функции трактуются более свободно.

Рассмотрим, в качестве примера, соотношение частей в оратории Шостаковича «Песнь о лесах».

В оратории, посвященной теме преобразования природы советскими людьми, семь частей.

Первая часть — «Когда окончилась война» — играет роль значительного медленного вступления.

Вторая часть — «Оденем Родину в леса» — содержит основной призыв к действию, прямо выражающий главную идею произведения. Эта часть идет в быстром темпе (Allegro) и по своей функции во всей оратории во многом аналогична первой части цикла (хотя и не написана в сонатной форме).

Третья часть — «Воспоминания о прошлом» — скорбная, трагическая. Это — медленная часть цикла.

Четвертая часть — «Пионеры сажают леса» — легко поддается сравнению с изящным лирическим скерцо.

Пятая часть — «Комсомольцы выходят вперед» (Allegro con brio) — исполняет по отношению к предыдущему, как бы функцию финала. Однако это еще не окончательный, а предварительный финал: подобно тому как в пятичастном рондо (ABA₁CA₂) среднее проведение главной темы (A₁) репризно замыкает первую трехчастность (ABA₁) и в то же время начинает вторую (A₁CA₂), так и пятая часть рассматриваемой оратории, исполняя функцию финала по отношению к предыдущему, играет по отношению к последующему роль активного скерцо-марша (воплощающего движение масс, передающего их песни).

Далее следует шестая часть («Будущая прогулка») — новый «лирический центр», но не скорбный, а светлый, и, наконец, седьмая часть — подлинный монументальный финал.

Уже упоминалось, что в пятичастном сонатно-симфоническом цикле иногда бывают две медленные части: после первой части и перед финалом. Здесь же Шостакович ввел еще медленную вступительную часть (это тоже встречается в сонатно-симфонических циклах) и, кроме того, дал подряд две скерцозные части различного характера.

Близость этой оратории к симфоническому циклу выражается также в исключительном интонационном единстве ее частей:



§ 2. Опера.

Общие вопросы оперной композиции

К числу крупных вокально-инструментальных форм музыки относятся, с одной стороны, произведения кантатно-ораториального жанра, о которых уже шла речь, с другой стороны — опера. Существенное отличие между ними определяется тем, что опера является произведением музыкально-сценическим, музыкально-театральным. Опера синтезирует достижения самых различных жанров музыки и, кроме того, сочетает музыку не только со словом, как оратория и кантата, но и со сценическим действием. В опере находят применение и малые вокальные формы типа песни, романса, всевозможная танцевальная музыка, и сравнительно крупные формы инструментальной музыки (увертюра, антракты), и, наконец, любые формы и жанры (арии, хоры и т. д.), встречающиеся в ораториях и в кантатах. В то же время опера не является простой суммой своих разнообразных составных элементов, номеров. Отличаясь единством идейно-художественного замысла, опера в целом и ее отдельные крупные части — действия, картины, сцены — подчинены специфическим качественно-своеобразным закономерностям оперной драматургии, оперной формы — закономерностям, в которых сочетаются законы крупной музыкальной композиции с законами драматического сценического произведения.

Значение оперы в музыкальном искусстве чрезвычайно велико. Известно, что опера была ведущим жанром русской музыкальной классики.

Закономерности оперной формы сложны и мало изучены. Одна из причин этого заключается в том уже упомянутом обстоятельстве, что оперная форма не есть форма чисто музыкальная, а является формой синтетического музыкально-театрального искусства.

Для композиции оперы весьма существен следующий ряд моментов:

1. Прежде всего очень важны сюжет и либретто, от которых требуется полноценность и ясность идейного содержания, четкость общего плана при возможной лаконичности и простоте.

В большинстве случаев либретто создается на основе соответствующей переработки того или иного литературного первоисточника. При этом часто в либретто находят отражение не все сюжетные линии, не все действующие лица первоисточника (особенно в случае значительных масштабов последнего). Самый объем словесного текста оперы много меньше, чем объем текста драматического спектакля, рассчитанного на такое же время исполнения, ибо текст оперы поется. В этом одна из причин того, что от либретто требуется большая концентрированность, сосредоточение внимания на моментах, наиболее существенных с точки зрения передачи идеи произведения, развития действия, раскрытия характера действующих лиц, требуется отказ от многих второстепенных деталей, которые были бы естественны в произведении театрально-драматическом, но неуместны в опере.

Сказанное, однако, не означает, что содержание оперы всегда уже содержания ее литературного первоисточника. Здесь возможны самые различные соотношения: например, пользующаяся мировой популярностью опера Гуно «Фауст» действительно не может сравниться по глубине и широте идейного содержания с литературным первоисточником — «Фаустом» Гёте; но «Руслан и Людмила» Глинки и «Пиковая дама» Чайковского представляют собой, наоборот, явления искусства более капитальные, нежели лежащие в их основе поэма и небольшая повесть Пушкина. Во многих случаях идейно-смысловой центр оперы и соотношение главных действующих лиц в той или иной мере смещается по сравнению с литературным первоисточником: так, образ Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского занимает относительно большее место, чем в поэме Пушкина, а в «Борисе Годунове» Мусоргского с исключительной силой показана активная роль народа, чего не мог, по условиям времени, сделать Пушкин в своей трагедии.

Оперное либретто должно также учитывать саму музыкальную композицию оперы, должно давать возможность использовать многообразные применяемые в опере жанры — арии, ансамбли, хоры и т. д.

Следует, наконец, иметь в виду, что требования, предъявляемые к оперному либретто, различны в зависимости от жанра оперы (историко-героическая, сказочно-фантастическая, лирическая и т. д.).

Но при всех условиях необходимо, чтобы сюжет и либретто удовлетворяли общему требованию драматургии: должен иметь место конфликт, лежащий в основе действия, — конфликт между теми или иными общественно-историческими силами, теми или иными персонажами, идеями, между различными чув-

ствами и стремлениями одного и того же героя и т. п. Во всяком конфликте имеются две стороны: положительная, которой сочувствует автор, и отрицательная. Развитие основного (положительного) устремления в драматическом произведении названо К. С. Станиславским сквозным действием произведений. Развитие противоположного, препятствующего начала — контрдействием (например, в опере «Руслан и Людмила» сквозное действие — стремление Руслана и Людмилы к счастливому соединению, носители сквозного контрдействия — Черномор, Наина). Эти понятия имеют большое значение и для музыкальной драматургии.

Не все классические оперы имеют хорошее, полноценное либретто. Так, опера Глинки «Иван Сусанин» завоевала бессмертие вопреки реакционно-монархическому замыслу либретто барона Розена, замыслу, которому сумел успешно противостоять Глинка в своей гениальной музыке. Естественно, однако, что качество либретто имеет для оперы огромное значение и что нормальным является идейно-творческое сотрудничество и полное взаимопонимание между композитором и либреттистом.

2. В самой музыкальной композиции оперы первенствующее значение имеет вокальная сторона. Это непосредственно вытекает из того, что опера является произведением музыкально-драматическим, действующие лица, герои которого выражают свои мысли и чувства, обнаруживают свой характер, мотивируют свои поступки через пение. И подобно тому как писатель-драматург, раскрывая облик действующих лиц своего произведения, стремится сделать характерной речь, манеру речи каждого персонажа, так и оперный композитор стремится сделать индивидуально яркой и характерной «музыкальную речь», то есть вокальную партию каждого действующего лица, раскрыть через характер вокальной партии облик героя, а через характер развития вокальной партии — развитие характера героя. Поэтому утрата вокальной стороной оперы ведущего значения, заглушение голосов оркестром, постоянная передача наиболее интересного мелодического материала оркестру, а не голосам представляют собой нарушение законов оперного жанра.

В вокальной стороне оперы очень важно соотношение мелодически закругленных форм (арий, ансамблей, хоров и т. д.) и речитатива. Последний, как известно, не имеет самостоятельной музыкальной формы и представляет собой «омузыкаленную речь», которая, однако, в лучших образцах (например, у Мусоргского, Прокофьева) достигает огромной музыкальной выразительности и образной характерности. Значение речитатива в опере, как произведении музыкально-драматическом, очень велико. Моменты действия, диалогов, коротких реплик действующих лиц, сообщающих о том или ином

событии и т. п., требуют большей частью именно речитатива. Такие моменты по своему содержанию мало подходят для закругленного вокального номера, который, кроме того, не позволил бы действию развиваться с должной быстротой. Однако в целом речитативы занимают в классической опере (за редким исключением) меньше места, чем закругленные вокальные формы.

Даже сложившийся в русской классической опере мелодический речитатив, приближающийся по своей напевности к ариозным формам, тоже не отодвигает на второй план арии, ансамбли и другие закругленные номера. В частности, преимущественно именно в ариях и других законченных номерах даются яркие, выпуклые характеристики действующих лиц, их эмоциональных состояний. Тем не менее речитативная опера, как особый вид оперы, тоже получила достаточное распространение (начиная с «Каменного гостя» Даргомыжского и «Женитьбы» Мусоргского) и, конечно, имеет полное право на существование.

3. Со всем сказанным связан также вопрос о соотношении между непрерывностью музыкального и драматического развития оперы и ее расчлененностью на отдельные законченные номера.

В лучших классических операх сохраняются законченные номера (сольные, ансамблевые, хоровые) и в то же время достигается значительная непрерывность музыкального развития, соответствующая непрерывности сценического действия. Это дает вид оперы более гибкой, нежели опера, состоящая исключительно из отдельных номеров, или лишенная законченных номеров непрерывная музыкальная драма вагнеровского типа. Нередко сочетание непрерывности музыкального развития с закругленными номерами достигается тем, что отдельный законченный номер строится в типичной для таких номеров репризной форме, но вместо последнего полного каданса дается переход к следующему этапу действия. Кроме того, ряд самостоятельных номеров часто «суммируется» большим, непрерывно развивающимся финалом оперного акта.

4. Весьма существенна для композиции оперы роль оркестра. Не отнеся на второй план вокальные партии, оркестр в классической опере выполняет очень важные функции.

Прежде всего, оркестр призван, конечно, сопровождать вокальные партии, вокальную мелодию. «Инструментовка точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль. Это особенно важно в театральной музыке», — писал Глинка в «Заметках об инструментовке». Ясно, что оркестровое сопровождение должно соответствовать вокальной партии, усиливать ее эффект.

Но, кроме названной элементарной функции, оркестр при-

зван играть в опере и самостоятельную роль. Самостоятельная роль оркестра выражается в опере в основном в двух планах.

Во-первых, оркестр может лаконично и выпукло характеризовать данную конкретную сценическую ситуацию, передавать эмоциональное состояние действующего лица и в этом отношении досказывать то, что не поддается столь полному и лаконичному выражению в вокальной партии (например, «подтекст»).

Во-вторых, оркестр имеет большое значение для развития и раскрытия основного конфликта, основной идеи произведения, для симфонического обобщения значительных отрезков действия, независимо от той или иной частной, «местной» сценической ситуации. С этой функцией оркестра тесно связана симфонизация оперы — пронизывание оперы единой линией контрастного и конфликтного мотивно-тематического развития, охватывающего как оркестровую партию, так и партии вокальные. Отсюда вытекают и разные формы мотивно-тематического единства оперы, в частности различные формы применения в опере так называемых лейтмотивов.

Под лейтмотивом (ведущим мотивом) в опере понимается тема (обычно короткая), проводимая в разных местах оперы и служащая характеристикой какого-либо действующего лица, чувства, явления, идеи:



(см. также такты 2—3 примера 236 — «мотив любовного томления» из оперы «Тристан и Изольда» Вагнера).

Интонационное единство оперы достигается, разумеется, и вне системы лейтмотивов. Такое единство типично, например, для опер Моцарта, а особенно Глинки. Например, в опере «Иван Сусанин», как это показал еще Серов, основной мотив заключительного хора «Славься» постепенно кристаллизуется в ряде предшествующих этапов развития действия, не будучи, однако, лейтмотивом. В тех же случаях, когда русские композиторы (например, Римский-Корсаков) широко пользовались лейтмотивами, они не превращали их, как иногда делал Вагнер, в отвлеченные неподвижные символы, из сложного сплетения которых состоит музыкальная ткань, а всегда трактовали их как одно из гибких и подвижных средств образной характеристики (кроме того, лейтмотивную характеристику получали основные, а не второстепенные явления, силы и т. д.).

Самостоятельная, симфонически обобщающая роль оркестра в опере может с особой силой проявляться в увертюрах, антрактах, вступлениях к отдельным картинам и сценам, в разного рода заключительных и переходных построениях, в которых голоса не участвуют и оркестр является единственным носителем музыкального развития.

5. Во многих операх весьма существенно соотношение между эпизодами, в которых сосредоточено развитие основной линии действия, основного конфликта, сквозного действия (или контрдействия), и эпизодов, носящих так называемый «отстраняющий» характер, представляющих своеобразные интермедии, дающие разрядку напряжения и не содержащие развития основной линии действия. Эти отстраняющие эпизоды, предоставляющие слушателю как бы отдых, часто бывают необходимы потому, что синтетический характер оперного произведения требует от слушателя-зрителя оперы в моменты непрерывно и концентрированно развивающегося действия особенно большого напряжения (необходимость воспринимать музыку, разбирать слова, следить за действием на сцене). Иногда такого рода

эпизоды носят обрамляющий характер (хор «Девы-красавицы» в третьей картине «Евгения Онегина» обрамляет сцену объяснения Онегина с Татьяной), иногда вставной (хор «Болят мои скоры ноженьки» в первой картине «Евгения Онегина»). Во второй картине «Пиковой дамы» вся первая часть содержит ряд номеров, не развивающих непосредственно основное действие (дуэт Лизы и Полины, романс Полины, русская песня и пляска, ариозо гувернантки), но зато во второй части (начиная с ариозо Лизы) дано концентрированное развитие основной линии действия. В третьей же картине оперы вступительный антракт и хор гостей, заключительный выход и славление императрицы, а также большая интермедия в середине картины («Искренность пастушки») не служат развитию основной линии действия; это развитие дается в двух «промежутках» между названными тремя разделами (эти разделы тематически различны, но объединены тональностью D-dur, стилизацией в духе музыки XVIII века, а также общей «отстраняющей» функцией этих разделов; таким образом, вся картина представляет собой громадное, свободно трактованное «пятичастное рондо», в котором названные разделы в D-dur играют роль «главной партии», а моменты, развивающие основную линию действия, — роль «эпизодов»).

§ 3. Композиция крупных частей оперы

Только что упомянутый пример из «Пиковой дамы» подводит вплотную к важнейшему вопросу об общей композиционной форме крупных частей оперы. Эта форма есть форма не чисто музыкального, но музыкально-сценического произведения. В то же время собственно музыкальное слагаемое в этой форме очень велико, ибо, как справедливо отмечал Римский-Корсаков, опера есть произведение прежде всего музыкальное. Поэтому были бы неправомерными как попытки механического применения к анализу композиции крупных частей оперы понятий, связанных с несценическими, в частности с инструментальными музыкальными формами, так и полный отказ при таком анализе от пользования общими понятиями, связанными с музыкальным формообразованием. Правильнее будет считать эти общие понятия (трехчастность, репризность, рондообразность, симметрия и т. п.) применимыми к оперной композиции, но с учетом существенных особенностей оперного жанра.

Мы уже видели (см. главу VI, § 2), что даже в малых вокальных формах наличие текста способно сделать музыкальную форму в некоторых отношениях более свободной. Тем более это способно сделать сочетание слова со сценическим действием.

Напомним столь существенное для музыкальных форм понятие, как реприза, то есть замыкающее возвращение музыкального построения после нового раздела. Известно, что реприза способна восприниматься как таковая даже при сравнительно сильном видоизменении возвращающегося музыкального материала. В некоторых случаях уже одно лишь возвращение главной тональности (без возвращения соответствующей темы) может создать ощущение репризы в смысле общего музыкального замыкания («тональная реприза», см. главу VI, § 3).

Естественно, что в опере, где кроме музыкального тематизма и тональности действуют многие другие формообразующие факторы, связанные со словом и сценическим действием, ощущение «репризы» может создаваться сочетанием ряда факторов — сочетанием, в котором возвращение музыкального тематизма и тональности служит лишь одним из возможных элементов. И этот элемент (то есть чисто музыкальная реприза) именно потому, что он поддерживается и усиливается другими факторами, сам по себе может быть и не столь ярко и определенно выражен, как в инструментальном произведении.

Так, например, вторая картина «Евгения Онегина», состоящая из трех номеров (№ 8, 9, 10), представляет собой большую репризную трехчастность специфически оперного типа. Ни в чисто музыкальном отношении, ни в смысле текста третья часть не является здесь точным или варьированным повторением первой; действие непрерывно развивается, и возвращение к пройденным этапам не имеет места. Однако налицо прежде всего своеобразная реприза сценического положения: в крайних частях Татьяна с няней, в средней (сцена письма) — Татьяна одна. Далее, этой внешней (но зато очень легко воспринимаемой) репризе отчасти сопутствует и реприза внутреннего, психологического: взволнованное, смутенное состояние Татьяны до и после письма и непонимание ее старой няней. Естественно, что все это находит выражение и в некоторых элементах собственно музыкальной репризности, но, конечно, лишь в элементах: ведь, с одной стороны, точная репризность противоречила бы здесь содержанию развивающегося действия, а с другой стороны, для музыкального выражения той репризы сценической (и отчасти психологической) ситуации, которая здесь имеется, равно как и для придания картине необходимой музыкальной завершенности, вполне достаточны именно отдельные элементы тематической и тональной репризности, определяющие, в единстве и в неразрывной связи со сценическим действием, упомянутую специфически оперную репризную форму целого.

Каковы же здесь эти элементы музыкально-тематической и тональной репризности?

В сцене с няней до письма (№ 8) дан в тональности A-dur

рассказ няни, после чего появляется в тональности C-dur тема любви Татьяны (на словах: «Ах, няня, няня, я страдаю»). Тема эта чередуется с лейтмотивом няни и дается последний раз (в новой тональности E-dur) сразу после ухода няни, открывая собой сцену письма (№ 9). На протяжении всей этой сцены ни тема любви, ни, конечно, лейтмотив няни ни разу не повторяются. После же сцены письма тема любви звучит (в G-dur) непосредственно перед приходом няни (как только она входит, в оркестре дается и многократно повторяется ее уже знакомый лейтмотив). Далее, дуэт Татьяны и няни («Итак, пошли тихонько внука») начинается опять-таки в A-dur, а в конце переходит в C-dur, в котором затем двукратным окрестровым проведением темы любви завершается картина. Роль этой темы для репризно-симметричного оформления целого очевидна: два самых первых ее проведения (сначала в вокальной партии, затем у виолончелей) и два последних звучат в C-dur. Средние же проведения даны в других тональностях, причем первое из них — сразу после ухода няни, а второе — непосредственно перед ее приходом¹.

Такого рода свободная репризность в самых различных ее выражениях весьма типична для крупных частей оперы. Понятно, что более чем однократная репризность приводит к тому или иному виду свободной рондообразности, которая в строении крупных частей оперы встречается очень часто. (Один из упомянутых в главе о рондо примеров — Интродукция в «Руслане».) Наконец, естественно, что развитие действия, волнообразное нарастание его напряжения нередко делает «репризы» не только свободно-видоизмененными, но и динамизированными, усиленными, сжатыми.

Часто большое формообразующее значение имеет для крупных частей оперы тональный фактор. В дополнение к уже приведенным примерам упомянем Пролог к опере Бородина «Князь Игорь», а также первую и четвертую картины «Пиковой дамы».

Во всех этих случаях роль тонального фактора не сводится только лишь к тональной репризе, то есть к возвращению начальной тональности в конце (C-dur в Прологе к «Князю Игорю», h-moll в первой, а fis-moll в четвертой картине «Пиковой дамы», причем в «Князе Игоре» возвращается также и начальный тематический материал — славение Игоря). Весьма важ-

¹ То, что тема любви симметрично обрамляет сцену письма, но ни разу не появляется во время самой этой сцены, весьма примечательно и психологически глубоко оправдано: тема любви передает общее душевное состояние Татьяны, которое в сцене письма естественно переходит в ряд сменяющих друг друга более частных состояний (решимость, сомнение, надежда и т. д.). Когда же письмо окончено, основная эмоция опять выступает на первый план, и тема любви снова звучит. Таким образом, симметричное соотношение не привносится композитором как бы извне — лишь для закругления формы, — а вытекает из самой логики развития чувств действующего лица.

но, что тональности некоторых существенных средних эпизодов рассматриваемых картин в своей совокупности также подчеркивают начальную и конечную тональность, о которой, таким образом, в подобных случаях можно говорить как о главной тональности в том же смысле, что и в крупных инструментальных произведениях. Так, в Прологе к «Князю Игорю» большое значение имеют сцена затмения и сцена прощания, а их тональности (g и f) служат доминантой и субдоминантой по отношению к главной тональности (C-dur). В первой картине «Пиковой дамы» из эпизодов, расположенных ближе к заключительной сцене грозы, весьма существенны квинтет (fis-moll) и баллада Томского (e-moll), находящиеся в аналогичных доминанто-субдоминантовых отношениях к главной тональности картины h-moll (тональность интродукции и сцены грозы). Наконец, в четвертой картине (fis-moll) хор приживалок, звучащий в доминантовой тональности (cis-moll), и последующие эпизоды, вращающиеся преимущественно в тональностях субдоминантовой сферы от fis-moll (g-moll, h-moll), дают такое же соотношение.

В отдельных случаях возможно говорить о тональном центре (или главной тональной сфере) не только картины, но и действия и даже целой оперы. В «Пиковой даме» такого рода центральной тональной сферой являются тональности h-moll и fis-moll, в которых написаны первая и четвертая картины (а вторая, третья, шестая и седьмая картины начинаются и завершаются в тональностях первой степени родства с какой-либо из двух названных).

Наблюдаются и случаи репризных тематических соотношений в масштабе целой оперы (увертюра и заключительный хор в «Руслане и Людмиле»). Еще чаще встречаются в масштабе целой оперы те или иные формы «реприз» сценических положений. Так, в «Пиковой даме» в первой и седьмой (последней) картинах дано общественное место действия (летний сад и игорный дом), а во второй и шестой (предпоследней) картинах за ариозо или арией Лизы следует развитая сцена Лизы и Германа.

Проанализируем теперь несколько более подробно композицию оперной сцены — сцены письма из второй картины «Евгения Онегина».

Через несколько тактов после начала сцены устанавливается беспокойный доминантовый органнй пункт в тональности Des-dur — главной тональности сцены. Этот органнй пункт и следующий затем период в Des-dur («Пускай погибну я») образуют как бы вступительную часть всей сцены: Татьяна приняла решение писать Онегину. После небольшой связки дальнейшего развития сцены, правдиво передающее сложное движение чувств и мыслей Татьяны, ее борьбу с сомнениями, выливается в три непосредственно следующих друг за другом эпизода, каж-

дый из которых изложен в простой трехчастной форме: d-moll («Я вам пишу»), C-dur («Нет, никому на свете») и Des-dur («Кто ты: мой ангел ли хранитель»). Сочетание непрерывности развития с закругленностью частей достигается уже упомянутым приемом: ясной синтаксической оформленностью репризных трехчастных форм (и составляющих их построений) при избегании, однако, полных совершенных заключений во всех звеньях форм, кроме последнего. Тематический материал каждого трехчастного эпизода — новый, и в то же время эти эпизоды тонко связаны между собой. Так, середина первого эпизода (d-moll) вращается преимущественно в тональностях C-dur и a-moll. Но затем в этих же тональностях дается первая часть следующего трехчастного эпизода (C-dur). В свою очередь, середина этого эпизода явно предвосхищает основную тему следующей (последней) трехчастной формы:

247 Чайковский. «Евгений Онегин»

Ты в сно-ви - день - ях мне яв - лал - ся...

247a Чайковский. «Евгений Онегин»

Кто ты: мой ан-гел ли хра - ни-тель?

Еще раньше контуры мотива «Кто ты: мой ангел ли хранитель» (пример 247a) предвосхищены в репризе первого трехчастного эпизода (d-moll; «Зачем, зачем вы посетили нас»):

248 Чайковский. «Евгений Онегин»

За - чем, за - чем вы по - се - ти - ли нас?

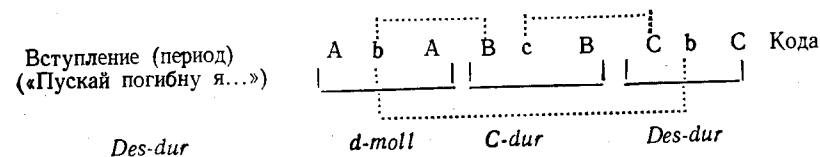
Наконец, середина последней трехчастной формы имеет тематическую связь с серединой первой трехчастной формы рассматриваемой цепи: в обоих случаях появляется основной лейтмотив Татьяны («Не в силах я владеть своей душой» и «Судьбу мою отныне»):

Чайковский. «Евгений Онегин»

Нев си - лах я вла - деть сво-ей ду-шой!

Но так и бы-ть! Судь-бу мо-ю от-ны-не я те - бе вру-ча - ю...

Последняя трехчастная форма (Des-dur) наиболее развитая и динамичная из всех. Ее реприза весьма расширена и по силе и решительности выраженного в ней порыва сближается со вступительным (тоже в Des-dur) периодом сцены («Пускай погибну я»). В архитектурном отношении этому вступительному периоду отвечает большая кода, начинающаяся проведением у тромбонов (fortissimo) основного мотива предшествующего эпизода и заканчивающаяся словами Татьяны: «Кончаю! Страшно перечесть» и т. д. Здесь, то есть перед завершением коды, дается отклонение в тональности II низкой ступени (D-dur), которое отчасти напоминает (особенно по большой роли трезвучия A-dur) модуляционный переход к эпизоду d-moll («Нет, все не то! Начну с начала»). Ясно, что тональности d и c, играющие большую роль в сцене, представляют собой полутоновые опевания главной тональности сцены и в то же время являются ее своеобразными субдоминантой (II низкая ступень) и доминантой (тональность вводного тона). Таким образом, свободная, неповторимо индивидуальная и в то же время необычайно логичная и стройная композиция сцены может быть охвачена следующей схемой (пунктирные линии означают тематические или тональные связи):



В целом, в композиции больших сцен и картин опер, наряду со свободно трактованными элементами трехчастности, рондообразности, всевозможных симметричных соотношений и т. д., очень большую роль играет, как это отчасти видно и на приме-

ре разобранной сцены, последовательность различных эпизодов, скрепленная в единое неразрывное целое логикой сценического действия, непрерывностью переходов, а также всевозможными интонационными и тональными связями. Иначе говоря, применяются разного рода контрастно-составные формы (в частности, слитно-сюитного типа). Эти формы встречаются как в отдельных номерах оперы, в которых развитие сценического действия как бы приостанавливается (обарии Руслана из оперы Глинки «Руслан и Людмила» уже упоминалось), так и в сценах с интенсивным развитием действия. Весьма различными могут быть и масштабы контрастно-составной формы в опере (иногда такая форма охватывает финал оперного действия, например финал второго акта «Свадьбы Фигаро» Моцарта), равно как и степень ее тематического и тонального единства.

Сравнивая общий композиционный план наиболее крупных, средних по масштабу и мелких частей оперы, можно прийти к следующим выводам.

В наиболее крупных частях, особенно в композиции оперы в целом, в ее общем плане, ведущее значение для единства музыкальных и сценических закономерностей имеют все же закономерности театрально-драматургические (поддерживаемые, конечно, разнообразными музыкальными средствами). Ведь опера так же делится на действия и картины, как и другие театральные пьесы. И констатируя выше некоторое соответствие между первой и последней, второй и предпоследней картинами «Пиковой дамы», мы, естественно, говорили главным образом о соответствиях в обстановке действия, сценических положениях. Воспринимая общий композиционный план оперы, слушатель-зритель ощущает и осознаёт прежде всего именно эти соответствия, хотя они и не отделимы от органически связанных с ними музыкальных средств. Чисто же музыкальные репризные соответствия в масштабе целой оперы встречаются сравнительно редко (характерно, в частности, что окончание оперы в той же тональности, в какой она началась, отнюдь не обязательно: восприятие тональной связи на таком огромном расстоянии очень затруднительно).

В строении менее крупных по масштабу (но все же достаточно крупных) частей оперы, например в строении развитых сцен, иногда целых картин, закономерности театрально-драматургической и собственно музыкальной композиции играют приблизительно одинаково важную роль и находятся в наиболее сложном синтезе, образуя те специфические композиционные формы (в их числе контрастно-составные), которые частично были разъяснены выше на ряде примеров.

И наконец, нетрудно убедиться, что в строении отдельных номеров оперы (арий, дуэтов, хоров, танцев и т. д.) ведущую

роль играют закономерности музыкальных (в том числе вокальных) форм. В этих номерах применяются обычно те формы (период, простая двух- и трехчастная, сложная трех- и двухчастная форма, форма рондо и др.), которые уже описаны в предыдущих главах, разумеется, с некоторыми, иногда существенными особенностями, свойственными вокальной и оперной музыке.

Мы не будем здесь давать определение и характеристику отдельных номеров оперы (арий различных типов, каватины, ариозо, ансамблей), равно как и различных видов речитатива, отсылая читателя к соответствующим учебникам, справочным пособиям и специальным научным трудам.

**КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ
О СТРОЕНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
(о музыкальной форме, композиции)**

- Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1894.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, кн. I. 2-е изд. Л., 1971.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки. М., 1884.
- Гнесин М. Начальный курс практической композиции. М.—Л., 1941.
- Дмитревская К. Анализ хоровых произведений. М., 1965.
- Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.
- Золотарев В. Фуга. М., 1956.
- Катуар Г. Музыкальная форма, ч. I. М., 1934; ч. II. М., 1936.
- Козлов П., Степанов А. Анализ музыкальных произведений. М., 1960.
- Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962.
- Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978.
- Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена.— В кн.: Фридерик Шопен/ Ред.-сост. Г. Эдельман. М., 1960; а также в кн.: Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
- Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Месснер Е. Основы композиции. М., 1968.
- Праут Э. Музыкальная форма. М., 1917.
- Праут Э. Прикладные формы. М., Юргенсон, 6/г.
- Праут Э. Фуга. М., 1900.
- Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. М., 1957.
- Протопопов Вл. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
- Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
- Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика. М., 1965.
- Протопопов Вл. Контрастно-составные формы.— Советская музыка, 1962, № 9.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
- Протопопов Вл. Сложные формы музыкальных произведений. М., 1941.
- Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.
- Скребков С. Полифонический анализ. М., 1940.
- Способин И. Музыкальная форма. 6-е изд.— М., 1979.
- Тюлин Ю. и др. Музыкальная форма. М., 1965; 2-е изд.— М., 1974.
- Тюлин Ю. Стрoение музыкальной речи. Л., 1962; 2-е изд.— М., 1969.

- Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха.— В кн.: О музыке. Проблемы анализа/Сост. В. П. Бобровский и Г. Л. Головинский. М., 1974.
- Холопов Ю. Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений.— В кн.: Методические записки по вопросам музыкального образования/Ред.-сост. Н. Л. Фишман. М., 1966.
- Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме.— В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1974.
- Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
- Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.
- Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. М., 1967.
- Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М., 1953.
- D'Indy. Cours de composition musicale. Paris, A. Durant et fils.
- Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1927.
- Marx A. Die Lehre von der musikalischen Komposition (vier Teile). Leipzig, 1841, 1842, 1845, 1847.
- Riemann H. Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). Leipzig, 1897.
- Schönberg A. Models for beginners in composition. N. Y., 1942.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

- Вариантное многоголосие — 359—361
- Вариантность — 134—135, 196, 219—220
 - свободная — 198
- Вариации двойные — 316—321
 - на выдержанный бас (basso ostinato) — 291, 302—304
 - на выдержанную мелодию — 291, 293—302
 - орнаментальные — 304
 - рассредоточенные — 220
 - свободные — 291, 307—308
 - строгие (фигурационные) — 291, 304—306, 364
 - характерные — 307
- Вариационность — 134
- Вариационный метод развития — 196, 200, 220, 290
- Вариационный цикл, вариационная форма — 290—293
- Вариационный цикл рассредоточенный — 220
- Вершина-горизонт — 95
- Вершина-источник — 87—88
- Вершина-кульминация — 95
- Вождь (в фуге) — 347
- Возвратный ход (возвратное движение) — 403—405, 431—432
- Возможности музыкальных средств выразительные — 23—24
 - коммуникативные — 31—34
 - формообразовательные — 31—34
- Вступление (вступительное построение) — 194—195
 - (интродукция) сонатной формы — 362, 367—368
- Гемiola (эмiola, hemiola) — 121—123
- Генеральный затакт — 114—115
- Главная партия в сонатной форме — 365—366, 368—378
 - замкнутая — 372
 - незамкнутая — 372
 - рондо-сонаты — 440—441
- Главная тема контрастная — 25—29, 368—369
 - неконтрастная (однородная) — 369—371
 - сонатной формы — 365—366, 368—373
- Голоса свободные — см. Свободные голоса

¹ В этот указатель включены, в основном, термины, относящиеся к области учения о музыкальных формах. Большей частью приводятся лишь те страницы книги, где соответствующий термин впервые разъясняется или упоминается. Термины, содержащие прилагательное и существительное, в указателе, как правило, инвертированы (например, вместо «зеркальная реприза», «незамкнутый период» следует смотреть «реприза зеркальная», «период незамкнутый»).

- Гомофония — 322
- Группировка вариаций — 308—310

- Двенадцатитоновый ряд — 354—355, 470
- Две периодичности — 135
- Дополнение или заключительное построение — 194—195
 - к периоду — 169—170
 - модулирующее — 171
- Дробление — 145—147
 - двойное с замыканием — 144—145
 - с замыканием — 141—144

Жанр, жанры — см. Музыкальный жанр

- Заключительная группа тем в сонатной форме — 392—394
 - партия в сонатной форме — 366—367, 390—394, 413
- Заключительное построение — см. Дополнение
- Золотое деление (сечение) — 94, 235

Изложение темы или ряда тем (экспозиция) — 194, 362, 365—367

Изобразительность — см. Музыкальная изобразительность

- Имитация — 328—337
 - в обращении — 331
 - в увеличении — 331
 - в уменьшении — 331
 - двойная — 335
 - каноническая — 332—333
 - ракоходная (возвратная) — 332
 - свободная — 331
 - стреттная — 332

Инвенция — 357

Инерция восприятия — 47—48

Интермедия в фуге — 343, 350

Интонации, интонационная природа музыки — 14—15, 67—68

Интонационные и мотивно-тематические связи (между частями цикла) — 456—459

Исполнительская природа музыкального искусства — 40

Каденция вторгающаяся — 129—131

— (солста в концертах) — 422

Канон — 332—337

— бесконечный — 334—335

— двойной — 336

Кода — 194, 228—229, 256, 278—280, 309, 414—417, 442—443

Кодетта — 351

Контрапункт (контрапунктирующий голос) — 131, 328

— вдвойне-подвижной — 339

— вертикально-подвижной — 338

— горизонтально-подвижной — 339

— двойной — 339

— — децимы — 341—342

— — дуодецимы — 341

— — октавный групп — 342

— — октавы — 340

— обратимый — 338

- подвижной — 338—339
- простой — 338
- сложный — 337—338
- тройной октавы — 341
- четверной октавы — 342
- Контраст в одновременности («единовременный») — 197, 302—303
 - дополняющий (оттеняющий) — 197, 210
 - производный — 197—198, 363, 382
- Контрэкспозиция фуги — 350
- Кульминация мелодии — 92—95

- Лад, ладовая, ладо-гармоническая сторона мелодии — 66, 69—78
- Лейтмотив — 482, 510—511

- Мелодико-линейные функции — 98
- Мелодическая волна — 91—92
 - линия (мелодический рисунок) — 66, 79—98
- Мелодия — 64—69
- Метр, метрическая система — 103—113
- Метрика строгая — 103
 - свободная — 103
- Монотематизм — 482
- Множественное и концентрированное воздействие — 41—45
- Модуляция метроритмическими средствами — 375
- Мотив — 106—107, 159
 - амфибрахический в тесном смысле слова — 111
 - амфибрахический в широком смысле слова — 110—111
 - анапестический — 111
 - дактилический — 111
 - хореический в тесном смысле слова — 111
 - хореический в широком смысле слова — 107—108
 - ямбический в тесном смысле слова — 111
 - ямбический в широком смысле слова — 107—108
- Музыка программная — см. Программная музыка
- Музыкальная изобразительность — 13—14
- Музыкальный жанр, музыкальные жанры — 18—20
- Музыкальный стиль — 18
- Музыкальный язык — 22—23

- Наложение — 129
- Начальное ядро (в периоде типа развертывания) — 428—429
- Образ — см. Художественный образ
- Обращение — 85
- Оппозиции — 35—36, 72, 104, 107, 364—365
- Органическая неквадратность — 115
- Ответ в фуге — 347
 - реальный — 347
 - тональный — 347—349
- Пара периодичностей — 135
- Первичные комплексы — 29—31
- Перелом в побочной партии — см. Сдвиг в побочной партии
- Период — 155—188
 - вопросно-ответной структуры — 165
 - из трех предложений — 165—166
 - модулирующий — 175
 - незамкнутый — 177
 - неповторного (единого) строения (неповторной структуры) — 165

- однотональный — 175
- повторного строения (повторной структуры) — 164—165
- предложение — 165
- сложный — 181
- типа развертывания — 428—429
- Периодичность 129, 134
- Побочная группа тем — 389—390
- Побочная партия рондо-сонаты — 441
 - сонатной формы — 365—366, 379—390
- Побочная тема в сонатной форме — 365—366
- Полифония — 322
 - имитационная — 324
 - контрастная — 325
 - неимитационная — 324
 - подголосочная — 325, 359—361
 - свободная — 358
 - скрытая — 95, 96
 - строгая — 358—359
- Полусимметрия мотивная — 147
- Построение — 128
 - вступительное — см. Вступление
- Предложение — 159
 - повторенное — 179
- Предыкт — 195, 223, 224, 367, 373—375, 378, 389, 397—398, 403, 405—406, 414
- Принципы (общие) художественного воздействия — 41—48
- Принципы развития в музыкальной форме — 196—198
- Программная музыка — 17—18
- Промежуточная тема в сонатной экспозиции — 193, 377—378
- Пропоста — 333
- Противосложение — 349
 - удержанное — 349
- Пунктированный ритм — 117—120

- Развертывание в периоде типа развертывания — 428
 - в полифонической теме — 329—330
 - свободное — 198
- Разработка — 196—197
 - сонаты — 362—363, 394—406
- Распевание слогов — 125
- Расширение — 113—114
 - периода — 166—169
- Реприза — 194
 - в периоде — 185, 214
 - в простой двухчастной форме — 213—218, 229—234
 - в простой трехчастной форме — 222—224, 229—234
 - в рондо-сонате — 442
 - в сложной двухчастной форме — 266—267
 - в сложной трехчастной форме — 253—254
 - в сонатной форме — 406—414, 425, 427
 - в фуге — 343, 351
 - динамическая (динамизированная) — 230—231, 244—245, 253
 - зеркальная — 414, 498
 - ложная (мнимая) — 259, 279, 403
 - психологической ситуации — 513
 - синтетическая — 232, 234
 - с пропущенной главной партией — 414
 - с пропущенной побочной партией — 414
 - сценической ситуации — 513

- тематическая — 244
- тональная — 244
- Репризна — 198, 200
- Ресфрен рондо — 272, 274
- Риспоста — 333
- Ритм — 117
- Ритмика акцентная (акцентность) — 127
 - времяизмерительная (времяизмерительность) — 127
 - дополняющая — 328, 353
- Ритм суммирования — 64—65, 101
 - пунктированный — см. Пунктированный ритм
- Рондо — 269—270
- Рондообразные формы (особые формы рондо) — 284—289
- Рондо пятичастное венских классиков (рондо с двумя эпизодами) — 276—280
 - французских клавесинистов (куплетное) — 273—276

- Свободные голоса — 342
- Связующая партия рондо-сонаты — 441
 - (часть) сонатной формы — 366—367, 373—379
- Связующая часть — 194—195, 227, 252, 256—257, 277—278
- Сдвиг в побочной партии — 385—390, 422
- Секвенция каноническая — 334
- Середина — 194—195, 216, 223—224
- Серия (додекафонная) — 354—355
- Симметрия мотивная — 147
- Симфонизм — 452
- Синкопа — 120—124
 - в широком смысле — 120, 126
- Система музыкальных средств — 34—41
- Скачок с заполнением — 80—84
- Скрытая полифония — см. Полифония скрытая
- Скрытый голос — 95—96
 - интервал — 74
- Совмещение функций — 45—47
- Соединение производное — 338
- Соединительная интонация — 74
- Соло басов — 209
- Сопоставление — 196
 - контрастное — 196—198
- Сочетание сонатности и вариационности — 473—486
 - форм сонатного аллегро и цикла — 486—490
- Спутник (в фуге) — 347
- Средняя часть фуги — 343, 351
- Стиль — см. Музыкальный стиль
- Структуры мелодико-синтаксические (масштабно-тематические) — 133—149
 - (построения) квадратные — 113
 - неквадратные — 113—116
- Суммирование (объединение) — 138—140
 - двойное — 148—149
- Сюита — 448—450
 - новая — 449—450
 - старинная — 448—449

- Такты легкие — 111—113, 189
 - тяжелые — 111—113, 189
- Тема, тематизм, тематический материал — 150—155
- Типы изложения — 192, 194—195
- Трио сложной трехчастной формы — 248—250

- Тролей второго рода — 131
 - первого рода — 131

- Фактура — 131—133
- Форма балладно-поэзная — 498
 - вариационная — см. Вариационный цикл, вариационная форма
 - второго плана — 220
 - гомофонная — 133, 323
 - двойная трехчастная (простая) — 241, 284—286
 - двойная трехчастная (сложная) — 286
 - динамическая — 230—231, 244—245, 253
 - зеркально-симметричная — 499
 - контрастно-составная — 465—470, 499, 501, 517—518
 - концентрическая — 255, 499
 - куплетная — 237—239
 - куплетно-вариационная — 239—240, 292—293
 - модулирующая — 494
 - музыкальная в тесном значении — 21—22
 - музыкальная в широком значении — 21—22
 - полифоническая — 133, 342—361
 - большая — 323
 - малая — 323
 - промежуточная между простой и сложной трехчастной — 254—255
 - между развитым периодом и сонатной без разработки — 490—495
 - между трехчастной и сонатной без разработки — 490—495
 - между трехчастной и сонатной с разработкой — 490
 - простая двух- и трехчастная — 204, 222
 - двух-трехчастная — 225
 - двухчастная — 205
 - безрепризная — 218
 - репризная — 218
 - репризная — 225
 - простая трех-пятичастная — 228
 - трехчастная — 222—228
 - контрастная (двухтемная) — 225—226
 - с обрамлением — 225
 - с серединой типа развития — 225
 - рондо — см. Рондо
 - рондообразная — см. Рондообразные формы
 - рондо особая — см. Рондообразные формы
 - рондо-сонаты — 436—438
 - свободная одночастная — 591
 - свободная куплетная — 239—240
 - симметричная — см. Форма зеркально-симметричная и форма концентрическая
 - слитно-сюитная — 500—502
 - сложная двухчастная — 266—268
 - безрепризная — 267—268
 - репризная — 266—267
 - сложная трех-пятичастная — 258
 - трехчастная — 247—249
 - неполная — 254
 - полная — 254
 - с двумя трио — см. Форма двойная трехчастная (сложная)
 - с трио — 250
 - с эпизодом — 250—251
 - смешанная (свободная) одночастная — 471
 - сонатная — 362—365
 - без разработки — 417—419

- в первых частях классических концертов — 420—422
- в увертюрах — 418, 423
- в финалах циклов — 422
- с заменой разработки эпизодом — 419—420
- старинная двухчастная — 428—429
- концертная — 433—434
- сонатная — 430
- строфическая — 240
- сюиты — см. Сюита
- тройная трехчастная — 284
- циклическая — 447

Фраза — 107, 159

Фуга — 342—346

- двойная — 356

- тройная — 356

Фугато — 356

Фугетта — 356

Функции музыкально-логические — 193—195

- музыкально-структурные — 193—196

- структурные общие — 195

- структурные частные (специальные) — 195

- частей в музыкальной форме — 192—194

Ход — 194

- возвратный — см. Возвратный ход

Хорейность — 35

Хорей второго рода — см. Трохей второго рода

- первого рода — см. Трохей первого рода

Художественный образ — 9—10

Художественное открытие — 48—52

Цезура — 128

Цикл вариационный — см. Вариационный цикл

- сонатно-симфонический — 450—463

Циклическая форма — см. Форма циклическая

Шаг канонической секвенции — 334

Экспозиция двойная — 420—421

- рондо-сонаты — 441—442

- сонатной формы — см. Изложение темы или ряда тем (экспозиция)

Экспозиция (экспозиционная часть) фуги — 346, 350

Эпизод (эпизодическая тема) в сонатной разработке — 400—402

- рондо — 269

- сложной трехчастной формы — 250

- центральный (в рондо-сонате) — 442

Ядро выразительности — 24—29

- полифонической темы — 329, 330

Язык музыкальный — см. Музыкальный язык

Ямбичность — 35

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

Абызова Е. Н. — 434

Александров А. В. — 75, 105, 238

Александров Ан. Н. — 185, 424, 459

Алексеев Э. Е. — 38

Аренский А. С. — 222, 303, 307, 309,

449, 450

Асафьев Б. В. — 6, 201, 502

Балакирев М. А. — 81, 135, 138, 198,

299, 300, 321, 473, 474, 476, 478,

488, 489, 495—497

Барто А. Л. — 284

Барток Б. — 455

Бах И. С. — 11, 32, 72, 74, 79, 154,

160—163, 230, 243, 248, 260, 274,

276, 302, 323, 324, 330—332, 334,

338, 343—352, 354—357, 428, 429,

431, 433—435, 448, 464, 467, 470,

504

Бах Ф. Э. — 280, 431

Берг А. — 354

Берлиоз Г. — 459

Бетховен Л. ван — 6, 10, 18, 26, 39,

45, 50, 51, 75, 78, 82, 93, 106, 107,

109, 111, 112, 118—123, 130, 138,

143, 144, 151, 153, 156, 165—167,

170, 171, 176, 177, 181, 182, 201,

208, 214, 216, 222, 223, 225, 241,

243, 251—253, 255, 256, 258—261,

272, 276, 279, 280, 286, 287, 291,

303—313, 315—319, 323, 333, 334,

341, 342, 345, 362, 365—369, 371—

384, 388, 389, 391—412, 414—420,

422—424, 432, 436, 440—442, 444,

448, 451—461, 469, 470, 487, 490,

494, 496

Бизе Ж. — 146, 270

Блантер М. И. — 57, 59

Бобровский В. П. — 7, 195, 196, 494

Богатырев С. С. — 7

Бородин А. П. — 87, 128, 227, 230,

245, 258, 283, 293, 327, 336, 361,

365, 369, 372, 383, 384, 390, 391,

396, 407, 419, 423, 453, 456, 494,

514

Брамс И. — 236, 303, 399, 444, 456,

460

Бузони Ф. — 48

Быков А. В. — 7

Вагнер Р. — 18, 71, 76—77, 81, 414,

488, 495, 499, 510, 511

Вальдтейфель Э. — 501

Варламов А. Е. — 85

Вебер К. М. — 444, 501

Веберн А. — 354

Верди Дж. — 327

Вивальди А. — 433

Гайдн И. — 25, 138, 153, 201, 251,

258, 276, 316, 317, 335, 362, 365,

368, 372, 375, 378, 382, 383, 392,

407, 413, 414, 424, 431, 436, 443,

452, 453, 456, 461, 496

Гендель Г. Ф. — 243, 448, 449, 504

Гете И. В. — 482, 507

Глазунов А. К. — 59, 210, 262, 339,

367, 384, 488, 489

Глинка М. И. — 9, 18, 23, 45, 50, 51,

62, 66, 73, 74, 78, 79, 81, 83, 84,

86, 99, 100, 106, 110, 111, 113, 121,

124, 139, 144, 151, 171, 178, 179,

221, 228, 237, 239, 240, 242, 250,

258, 262, 267, 272, 281—285, 288,

293, 298, 299, 301, 321, 324, 330,

335, 337, 345, 361, 365, 371—373,

384, 390, 393, 397, 401, 411, 417,

419, 423, 438, 452, 469, 474—481,

501, 507—509, 511, 518

Глиэр Р. М. — 284, 454

Глюк К. В. — 448

Городецкая З. И. — 6

Григ Э. — 71, 227, 260, 333, 337, 422,

449, 471

Гуно Ш. — 507

¹ Указатель составила Н. Н. Григорович.

Давиденко А. — 424
Дакен Л. К. — 273, 274
Даргомыжский А. С. — 148, 236, 280,
282, 283, 285, 310, 509
Дебюсси К. — 182
Дегейтер П. — 238
Дмитревская К. Н. — 240, 419
Дунаевский И. О. — 57, 146—148

Есенин С. А. — 464

Жигачева Л. Т. — 419

Захаров В. Г. — 128
Злобинская И. Д. — 7

Иван IV Грозный, русский царь —
423

Ипполитов-Иванов М. М. — 127

Кабалевский Д. Б. — 148, 207, 288,
321, 444, 446, 455, 459

Катуар Г. Л. — 6, 8, 131, 202, 222,
489

Келдыш Ю. В. — 479

Ким Цо Вон — 7

Книппер Л. К. — 136, 450

Кожухова М. В. — 7

Конен В. Д. — 18

Конюс Г. Э. — 132

Кремлев Ю. А. — 6

Кулаковский Л. В. — 6

Куперен Ф. — 273—275

Кюн Ц. А. — 419

Лаврентьева И. В. — 240

Ларош Г. А. — 395

Лакнер Ф. — 471

Леви Н. Н. — 58

Лейхтентритт Г. — 6

Ливанова Т. Н. — 6, 197

Линева Е. Э. — 88, 359, 360

Лист Ф. — 71, 73, 119, 140, 241—244,
246, 284, 285, 384, 411, 414, 419,
424, 469, 479—490, 495—498, 500,
504

Лопатин Н. М. — 87, 88, 183, 198
Лядов А. К. — 172, 181, 185, 221,
228, 229, 337, 491

Маркус С. А. — 7

Мендельсон-Бартольди Ф. — 169, 171,
231, 234, 244, 271, 285, 286, 381,

421, 469, 490, 491, 493, 504
Метнер Н. К. — 214, 244, 284, 285

Милютин Ю. С. — 59

Мицкевич А. — 497

Моцарт В. А. — 25, 26, 28, 66, 73,
76, 81, 109, 119, 139, 148, 165, 201,
214, 215, 219, 251, 258, 267, 276,
278, 282, 286, 287, 305, 306, 309,
332, 356, 362, 365, 370, 372, 374,
375, 377—380, 382, 383, 385—387,
391, 392, 397, 399, 407, 409, 410,
412—415, 417, 418, 420, 422, 424,
432, 436, 442—444, 451—453, 456,
461, 467, 472, 496, 500, 511, 518

Муравлев А. А. — 446

Мусоргский М. П. — 10, 45, 124, 155,
236, 294, 295, 297, 299—301, 308,
447, 464, 465, 507—510

Мюллер Т. Ф. — 434

Мяковский Н. Я. — 89, 365, 393, 468

Направник Э. Ф. — 240

Новиков А. Г. — 145, 146, 238, 268

Одоевский В. Ф. — 474

Пейко Н. И. — 450

Петров А. Е. — 7

Праут Э. — 6, 225

Прокофьев С. С. — 117, 127, 178, 182,
241, 270, 284, 365, 400, 446, 459,
488, 504, 508, 511

Прокунин В. П. — 87, 88, 183, 198

Протопопов В. В. — 6, 220, 320, 323,
352, 418, 465

Прудникова И. Ф. — 7

Пушкин А. С. — 23, 282, 507

Равель М. — 301

Раков Н. П. — 450

Рамо Ф. — 273, 274

Рахманинов С. В. — 66, 92, 96, 97,
121, 175, 181, 185, 244, 245, 309,
373, 390, 399, 407, 414, 419, 422,
462

Риман Г. — 6

Римский-Корсаков Н. А. — 23, 62, 89,
96, 97, 106, 134, 137, 155, 185, 255,
283, 291, 293, 409, 412, 415—417,
419, 423, 440, 441, 444—446, 449,
450, 474, 476, 488, 489, 491, 500,
502, 510—512

Розен Е. Ф. — 508

Россини Дж. — 418

Рубинштейн А. Г. — 83

Руссо Ж.-Ж. — 22

Рыбакова П. С. — 171

Свиридов Г. В. — 464, 465

Сен-Санс К. — 144, 444

Серов А. Н. — 22, 239, 511

Скарлатти Д. — 153, 413, 430, 441

Скребков С. С. — 7

Скрябин А. Н. — 18, 77, 94, 141, 152,
156, 157, 165, 173, 180, 182, 185,
218, 221, 229, 230, 232, 233, 244,
254, 340, 368, 399, 400, 413, 440—
442, 454, 455, 459, 465, 469, 471,
491

Сметана Б. — 502

Соловьев-Седой В. П. — 238, 268

Способин И. В. — 7, 222, 418

Станиславский К. С. — 508

Стравинский И. Ф. — 127

Танеев С. И. — 73, 153, 345, 359, 419,
458—460

Толстой Л. Н. — 23

Тутунов В. И. — 7

Тюлин Ю. Н. — 166, 246

Федосова Э. П. — 7

Фейнберг Е. Л. — 12

Филиппов Т. И. — 90, 135

Фишман Н. Л. — 401

Франк С. — 336, 455

Харлап М. Г. — 127

Хачатурян А. И. — 503

Холопов Ю. Н. — 8, 434

Холопова В. Н. — 7, 127

Хренников Т. Н. — 149

Цуккерман В. А. — 6, 7, 45, 133, 135,
475

Чайковский П. И. — 10, 23, 44, 51,
65, 70, 72, 73, 76, 77, 86, 91, 92, 96,
111, 115, 118, 122—125, 136, 140,
142, 144, 146, 151, 165, 177, 179,
185—187, 211—214, 217, 224, 227,
228, 231, 235—237, 241, 244, 245,
252, 253, 255—257, 262—264, 267,
269, 289, 304, 308, 325—327, 356,

365, 367, 368, 371—373, 375—377,
379, 381, 382, 384, 389—391, 393,
394, 397—399, 401, 402, 404, 408,
409, 411, 414, 418, 422, 424—427,
440, 445, 450, 452—456, 458—460,
462, 466, 470, 474, 487, 491, 493,
495, 496, 504, 507, 512—517

Шапорин Ю. А. — 424, 504

Шебалин В. Я. — 308, 442, 504

Шекспир У. — 50, 271

Шенберг А. — 225, 354

Шехтер Б. С. — 450

Шиллер Ф. — 497

Шнитке Ал. Г. — 455

Шопен Ф. — 10, 17, 28, 40, 44, 80—
82, 90, 93—97, 100, 105, 109, 121—
123, 132, 136, 138, 146, 147, 153,
166, 168, 178, 181, 185, 188, 196,
199, 200, 209, 210, 214, 221, 222,
224—227, 229, 230, 234, 235, 241—
246, 252—256, 260, 261, 269, 285,
287—289, 371, 374, 382, 383, 389,
393, 411, 413, 414, 417, 418, 422,
445, 447, 455, 462, 465, 491—500,
502

Шостакович Д. Д. — 10, 54—59, 105,
106, 127, 143, 237, 265, 266, 284, 291,
301, 304, 308, 323, 329, 336, 345,
349, 352, 354, 356, 365, 384, 397,
399, 407, 408, 410, 413, 414, 417—
419, 424, 427, 428, 446, 448, 455,
458—460, 463, 464, 469, 470, 505,
506

Штраус И. — 501

Штраус Р. — 495

Шуберт Ф. — 10, 174, 230, 252, 255,
260, 336, 367, 368, 373, 381, 382,
384, 385, 387—389, 464, 465

Шуман Р. — 40, 71, 78, 105, 167, 174,
196, 214, 244, 255, 281, 286, 289,
307, 356, 382, 444, 464, 471, 504

Шутикова-Виеру Н. И. — 6

Щедрин Р. К. — 345, 352, 354, 355,
470

Ярустовский Б. М. — 6

ОГЛАВЛЕНИЕ	
Предисловие к первому изданию	3
Предисловие ко второму изданию	7
Глава I (вводная). Эстетические и методологические основы анализа музыкальных произведений	
§ 1. Искусство как одна из форм общественного сознания	9
§ 2. Особенности различных искусств. Главнейшие специфические черты музыки	13
§ 3. Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства	18
§ 4. Музыкальная форма в широком и тесном значении. Единство содержания и формы. Музыкальный язык	20
§ 5. Выразительные возможности музыкальных средств. Взаимодействие средств в комплексе. Первичные комплексы	23
§ 6. Коммуникативные (в частности, формообразовательные) возможности музыкальных средств	31
§ 7. Система музыкальных средств	34
§ 8. Общие принципы художественного воздействия	41
§ 9. О художественном открытии	48
§ 10. Основные черты метода анализа музыкальных произведений	52
§ 11. Пример анализа	54
Глава II. Мелодия	
§ 1. Понятие мелодии. Мелодия и ее важнейшие стороны	64
§ 2. Ладогармоническая сторона мелодии	69
§ 3. О мелодической линии	79
§ 4. О взаимодействии мелодической линии и ладовой стороны мелодии	98
Глава III. Ритм и метр	
§ 1. Основные предпосылки ритмической выразительности. Строгая и свободная метрика	101
§ 2. Мотив. Фраза. Ямбические и хорейские мотивы. Тяжелые и легкие такты. Квадратные и неквадратные построения	106
§ 3. Некоторые ритмические рисунки	116
§ 4. Некоторые вопросы ритма вокальной мелодии	125
Глава IV. Расчлененность музыкального произведения. Простейшие мелодико-синтаксические структуры	
§ 1. Расчлененность. Наложение. Фактура	128
§ 2. Мелодико-синтаксические структуры	133
Глава V. Тема. Период. Функции частей в музыкальной форме. Принципы развития. Музыкальные формы и принципы их классификации	
§ 1. Тема	150
§ 2. Период	155
§ 3. Функции частей в музыкальной форме. Типы изложения	

Принципы развития. Музыкальные формы и принципы их классификации	192
Глава VI. Простая двух- и трехчастная форма	
§ 1. Определение и разъяснение. Строение и основные типы простой двух- и трехчастной формы	204
§ 2. Область применения простой двух- и трехчастной формы. Куплетная форма. Стrophicеская форма. Двойная трехчастная форма	235
§ 3. Основные этапы исторического развития простой двух- и трехчастной формы	243
Глава VII. Сложная трехчастная и двухчастная форма	
§ 1. Сложная трехчастная форма. Определение и разъяснение. Исторические истоки. Область применения	247
§ 2. Строение сложной трехчастной формы. Ее основные типы	249
§ 3. Краткие сведения об историческом развитии сложной трехчастной формы	258
§ 4. Сложная двухчастная форма	266
Глава VIII. Форма рондо	
§ 1. Определение и разъяснение. Исторические истоки. Круг выразительных возможностей. Сфера применения	269
§ 2. Основные этапы исторического развития рондо	273
§ 3. Рондообразные формы (особые формы рондо). Заключение	284
Глава IX. Вариационная форма	
§ 1. Определение и первоначальные разъяснения. Классификация вариационных форм. Происхождение вариационной формы из народных песенных и танцевальных форм	290
§ 2. Вариации на выдержанную мелодию	293
§ 3. Вариации на выдержанный бас (старинные вариации)	302
§ 4. Строгие (фигурационные) вариации	304
§ 5. Свободные вариации	307
§ 6. Группировка вариаций. Сквозное развитие в вариациях	308
§ 7. Двойные вариации	316
Глава X. Полифония. Полифонические формы	
§ 1. Полифония и гомофония. Значение полифонии	322
§ 2. Виды полифонии. Их применение в гомофонных формах	324
§ 3. Имитация и канон	328
§ 4. Сложный контрапункт	337
§ 5. Фуга. Определение. Общий план. Характер и значение	342
§ 6. Строение фуги. Некоторые другие полифонические формы	346
§ 7. Понятие о строгой и свободной полифонии	358
§ 8. Полифония русской народной песни	359
Глава XI. Сонатная форма	
§ 1. Определение и разъяснение. Значение сонатной формы	362
§ 2. Сонатная экспозиция. Вступление	365
§ 3. Главная партия	368
§ 4. Связующая партия	373
§ 5. Побочная партия	379
§ 6. Заключительная партия	390
§ 7. Разработка. Общий характер	394
§ 8. Разработка. Ее строение	397
§ 9. Реприза	406
§ 10. Кода	414
§ 11. Особые разновидности сонатной формы. Применение сонатной формы в различных жанрах	417
§ 12. Некоторые тенденции исторического развития сонатной	

формы в XIX—XX веках. Сонатная форма первой части Шестой симфонии Чайковского. Сонатная форма в первых частях симфоний Шостаковича	424
§ 13. Историческое происхождение сонатной формы. Старинная двухчастная и старинная сонатная формы. Старинная концертная форма	428
Глава XII. Форма рондо-сонаты	
§ 1. Определение и разъяснение	436
§ 2. Значение и сфера применения рондо-сонаты	438
§ 3. Обзор частей рондо-сонаты	440
§ 4. Краткие сведения об историческом развитии рондо-сонаты	443
Глава XIII. Циклические и контрастно-составные формы	
§ 1. Циклическая форма. Определение и разъяснение	447
§ 2. Старинная сюита	448
§ 3. Новая сюита	449
§ 4. Сонатно-симфонический цикл	450
§ 5. Другие виды циклических форм	464
§ 6. Контрастно-составные формы	465
Глава XIV. Смешанные (свободные) одночастные формы	
§ 1. Определение. Причины распространения смешанных форм	471
§ 2. Сочетание сонатности и вариационности	473
§ 3. Сочетание сонатной и циклической форм	486
§ 4. Другие виды смешанных форм. Общие свойства смешанных форм	490
Глава XV. Крупные вокально-инструментальные формы	
§ 1. Кантаты и оратории	504
§ 2. Опера. Общие вопросы оперной композиции	506
§ 3. Композиция крупных частей оперы	512
Краткий список литературы	520
Предметный указатель	522
Указатель имен	529

Лео Абрамович Мазель

СТРОЕНИЕ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИИ

Издание второе,
дополненное и переработанное

Редактор
А. Д. Трейстер

Художник
И. И. Сулов

Художественный редактор
А. А. Головкина

Технический редактор
А. А. Арсланова

Корректор
Н. В. Горшкова