
Вопросы

музыкальной

формы

ВЫПУСК

1

МОСКВА • 1967



487
В 44

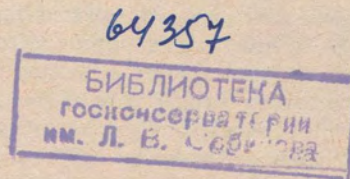
ий
л

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

ат-
ых
ми
ких
ра-
ус-
а и
не-
ост-
ас-
на
чно
нно
зии.
для
ее

ВЫПУСК I

сборник статей
под редакцией
Вл. Протопопова



ор-
ибо
эме,
гась
си-
гур-
му-
тео-
инно
де у
ити-
ался

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
МОСКВА-1966

ОТ РЕДАКТОРА

Сборник «Вопросы музыкальной формы» составлен из работ молодых музыковедов-теоретиков. Имена некоторых из них известны по журнальным и газетным изданиям, на страницах же научных сборников они в большинстве своем появляются впервые.

Тематика публикуемых статей очень разнообразна, охватывая музыку от XVIII и XIX века (Скарлатти, Бетховен, Чайковский) до наших дней. Такое разнообразие свидетельствует о широте научных интересов советской музыковедческой молодежи, активно занимающейся изучением прошлого и современных музыкальных явлений. Несмотря на то, что авторы сборника принадлежат к разным музыковедческим школам и получили образование в различных консерваториях Советского Союза (Москва, Ленинград, Рига, Львов), их объединяет общность взглядов на искусство, приверженность реалистическим его принципам. Не менее важно и единство исторического подхода к исследуемым явлениям, который во всех статьях ведет к обрисовке исторической перспективы, к постоянным экскурсам в историю музыкальных форм, ссылкам на взаимосвязанные явления и т. д. При всем этом работы носят музыкально-теоретический характер, обогащая теорию музыки новым рассмотрением известных произведений и вводя в научный обиход явления, еще не нашедшие теоретического описания.

Публикуемые труды разнообразны и по охвату музыкальных форм: сонатной (старинной и классической) и сонатно-циклической, вариационной, вокально-циклической. Во всех случаях музыкальная форма рассматривается динамически, как процесс тематического развития, раскрывающий содержание музыки, ее жанровые истоки и их трансформацию. В такой трактовке сказываются лучшие традиции асафьевского учения, обогащаемого новыми теоретическими положениями и расширяемого новыми объектами исследования.

Актуальность разработки теории и истории музыкальных форм весьма велика, свидетельством чему может служить дискуссия, проводившаяся журналом «Советская музыка». Музыкальная форма, использующая и преобразующая традиции классической и народной музыки, властно ведущая слушателя по путям развития содержания, — такая музыкальная форма должна пропагандироваться нашими теоретиками. Молодые музыковеды смело берутся за решение этой задачи. Нужно пожелать им творческих успехов.

В развитии музыкаль
ная форма играет огромн
и многогранных, она обл
для отображения сложны
конфликтов, больших иде
ме или роману в литерату

Возникнув на высоко
ства, соната получает ш
как жанр. Понадобилос
большой в истории иску
ков достигла расцвета в
сической школы. В даль
все жанры и крупные ф
утвердилась в своем ве
полному отображению д
Поэтому естествен тот о
современного теоретиче
сущность и эволюция.

В советском музыко
тическое обоснование со
традиционная зарубежна
нашедшая свое выраже
рассмотрением лишь вне
лу этого не могла вскры
гии. Опубликованные ж
зыкальной формы были
рии. Не получили своег
научные, творческие при
выдающегося музыканта
ческий метод, не изложе

А. Климовицкий

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. СКАРЛАТТИ

ДАКТОРА

ормы» составлен из работ молодых музы-
из них известны по журнальным и газет-
ных сборников они в большинстве своем

чень разнообразна, охватывая музыку от
овен, Чайковский) до наших дней. Такое
те научных интересов советской музыко-
щейся изучением прошлого и современных
го, что авторы сборника принадлежат к
лучили образование в различных консер-
Ленинград, Рига, Львов), их объединяет
верженность реалистическим его принци-
орического подхода к исследуемым явле-
к обрисовке исторической перспективы, к
зыкальных форм, ссылкам на взаимосвя-
работы носят музыкально-теоретиче-
музыки новым рассмотрением известных
ход явления, еще не нашедшие теорети-

и по охвату музыкальных форм: сонат-
нотно-циклической, вариационной, вокаль-
кальная форма рассматривается динами-
тия, раскрывающий содержание музыки,
цию. В такой трактовке сказываются
обогащаемого новыми теоретическими
объектами исследования.

и истории музыкальных форм весьма
лужить дискуссия, проводившаяся жур-
ная форма, использующая и преобразую-
музыки, властно ведущая слушателя по
музыкальная форма должна пропаганди-
е музыковеды смело берутся за решение
ских успехов.

В развитии музыкального искусства последних столетий сонат-
ная форма играет огромную роль. Одна из самых жизнеспособных
и многогранных, она обладает неисчерпаемыми возможностями
для отображения сложных жизненных процессов, драматических
конфликтов, больших идей, для глубоких обобщений подобно дра-
ме или роману в литературе.

Возникнув на высокой ступени развития музыкального искус-
ства, соната получает широчайшее распространение как форма и
как жанр. Понадобилось менее ста лет — срок сравнительно не-
большой в истории искусства, — чтобы соната из скромных рост-
ков достигла расцвета в творчестве композиторов венской клас-
сической школы. В дальнейшем она оказала большое влияние на
все жанры и крупные формы инструментальной музыки и прочно
утвердилась в своем ведущем значении, способствуя особенно
полному отображению действительности во всем ее многообразии.
Поэтому естествен тот особый интерес, который представляет для
современного теоретического музыкознания сонатная форма, ее
сущность и эволюция.

В советском музыкознании впервые встала задача дать теоре-
тическое обоснование сонатной драматургии и ее принципов, ибо
традиционная зарубежная наука XIX века о музыкальной форме,
нашедшая свое выражение только в учебниках, ограничивалась
рассмотрением лишь внешней структурной стороны формы и в си-
лу этого не могла вскрыть самих принципов сонатной драматур-
гии. Опубликованные же русские дореволюционные учебники му-
зыкальной формы были лишь «сколком» западноевропейской тео-
рии. Не получили своего окончательного выражения и подлинно
научные, творческие принципы в подходе к музыкальной форме у
выдающегося музыканта-мыслителя С. И. Танеева. Его аналити-
ческий метод, не изложенный в виде целостной концепции, остался

достоянием лишь его плодотворной педагогической деятельности¹.

И в XX веке зарубежное теоретическое музыковедение в основном осталось на прежних позициях, определяемых интересом к внешнеструктурной стороне музыкальной формы. На этом фоне особенно выделилось новое учение Э. Курта о процессуальной стороне музыкальной формы. Но ставя и разрешая преимущественно общие вопросы развития, Курт сосредоточил свое внимание, главным образом, на полифонии, не касаясь специально вопросов каких-либо определенных форм. К тому же, при всей новизне и прогрессивности выдвинутой им идеи, он свел ее к «энергетике», как самодовлеющему фактору, которая является лишь неотъемлемым качеством музыкального развития, но не его сущностью².

Идея процессуального развития была разработана в трудах Б. В. Асафьева. Независимо от Курта он пришел к динамическому пониманию музыкальной формы в противовес только структурному, статическому. Многочисленные аналитические работы, в том числе и специальный труд «Музыкальная форма как процесс», посвящены вопросам развития музыкальной формы. Последняя работа представляет особый интерес, ибо в ней впервые рассматриваются наиболее существенные, общие проблемы и притом — с совершенно новых позиций, опирающихся прежде всего на музыкальное восприятие.

Соответственно своей основной позиции — пониманию музыкальной формы в первую очередь как процесса развития, Б. В. Асафьев характеризует сонатность как «скрытый процесс: толчок — нарушение равновесия — восстановление равновесия»³. Этот краткий тезис имеет весьма важное значение: хотя такого рода процесс свойствен всякой крупной музыкальной форме (а в какой-то мере и малым формам), нигде он не проявляется с такой силой как в сонатной.

К сожалению, проблемам сонатной формы Б. В. Асафьев уделяет значительно меньше внимания, нежели другим проблемам, и основная мысль его не получила развития в виде целостной теоретической концепции. Поэтому у читателя возникает целый ряд вопросов — какими средствами осуществляется описанный Асафьевым процесс? И почему он возможен именно в определенной, «сонатной» структуре с ее особо сложным составом экспозиции и целого, или по крайней мере почему он основывается на общих принципах этой структуры?

Б. В. Асафьев далее говорит только о контрастном сопоставле-

¹ Много интересного об этой стороне деятельности Танеева сообщается в работе: Ф. Арзаманов. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., Музгиз, 1963. См. также статью С. И. Танеева «Анализ модуляции в сонатах Бетховена», в сб.: «Русская книга о Бетховене». М., Музгиз, 1927.

² См.: Ю. Тюлин. Учение о гармонии, т. I. Музгиз, 1937, стр. 98.

³ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз, 1963, стр. 119.

нии (музыкального материала, тем, по существу музыкальных образов), как о принципе, получившем наивысшее выражение в сонатной форме. Можно понять, что в этом сопоставлении он и усматривает самую сущность сонатной драматургии, что контрастирование служит основным стимулом нарушения и восстановления равновесия.

На первый взгляд это положение действительно кажется весьма убедительным, ибо в музыке романтиков контрастирование в сонатных формах (особенно в первых частях циклических произведений) играет весьма важную роль. И все же оно вызывает сомнение.

Ю. Н. Тюлин, полностью разделяя первый тезис Б. В. Асафьева (о толчке, нарушении и восстановлении равновесия), оспаривает значение контраста как сущности сонатной формы¹. Он исходит из основного положения о сущности явлений как неотъемлемого их качества, не допускающего исключений. Именно этим отличается сущность от внешних характерных признаков, которые могут быть типичными, весьма свойственными тем или иным явлениям, могут почти всегда в них присутствовать, но без них явление все же остается самим собой, сохраняет свою сущность.

Художественная практика, история развития сонатной формы подтверждает, что вовсе не контрастирование тематического материала служило стимулом зарождения и развития сонатной драматургии в начале XVIII века; контраст для нее не является обязательным, а у венских классиков, например, темы главной и побочной партий иногда даже тождественны, или почти тождественны и лишь излагаются в разных тональностях².

Если твердо придерживаться положения Б. В. Асафьева о контрастном сопоставлении, то следовало бы сделать вывод, что в таких случаях сонатная форма лишена подлинной сонатной драматургии. Однако это было бы ошибочно особенно по отношению к таким произведениям, как финал сонаты «Appassionata» Бетховена, построенный по существу на одной теме, которая в побочной партии лишь несколько иначе развивается. Никак нельзя при этом утверждать, что смена довольно близких тональностей (то-

¹ Концепция Ю. Н. Тюлина коротко изложена в учебнике «Музыкальная форма» (М., «Музыка», 1965, Введение, гл. 4, § 2, стр. 27). Ставя перед собой задачу вскрыть процесс зарождения и первоначального формирования сонатной драматургии, автор данной работы опирается на положения Ю. Н. Тюлина. Поскольку многие из них еще неизвестны широкому читателю (наиболее полно эта концепция отразилась в рукописи «Основные проблемы музыкальной формы»), автор счел необходимым остановиться на них подробнее, ибо незнание этих основных положений затруднит понимание предлагаемой читателю статьи. В связи с этим некоторые исторические факты и самый процесс развития получают несколько иное освещение в сравнении с общепринятым.

² Это нередко встречается у Гайдна в ранних симфониях, но широко известен пример в одном из поздних его произведений — в «Лондонской симфонии» № 103.

нической и доминантовой) в подобных случаях создает необходимый контраст, ибо она встречается и в других формах. Вместе с тем, контрастное сопоставление также присуще различным формам. Оно особенно характерно для сложной трехчастной формы в музыке XIX века.

Контраст, таким образом, не является даже отличительным признаком сонатной формы, он относится прежде всего к явлениям жанрового и стилистического порядка. Свойствен он сонатной форме не в большей, если не в меньшей мере, чем другим формам, а следовательно, не является ее сущностью. Все это говорит о том, что разрешение проблемы сонатной драматургии надо искать в чем-то ином.

Оспаривая таким образом основополагающее значение контраста, Ю. Н. Тюлин в своей концепции сонатной драматургии опирается на два разработанных им положения: о принципах соотношения тем и внутренних частей («участков действия») в развитии целого и о психологических функциях музыкального материала.

Он различает три основных соотношения: сопоставление (особенно свойственное сложной трехчастной форме), сквозное развитие (присущее, например, рондальным формам), динамическое сопряжение (характерное для сонатной формы). Последнее подразумевает такое развитие, при котором темы не только связываются между собой в смысловом и структурном отношении, но и становятся в тесную зависимость, подчиняются друг другу, вступают в противоречие, в борьбу, в некоторых случаях порождая более или менее явно выраженный конфликт. При этом возникает особая напряженность динамики развития: внутренняя, выражающаяся в постоянном ожидании дальнейшего «хода музыкальных событий», и внешняя, выражающаяся в динамических оттенках, в кульминациях и спадах¹.

Под функцией Ю. Н. Тюлин подразумевает общий характер психологического воздействия данного материала. Последний дифференцируется следующим образом:

1. Основной материал, сосредоточивающий на себе внимание, имеющий ведущее выразительное значение и играющий главную роль в произведении (основная тема).

2. Подготавливающий материал (тематический и ходообразный), вызывающий ожидание появления дальнейшего (функция «предвещения» — вступления, переходы, подходы).

3. Завершающий материал утвердительного характера (заключительные темы и разделы формы)².

Драматургия сонатной формы определяется в основном самой экспозицией, в которой образуется противоречие между двумя ее

¹ Ю. Тюлин. Основные проблемы музыкальной формы, рукопись.

² См.: Ю. Тюлин и др. Музыкальная форма. Введение, гл. 4, § 4, стр. 29.

основными разделами — главной и побочной партиями. Контрастирование тематизма может способствовать этому противоречию, но само по себе не определяет его. Противоречие возникает в процессе развития музыкального материала (в котором, разумеется, воплощается развитие образного содержания) и выражается в том, что именно побочная партия в конце концов, при своем завершении, приобретает преобладающее значение, приводя к существенному нарушению равновесия всей экспозиции. Это достигается разными средствами, в первую очередь — тональным укреплением побочной партии и ее большим масштабом (с включением, разумеется, ее заключительной части или совместно с самостоятельной заключительной партией).

Большое, а может быть и решающее значение имеет самый характер тематизма и его развития. Переходом от главной к побочной партии служит, как известно, связующая часть, выполняющая функцию предвещения, подготовки следующей темы. Но динамическое сопряжение создается также и тем, что сама первая тема главной партии одновременно со своей основной функцией всегда в той или иной мере выполняет и функцию предвещения.

В противоположность этому тема побочной партии закрепляет за собой ведущее значение. Нередко уже с самого начала она носит закругленный, а иногда и вполне замкнутый характер, выполняя одновременно с основной вторую функцию — утвердительную.

Это ставит главную партию в экспозиции временно в положение, подчиненное к побочной. «В результате между главной и побочной партиями возникает противоречие, борьба за главенствующее значение в экспозиции. Происходит резкое нарушение равновесия, появляется потенциальная динамическая устремленность тематического материала, потребность «изживания» его в самостоятельной средней части (разработке), прежде чем явится возможность восстановления равновесия в репризе. Именно в этом заключается сущность сонатной драматургии (как процесса развития). Основа сонатности заложена, таким образом, прежде всего в самой экспозиции, подобно завязке в драматических литературных жанрах, без которой не может быть соответствующего им развития сюжета»¹.

В свете этих положений возникает особый вопрос о так называемой сокращенной сонатной форме. В самом деле, почему при типично сонатной экспозиции иногда все же можно обойтись без разработки?

Масштаб и сложность развития музыкального материала зависят от многих условий: от художественного замысла, от жанра произведения, от места его в форме целого, от характера тематизма и прочее. Развитие может быть не вполне развернутым, не вполне завершенным, оставляя простор для другого материала в

¹ Ю. Тюлин. Основные проблемы музыкальной формы, рукопись.

последующих частях цикла. Иногда оправдывается особая сжатость и лаконичность формы. Ведь изредка встречаются произведения в сонатной форме с сокращенной репризой — без главной партии. Если это обычно объясняется тем, что тема главной партии «изживается» в разработке, то отсутствие подлинной тематической репризы уже как будто ничем нельзя оправдать. Но в Третьей балладе Шопена имеется лишь тональная реприза, которая целиком проходит на кульминационном подъеме, что вполне оправдывается особым художественным замыслом¹.

Имеются случаи применения лишь сонатной экспозиции с элементами разработки, но без тональной и тематической репризы. Подобное явление «оправдано» в силу своего несамостоятельного положения в форме целого. Так, например, в сонате Моцарта для скрипки и фортепиано, соль мажор № 11² (по Кехелю № 379) *Andante*, изложенное в форме сонатной экспозиции, по существу является вступлением к последующему *Allegro*. Соотношение же их образует, по определению В. В. Протопопова, контрастно-составную форму, и сонатная экспозиция, таким образом, как бы является лишь ее первой частью.

Из этого вытекает и правомерность сокращенной сонатной формы. Характерно, что она встречается, как правило, в медленных частях, занимающих промежуточное положение в цикле.

«В подобных случаях, — пишет Л. А. Мазель, — главная и побочная партии сравнительно редко отличаются большой развитостью, а заключительная и связующая партии могут и вовсе отсутствовать. Кода иногда имеется (обычно на материале главной темы). Темы носят певучий, закругленный характер и не резко контрастируют между собой... такого рода тематизм располагает скорее к вариационному, нежели разработочному развитию...»

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 тем³.

Редкий случай использования сонаты без разработки встречается в скерцо Шестой симфонии Чайковского. Исключительный динамизм и развитость формы скерцо отчасти обусловлены тем, что основные темы экспозиции — главная и побочная — изложены в трехчастной форме с элементами разработочного развития, достигающего своего апогея в грандиозной коде. Необходимо отметить, что в финале этой симфонии, представляющем по структу-

¹ О художественном замысле Третьей баллады и ее форме см.: Ю. Тюлин. О программности в произведениях Шопена. Л., Музгиз, 1963, стр. 31—34. Существуют и другие трактовки формы Третьей баллады Шопена. См.: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., Музгиз, 1960, стр. 442—443.

² Номер сонаты Моцарта указан по изданию Музгиза. М., 1937.

³ Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 370—371.

ре также сокращенную сонатную форму, побочная партия звучит (на органном пункте) как кода, подытоживающая все предшествующее развитие. Это придает финалу законченность и уравновешенность трехчастной формы с кодой.

Сокращенная сонатная форма, в отличие от старосонатной, возникла как разновидность полной сонатной формы, как ее упрощенный вариант. Основная же тенденция сонатной драматургии нашла свое совершенное выражение именно в полной сонатной форме, в течение столетия достигшей своего расцвета в музыке Гайдна, Моцарта и Бетховена.

I

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ЗАРОЖДАЮЩЕГОСЯ ГОМОФОННОГО СТИЛЯ

Соната и связанные с ней принципы формообразования были вызваны к жизни пробуждением и развитием гомофонного стиля, и уже очень скоро сонатная форма сама стала мощным толчком в дальнейшем развитии гомофонии, увенчавшемся окончательным торжеством в XVIII веке. Таким образом, специфика сонатной формы тесно связана с основными особенностями и чертами гомофонного стиля.

Расцвет и гегемония гомофонии — результат сложного и длительного исторического процесса. В XVII веке в различных жанрах появлялись и постепенно накапливались ростки того нового, что впоследствии стало характерным для гомофонного стиля. Одним из важнейших условий и стимулов в его развитии оказалось подчинение строения музыкальной речи принципу периодичности.

Принцип периодичности глубоко коренится в народном искусстве и, прежде всего, в его танцевальных жанрах. В профессиональном же искусстве периодичность в первую очередь проявилась в гомофонной вокальной музыке, связанной со светской поэзией, ибо к XVII столетию, когда гомофонный стиль только формировался, в европейской литературе уже выработалась законченная система поэтики и декламации стихов нового типа (силлабо-тонических). В новом стихе, где ритм определяется соотношением ударных и безударных слогов, появляется новая периодика, предполагающая неизменную повторность одной и той же ритмо-метрической формулы в строке — стопа.

С появлением рифмованных окончаний возникает строфа — построение, объединяющее несколько рифмованных строк и выражающее законченную или относительно законченную мысль.

Композиторы, обращавшиеся к стиху, должны были учитывать и преломлять его закономерность. Поэтому мелодия, воплощающая декламационный стиль изустного прочтения поэтической строфы, должна была по-новому воплотить и строфичность. Строфичность как принцип композиции стиха получает в музыке адекватное выражение в куплетной форме — раннем, наиболее примитивном и элементарном виде периодичности. При этом строфа уподобляется периоду, часть строфы — предложению, строка — фразе, реже — мотиву. Закономерности, найденные в вокальной музыке, были привнесены в инструментальные жанры и усвоены ими.

В гомофонной вокальной музыке в первую очередь проявляется и новое соотношение голосов — прозрачное двух- трехголосие в расчете на главенство одного из них — мелодического. Это приводит к установлению в гомофонном стиле основного типа фактуры, характеризующейся сочетанием двух четко разграниченных сфер — мелодической линии и сопровождения¹.

Следует иметь в виду, что такое сочетание голосов наиболее отчетливо проявляется в произведениях рассматриваемого периода. В дальнейшем оно претерпевает очень существенную эволюцию, последний этап которой характеризуется, по словам В. Фишера, тем, что «чисто гармонические, мелодически безразличные мотивы средних голосов заменяются мотивами, происходящими из тематических групп произведения. Освободившийся уже в более ранней стадии для ведения мелодии бас, естественно, также пользуется этими мотивами, и верхний голос окончательно лишается своей роли единственного носителя мелодического материала»².

В танце, запечатлевшем характерные бытовые зарисовки и тесно связанном с жестом, с движением, выявляется особая роль метро-ритмических соотношений, немало стимулировавшая осознание периодичности и впоследствии способствовавшая ее быстрому усвоению.

Наконец, в крупной инструментальной форме (концерт, например) роль гармонических функций уже выходит за рамки простой связи аккордов и приобретает значение основной движущей силы с большими динамическими возможностями в развитии формы.

Однако жанры, в которых складывался и формировался гомофонный стиль, в XVI и отчасти в XVII веке, в эпоху безраздельного господства полифонии имели второстепенное значение в сравнении с культовой музыкой. Лишь позднее, к концу XVII века, в связи с профессионализацией светского искусства их роль и удельный вес значительно возрастают, они становятся все более независимыми. В XVIII веке светское искусство уже прочно ут-

¹ Эта грань постепенно стирается, хоть и не исчезает окончательно.

² Цит. по работе: Л. Мазель. Концепция Э. Курта. См.: Л. Мазель и И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II, М. — Л., Музгиз, 1939, стр. 57.

верждается в своем значении и главенствующем положении во всех областях музыкального творчества. Оно становится искусством самостоятельных форм и «собственного языка», выдвигая на художественно-историческую арену новый жанр — «сонату», жанр, которому в дальнейшем суждено будет великое будущее.

Век классицизма с его требованиями «строгой дисциплины мышления, лаконичной и отчетливой выразительности, ясной и замкнутой конструкции»¹ вызвал к жизни новые формообразующие принципы: мотивно-вариационный метод развития заменяется методом тематической разработки. Этот процесс окончательно завершается в 70—80-х годах XVIII века, когда в области жанров вариационно-сюитные построения вытесняются сонатно-концертными циклами, с характерным для них более широким охватом жизненных явлений².

Б. В. Асафьев, отмечая, что «всякое вариантно-вариационное движение беспредельно», называл эти формы разомкнутыми. «Ведь как бы ни был блестящ и ярок финал любых вариаций, — писал он, — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию!»³

Но еще в сюите появляются признаки новых принципов формообразования, и это было связано с введением сарабанды в сюитный цикл. «Сарабанда, — пишет М. Друскин, — по характеру и музыкальной разработке сильно отличается от предшествующей пары танцев. Ее напевная мелодика (в XVIII веке — богато ornamentированная) покоится на «собранных» аккордовых комплексах. Плавная гармония, закругленность и периодичность структуры (двухчастность, основанная на соотношении 1:2, нередко превращалась в трехчастность А — В — А) — все это противостояло асимметрии и хрупкости мелодических линий аллеманды — куранты с их беспокойным модуляционным планом»⁴. Так на смену «века сюиты» пришел связанный с передовым художественным мировоззрением «век сонаты».

Отныне новый принцип формообразования проникает во все инструментальные произведения, подчиня себе и объединяя некогда независимые направления. Соната превращается в ведущий жанр музыкального искусства, в котором, словно в могучем потоке, сливаются разрозненные ранее элементы нового стиля.

Первоначально старинная соната была тесно связана со скрипкой, освященной именами А. Корелли, А. Вивальди, Д. Тартини. Однако в дальнейшем все более значительную роль начинает играть клавир⁵ (а позднее и фортепиано), инструмент по сво-

¹ М. Друскин. Клавирная музыка. Л., Музгиз, 1960, стр. 24, 25.

² Там же, стр. 27.

³ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 41.

⁴ М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 24.

⁵ Имеется в виду группа клавишно-струнных инструментов во главе с клавесином и клавикордом, исторически предшествовавших фортепиано.

им возможностям гораздо более полно нежели скрипка способный удовлетворить многообразные запросы утверждавшегося гомофонного стиля. Поэтому в период интенсивного развития сонаты, явившегося процессом длительных и напряженных исканий, многие важнейшие завоевания были связаны с деятельностью композиторов-клавиристов разных национальных школ. Из них выделяются немецкая, выдвинувшая своего крупнейшего представителя И. Кунау, и особенно итальянская школы.

Итальянская клавирная музыка в период своего расцвета — с конца XVII века — отличалась исключительной широтой охвата стилей и жанров. Вплоть до середины XVIII века она стала «глашателем и провозвестником всего передового, что свершалось в других жанрах музыкального искусства»¹, выдвинув на художественно-историческую арену большую плеяду композиторов во главе с Б. Пасквини, автором первых сонат для клавира. Однако никто из них не достиг столь блистательных результатов, художественной полноценности творений и подлинного совершенства, как ученик Пасквини — Доменико Скарлатти, равного которому по самобытности не знала итальянская клавирная музыка. Сказав едва ли не решающее слово в утверждении нового стиля, Скарлатти своим творчеством во многом пробил дорогу молодому, дерзновенному, полному жизненных сил и энергии искусству, на долгие годы определив его дальнейшие судьбы.

II

ОБЩИЙ ОБЗОР СОНАТ СКАРЛАТТИ

«Все представляется необычным в жизненном и творческом облике Скарлатти, — пишет М. С. Друскин. — Концертирующий виртуоз, избалованный успехом, он работает неустанно и с удивительной щедростью расточает свой большой талант. И не создав, в узком смысле, собственной школы, Скарлатти оказал решающее влияние на последующее развитие клавирной литературы»².

¹ М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 176.

² Там же, стр. 192.

Вот краткие данные о жизненном пути композитора, которые приводит И. С. Друскин: «Скарлатти родился в 1685 году; первоначальное музыкальное образование получил у отца — известного оперного композитора. В 1703 году Алессандро Скарлатти переезжает с ним в Рим, где Доменико продолжает обучение у Пасквини и Гаспарини. В 1713 году он получает место капельмейстера хора св. Петра, но на этом посту остается недолго — в 1719 году уезжает в Лондон. Вслед за тем начинается бурная концертная деятельность Скарлатти,

Имя Скарлатти было широко известно всей музыкальной Европе, хотя при жизни композитора и при его участии был опубликован небольшой сборник клавесинных пьес, содержащий 30 одночастных (нециклических) сонат и озаглавленный «Упражнения (или этюды — «Essercizi») для гравичембало»¹.

В остальных прижизненных изданиях (42 пьесы его были изданы в Англии органистом Розенгревом, во Франции — издателем Буве́ном) Скарлатти, очевидно, участия не принимал². Эта работа вызвала у него, по собственному признанию, «почти отвращение», о чем он писал в предисловии к «Упражнениям для гравичембало».

Судьба большинства рукописей композитора, разбросанных по всему свету, до сих пор неизвестна. Как указывает Г. Келлер, «ни одной ноты, написанной рукой Скарлатти, до нас не дошло»³, и единственным источником ознакомления с его сочинениями оказались не авторские рукописи. Они были сосредоточены в четырех основных хранилищах: в библиотеках Венеции (15 томов, включающих 469 сонат), Пармы (15 томов, включающих 463 сонаты), Мюнстера (349 сонат) и Вены (308 сонат)⁴.

Неудивительно, что Моцарт и Бетховен не знали произведений

которая приводит его сначала к португальскому двору, а затем, после того, как его ученица, принцесса Мария Барбара, становится женой будущего испанского императора Фердинанда VI, — и в Мадрид. Здесь с 1729 года он остается до смерти, последовавшей в 1757 году». (М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 192.) Клавирными сочинениями не ограничивается огромное творческое наследие композитора. Он автор 20 опер, среди них — широко известные в свое время «Октавия», «Сильвия», «Нарцисс», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Орландо» и другие. Из произведений иных жанров можно назвать 6 ораторий и кантат для концертного исполнения, 14 камерных кантат, серенады, хоры, арии, 12 инструментальных концертов, органические пьесы, несколько произведений церковной музыки.

¹ Следует иметь в виду, что термин «соната», в его настоящем значении применен к сочинениям Скарлатти в более позднее время. Сам композитор называл свои пьесы «экзерсисами», подобно тому, как Дуранте свои — «этюдами». Пасквини — «скерцо» или «тастатами», Чинья — «tempi». Сонатой первоначально (с конца XVI до начала XVIII века) считалось всякое инструментальное произведение (клавирное, оркестровое), противопоставляемое кантате (вокальному произведению). См. об этом: М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 192.

² Там же.

³ H. Keller. Domenico Scarlatti, ein Meister der Klaviers. Leipzig. 1957.

Совсем недавно, в 1961 году в печати появилось сообщение о том, что австралийский исследователь А. Мак-Креди обнаружил в Гамбургской библиотеке рукопись оперы Д. Скарлатти «Любовь, тени и ревность ветерка». Впервые оперу поставили в 1714 году, затем она шла в Лондоне, под названием «Нарцисс», после чего была совершенно забыта. Рукопись ее считалась утерянной. (См.: «Музыкальная жизнь», 1961, № 1).

⁴ История мюнстерского и венского рукописных собраний особенно примечательна: аббат Сантини (1778—1862), энтузиаст изучения старинной музыки, собственноручно переписал для своей библиотеки множество сочинений Скарлатти. После смерти Сантини часть этих рукописей попала в библиотеку Мюнстерского университета, часть перешла во владение И. Брамса, подарившего их Обществу любителей музыки в Вене. В. В. Стасов в статье, посвященной аббату

Скарлатти. Во второй половине XVIII века тот интерес, который встречало творчество композитора при жизни, заметно угасает. В этот период почти не появляются сколько-нибудь значительные публикации его клавирных сочинений. Лишь в 1839 году 200 его сонат были изданы К. Черни¹ (двенадцать лет спустя после смерти Бетховена). Однако многочисленные переработки и исправления в фактуре, правки и ретушь голосоведения, которыми грешит это издание (например, догматическая нетерпимость к столь частым, имеющим очень специфический характер квинтовым и октавным параллелизмам Скарлатти), свидетельствуют о том, что клавирный стиль композитора был чужд редактору². Этот «академизм» в редакции вызвал справедливые нарекания Г. Бюлова, изучавшего и исполнявшего сочинения Скарлатти.

Изданные К. Черни 200 сонат Скарлатти оказались самой капитальной публикацией его сочинений в XIX веке — ни одно из последующих изданий даже не приближалось к этой цифре. В 1861—1872 годах вышли 130 сонат Скарлатти в сборнике «Сокровища пианиста» под редакцией А. Фаррена; эпизодически появлялись небольшие сборники, как, например, под редакцией Г. Бюлова (18 сонат), К. Таузига (2 сонаты)³ и другие.

И лишь в XX веке, когда интерес к творчеству Скарлатти значительно возрастает, появляется его «Полное собрание сочинений для клавиш» под редакцией А. Лонго, выпущенное издательством Рикорди в Милане в 1906 году⁴. Это собрание сонат,

Сантини, восторженно отзываясь о благородном и бескорыстном коллекционере, расценивая его деятельность как настоящий подвиг во имя искусства. Множество произведений Скарлатти увидели свет благодаря энергии неутомимого аббата Сантини, имя которого, по его собственной просьбе, нигде не упоминалось. Большая часть произведений старинных итальянских мастеров, опубликованная в XIX веке, обязана коллекции Сантини. Достаточно сказать, что в «*Biographie universelle des musiciens*» Фетиса, пользовавшегося всеми биографическими словарями, составленными до него, не упоминается более ста восьмидесяти авторов, произведения которых собрал в своей коллекции аббат Сантини, собственноручно переписав их (см.: В. Стасов. Аббат Сантини и его музыкальные коллекции в Риме. Собрание сочинений, т. III, 1894).

¹ Черни опубликовал эти сонаты как «Полное собрание сочинений», ошибочно приписав при этом композитору авторство нескольких произведений, принадлежавших перу Алессандро Скарлатти (отца), А. Солера и других. Примечательно, что Черни еще избегает называть клавирные пьесы Скарлатти сонатами.

² См.: Н. Келлер. *Domenico Scarlatti*.

³ Бюлов и Таузиг давали очень свободную, почти концертную обработку сонат Скарлатти, произвольно меняя оригинальные тональности.

⁴ В XX веке к творчеству Скарлатти обращается и ряд композиторов: используя его музыкальный материал, В. Томмазини создает балет «Веселые женщины» по Гольдони (поставленный в Риме в 1917 году труппой Дягилева); две небольшие тетради сонат Скарлатти изданы с предисловием и под редакцией Б. Бартока в качестве педагогического репертуара в 1921 году; в 1926 году А. Казелла на основе сонат Скарлатти пишет сюиту «Скарлаттиана» для фортепиано и оркестра; позднее, в 1941 году в его же редакции были опубликованы ряд хоров композитора и «*Stabat mater*»; в 1928 году две пьесы Скарлатти обработал для оркестра Д. Шостакович; в 1956 году было осуществлено педагогическое издание 39 сонат Скарлатти под редакцией З. Дрзевецкого.

впервые столь полно представляющее клавирное наследие композитора, вышло в 10 томах по 50 сонат в каждом, 11 том — приложение, в него вошли еще 45 сонат.

Редактор Лонго произвольно для «практического пользования» объединил сонаты в сюиты по следующему принципу¹: в каждой сюите — пять сонат, обычно три из них — в том числе обязательно крайние — в основной тональности для данной сюиты, остальные же — в параллельной, одноименной или в тональности доминанты. Третья соната в каждой сюите контрастна остальным по темпу (например: *Allegro*, *Presto*, *Andante*, *Allegro*, *Allegro*).

Редакция Лонго далеко не совершенна. Он во многом «модернизировал» сочинения Скарлатти, что привело к значительным искажениям (например, в вопросах артикуляции). В то же время редактор произвел необоснованные «исправления» и смягчения скарлаттиевского голосоведения (параллельных септим, брошенных диссонансов и т. д.)². Серьезные возражения возникают также в связи с обозначениями темпов у Лонго. Они, как указывают Г. Келлер, В. Герстенберг, Р. Кирпатрик³, слишком завышены, что часто не соответствует характеру музыки. Лонго впервые вводил аппликатурные обозначения и протавляет педализацию, но и эти указания не всегда убедительны.

Из более поздних изданий сонат Скарлатти следует выделить: под редакцией Г. Келлера — В. Вейсмана — 150 сонат (Брейткопф и Гертель, 1957), под редакцией А. Б. Гольденвейзера — 60 и 90 сонат; и самое полное собрание сонат Скарлатти под редакцией Р. Кирпатрика, отличающееся наибольшей научной компетентностью.

Крупнейший специалист в области клавирной музыки, известный исследователь творчества Скарлатти, Кирпатрик впервые в основу публикации⁴ кладет принцип хронологической последовательности сонат, отталкиваясь от той известной гипотезы, что Скарлатти объединял свои сочинения группами в одной тональности (об этом издании мы судим по литературным источникам).

Нередко Кирпатрика упрекают в том, что он излишне архаичен в своем стремлении сохранить в первозданной чистоте стиль Скарлатти, особенности клавишной фактуры композитора, связанной с наличием разных мануалов (в аналогичных случаях Черни, напротив, упрощает фактуру). Кирпатрик сохраняет также особенности старинной нотации: например, в тональности *c-moll* в ключе выставлены два бемоля, и в тональности *E-dur* — три диеза (той же системы придерживается и А. Б. Гольденвейзер, хотя едва

¹ Принцип объединения сонат в сюиты имеет историческую оправданность, но именно историзм игнорирует Лонго (см. об этом: W. Gerstenberg. *Die Klaviercompositionen Domenico Scarlatti*. Regensburg, 1933).

² См.: Н. Келлер. *Domenico Scarlatti*.

³ R. Kirpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, 1953.

⁴ Там же.

ли это имеет смысл в наше время). Сейчас не представляется возможным подтвердить или оспорить справедливость этих возражений, так как редакцией Кирпатрика мы не располагаем.

В настоящее время на концертной эстраде и в повседневной практике известностью пользуется сравнительно небольшое количество сонат Скарлатти: наиболее популярны 90 сонат, вышедшие под редакцией А. Б. Гольденвейзера, и 150 сонат, вышедшие под редакцией Г. Келлера — В. Вейсмана.

Г. Келлер за отправной момент при установлении хронологии предлагает принять постепенное расширение диапазона регистров в сочинениях Скарлатти: так, в 30 сонатах, изданных в 1738 году, диапазон охватывает G_1 — c_3 , в следующих шести тетрадах G_1 — d_3 , а в последних — от G_1 до g_3 . Вряд ли этот метод себя оправдывает¹.

Однако 90 или 150 сонат — это слишком мало, если принять во внимание, что Скарлатти — автор более чем 550 сонат, в которых по-своему отразилась современность во всем богатстве ее разносторонних проявлений. Подавляющее большинство этих сочинений сейчас незаслуженно забыто.

Кроме того, редакторы этих сборников, вероятно, стремились отобрать произведения, уже получившие известность и представляющие интерес, в основном, для концертно-исполнительской или педагогической практики. Однако художественные преимущества избранных сонат перед другими сочинениями, не вошедшими в указанные сборники, не всегда бесспорны. Являясь с точки зрения пианизма результатом больших творческих исканий композитора, эти сонаты не позволяют воссоздать картину последовательного развития и становления формы ввиду ограниченности фактического материала². Поэтому 545 сонат Скарлатти под редакцией А. Лонго, издание, ставшее в наши дни уже библиографической редкостью, при всех отмеченных ранее недостатках представляется чрезвычайно ценным для исследовательской работы, как самое совершенное из доступных по полноте охвата материала.

Тщательный анализ всех 545 сонат дает достаточно полную картину становления и развития сонатной формы, картину, не-

¹ Ссылка Г. Келлера на опыт Г. Клотца в установлении хронологии органических сочинений Баха мало убедительна в этом случае, ибо Клотц обладал неизмеримо большими фактическими данными, нежели исследователи творчества Скарлатти (см.: Н. Keller. Domenico Scarlatti).

² В силу указанных причин автор оказался вынужденным найти внутри самих музыкальных произведений объективные данные, позволяющие предположить определенную периодизацию основных этапов становления сонатной формы у Скарлатти.

Предлагаемая периодизация основывается на сравнении различных типов структурной организации музыкального материала, которые применяет Скарлатти в своих сочинениях. Подобный метод имеет тем большее основание, что в эволюции структурных типов так или иначе нашла свое отражение эволюция общих закономерностей музыкального мышления.

сколько расходящуюся с существующими представлениями об этом процессе.

Удивительное многообразие открывается в мире сонат Скарлатти: неиссякаема фантазия композитора, власть его творческой воли поистине поражает, обаяние художественного темперамента неотразимо, пленяет щедрость и нерастратенная влюбленность в жизнь. Обнаружить источники, своего рода импульсы, дающие зарядку искусству Скарлатти, нетрудно. Это стихия народного танца и стихия театра. Творчество композитора жизненно связано с народным искусством Италии, Португалии и Испании — его второй родины. «Пламенность, солнечность музыки Скарлатти — единственные в своем роде — результат художественной акклиматизации свойств его гения в благоприятных чужеземных условиях»¹.

М. С. Друскин приводит слова Берни² о том, что многие мелодии Скарлатти были подслушаны им «у возчиков, погонщиков мулов и простых людей». Однако прямых данных о том, что Скарлатти пользовался «цитатным» методом, нет³. Гораздо важнее, что он, итальянский композитор, сицилианец по отцу, неаполитанец по месту рождения, впитал элементы разноразнонационального фольклора во всем их стилистическом многообразии; обобщенно претворив и творчески переплавив их в новое органическое единство, «он поднял их до художественной напряженности и значительности, которые перерастают узконациональные масштабы»⁴.

Танцевальные жанры получают у композитора многообразное преломление. Наряду с аллемандой и жигой, идущими от старой сюиты, мы встречаемся у Скарлатти с «салонным» менуэтом, гавотом, с так называемыми «деревенскими» танцами — подобием «тамбурина», контрданса. Значительное место принадлежит сицилиане и особенно тарантелле и сальтарелле — южным танцам⁵.

«Если последнее обстоятельство, — пишет К. А. Кузнецов, — хочется связать с огненностью, страстностью, экспрессивностью искусства Скарлатти, то «танцевальность» почвы, на которой вырос его инструментальный стиль, вводит нас в существо творчества композитора: как всякое молодое, полное сил и жизненной энергии творчество, оно связано с движением, жестом. В этом смысле сонаты Скарлатти не меньше, а больше танцевальны, чем те танце-

¹ К. Кузнецов. Доменико Скарлатти. «Советская музыка», 1935, № 10, стр. 59.

² Ч. Берни (1726—1814) — известный английский историк музыки, органист и композитор; неоднократно встречался с Д. Скарлатти, оставив интересные сведения о его жизни и творчестве.

³ «Известно лишь, — пишет М. Друскин, — что в одной сонате, именуемой в позднейших изданиях «Пастораль», Скарлатти воспользовался мелодией неаполитанской песни». (М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 201).

⁴ К. Кузнецов. Доменико Скарлатти, стр. 63.

⁵ Там же.

важные сюиты эпохи барокко, которые им исторически предшествовали»¹.

Влияние театра столь же ощутимо и плодотворно в искусстве Скарлатти, творчески освоившего художественные достижения, которыми отмечено развитие оперы, особенно оперы буффа в Италии. Да и как могло быть иначе у композитора-итальянца, с детства вкусившего таинства оперного «действия». В сонатах Скарлатти обнаруживается удивительное по своей гибкости и чуткости преломление в сфере «чистого инструментализма» специфических принципов сценической драматургии. Дыхание, ритм сцены, «сценичность», оперность ощущаются в характере музыки Скарлатти, ее движении, развитии, в сопоставлении контрастных «эпизодов-ситуаций», в самом тематизме, по-оперному типизированном. «Не случайна характерная динамика мотивов и поступки музыки у Д. Скарлатти, — писал Б. В. Асафьев, — тут словно росчерк, там штрих, фиксирующий жест, здесь неожиданно врывающийся оборот, словно вбежал новый персонаж, новая маска»². И выше, о клавирной музыке Скарлатти — «блестящая, остроумнейшая, насыщенная жизнерадостностью и осязательной людской мимикой и характерными повадками (словно игра масок, *commedia dell'arte*)... Это «игровое раздолье» наблюдательнейшего ума и чуткого слуха: каждая мысль — игра, каждое высказывание — четкий образ. Всюду движение, жест, бодрость. Никакой нагроможденности... — и все это в стиле жизнерадостной игры»³.

Так Скарлатти, преодолевая узкую программность и непосредственную жанровость, характерную для клавирных пьес его предшественников, открывал новый, ассоциативно более богатый мир образности. «Скарлатти сильнее французских клавесинистов именно потому, что он не скован традициями жанровой или программной миниатюры, но, нередко отталкиваясь от нее, идет по пути к классической сонате и находит новые способы развития музыкального материала, расширения композиции. Но вместе с тем Скарлатти сильнее и своих итальянских предшественников, потому что он, усвоив их традиции развития музыкального материала, в то же время умеет обновлять его благодаря живой связи с жанровой и программной музыкой»⁴.

В сонатах Скарлатти захватывают живость и блеск, вспышки внезапных сопоставлений и неисчерпаемо разнообразных контрастов, увлекающая неожиданными поворотами мысль и изобретательнейшая импровизационность при стройности целого. Трудно найти в исследуемый период «другого композитора, — пишет

¹ К. Кузнецов. Доменико Скарлатти, стр. 61.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 256.

³ Там же, стр. 255.

⁴ Т. Ливанова. История западноевропейской музыки. М.—Л., 1940, стр. 584.

М. С. Друскин, — у которого полнокровное восприятие жизни сочеталось бы со столь интенсивной тягой к формальному изобретательству, как это наблюдается в творчестве Скарлатти»¹. В этой связи очень любопытно приводимое М. С. Друскиным высказывание композитора, сохраненное Ч. Берни:

«Скарлатти часто говорил, что в его пьесах нарушены все правила композиции, — он сам хорошо знает об этом. И далее спрашивал: разве его отклонения от нормы оскорбляют ухо? И, получив отрицательный ответ, продолжал: талантливый человек, по его мнению, не должен ничего бояться, кроме того, чтобы доставить неудовольствие чувству, ибо чувство — это единственный критерий в музыке». Берни добавляет к этому, что «до его эпохи глаз был высшим судьей в музыке. Скарлатти же поклонялся только уху»². И в то же время печатью высокого интеллектуализма отмечены все лучшие сочинения композитора, и в этом — одна из самых характерных и привлекательных сторон его творчества.

Богаты и разнообразны виртуозно-инструментальные средства в сонатах Скарлатти, обусловленные поисками новой динамики и колорита. Можно с уверенностью утверждать, что композитор оказал решающее влияние на развитие клавирной, а в дальнейшем и фортепианной литературы, и подготовил тот переворот в инструментальной технике, который впоследствии осуществили Паганини и Лист³. Этот переворот происходил под знаком поисков оркестральности звучания⁴. Стремясь к максимальному расширению выразительных возможностей инструмента, Скарлатти нередко воспроизводил на клавире многообразные оркестровые эффекты, имитируя звучание разных инструментов, одновременно воспроизводя и характерные для них исполнительские приемы в своего рода клавирной фактурной «транскрипции». Тем самым он заложил основу специфически фортепианной фактуры и стимулировал развитие выразительных средств пианизма (несомненно, например, воздействие гитары на интенсивное развитие у Скарлатти такого важнейшего раздела фортепианного письма, как репетиционная техника). Интонационно обогащая клавесин, раскрывая и расширяя его динамические возможности, Скарлатти во многом предугадал специфику современного фортепиано. Поэтому «иной свет, иная динамика, иная краска врываются вместе с музыкой Скарлатти в клавирную, или правильнее сказать, в будущую фортепианную музыку»⁵.

¹ М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 199.

² Там же, стр. 193.

³ Лист, находясь в Италии, пылливо изучал сочинения Скарлатти по манускриптам коллекции аббата Сантини.

⁴ Вопросу влияния Скарлатти на последующее развитие пианизма посвящены отдельные страницы в работах А. Алексеева «Клавирное искусство» (М., 1952) и М. Друскина «Клавирная музыка».

⁵ М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 193.

Интересно проследить, как расширение виртуозно-инструментальных средств воплощения сказывается на отношении композитора к вопросу выбора тональностей. Приведем таблицу, обнаруживающую ряд интересных закономерностей:

Мажорные тональности	Количество сонат	Минорные тональности	Количество сонат
Fis	2	dis	0
H	4	gis	0
E	21	cis	2
A	48	fis	4
D	68	h	12
G	68	e	13
C	60	a	19
F	54	d	31
B	49	g	25
Es	15	c	25
As	2	f	21
Des	0	b	2

Обращает на себя внимание значительное преобладание мажорных тональностей в произведениях Скарлатти. Так, сонат, написанных в мажоре, около четырехсот (391), тогда как в миноре их немногим более ста пятидесяти (154).

Скарлатти явно предпочитает определенный круг мажорных и минорных тональностей в пределах гексахорда $c-d-e-f-g-a$, с добавлением к ним $B-dur$, $Es-dur$, $h-moll$, то есть

тех пятнадцати тональностей, которые считались наиболее благозвучными в условиях неравномерной темперации¹. Очевидно, новая система равномерной темперации еще не стала привычной композитору, и он по традиции преимущественно пользуется тональностями с небольшим количеством ключевых знаков (этим же кругом тональностей еще ограничен Бах в своих инвенциях, непосредственно предшествовавших «Хорошо темперированному клавиру»).

Однако Скарлатти (первый из композиторов Италии) употребляет в целом достаточно широкий круг тональностей — двадцать одну из двадцати четырех. Среди его сонат встречаются даже две в $Fis-dur$. Это свидетельствует о том, что Скарлатти сделал серьезный шаг в освоении аппликатурно сложных тональностей, что в свою очередь оказалось возможным в результате широкого использования нового аппликатурного приема — подкладывания первого пальца². По словам Берни, Скарлатти говорил, что если природа дала человеку десять пальцев, то почему бы их не использовать?

Подобное нововведение оказалось исключительно важным в раскрепощении, развитии и совершенствовании клавирной техники, оно открыло возможность творческому освоению тональности как активного художественно-выразительного средства³.

У Скарлатти можно отметить даже известное единообразие в эмоциональной трактовке отдельных тональностей, черты своего рода тональной символики: таковы, например, пасторальный или моторно-скерцозный $F-dur$, лирико-патетический $c-moll$, радостно-токатный $C-dur$, возвышенно-чувствительный или драматический $f-moll$, элегичный $e-moll$, и $D-dur$ — то по-моцартовски искрящийся, то по-бетховенски приподнятый, торжественный. При всей условности и относительности связей подобных образных представлений с определенными тональностями, целый ряд последних получил аналогичное толкование в зрелом классицизме.

Блестящий и виртуозный клавирный стиль Скарлатти во многом оказал сильное влияние на Мендельсона⁴ и Листа, позднее же более органично воспринимает самое существо скарлаттиевского стиля Прокофьев.

¹ На это указывает М. Друскин (см.: «Клавирная музыка», стр. 243).

² Этот аппликатурный прием называли в Англии итальянским — вероятно, «занес» его туда именно Скарлатти (см.: А. Алексеев, Клавирное искусство, стр. 52—54).

³ Опыты Скарлатти в этом направлении еще весьма скромны, особенно в сравнении с выдающимися художественными достижениями его современника И. С. Баха.

⁴ К. Цельтер, учитель Ф. Мендельсона, направил своего ученика в Рим, к аббату Сантини, коллекция которого сыграла исключительную роль в формировании музыкальных вкусов композитора (см.: В. Стасов. Аббат Сантини и его музыкальные коллекции в Риме).

Скарлатти и Прокофьева прежде всего роднит самый тонус их творчества — удивительная солнечность, мажорность и мускулистая напористость; непринужденное изящество и художественный артистизм в обрисовке музыкальных «ситуаций и персонажей» несколькими меткими штрихами, тонкими деталями. Роднит этих столь далеких друг от друга художников и пафос новаторства, всегда целенаправленного и целеустремленного, всегда бескомпромиссного, порой безжалостного в утверждении новых художественных идеалов. Отсюда и присущие обоим композиторам декларативность, задористость, обилие дерзких выпадов против академизма, нарочито озорное подчеркивание «острых углов», «радостная моторность» — и «все это в стиле жизнерадостной игры» (Асафьев). Так Скарлатти и Прокофьев пролагали пути нового искусства, утверждали его новые формы.

В сочинениях Скарлатти берет свое начало и «токкатный» пианизм Прокофьева, стремившегося раскрыть инструментальную природу фортепиано, использовать в целях выразительности специфическую кратковечность инструмента¹. Прокофьев по-скарлаттиевски пользуется штрихами *pop legato* и *martellato*, его особенно привлекает гибкое скарлаттиевское двухголосие, незаполненность регистров, параллельное ведение далеко отстоящих друг от друга голосов, дающее возможность предельно ясно изложить свою мысль. Возрождает Прокофьев и такие виртуозные приемы, как пассажи двойными нотами, основанные на мелкой пальцевой технике, скачки на большие расстояния, приемы скрещивания рук, репетиционную технику.

Мелодическая певучесть (кантиленность), призванная воплощать вокальное начало на инструменте, также свойственна стилю Скарлатти, хоть и несравненно в меньшей мере, чем токкатность. Отсюда — прямой путь к фортепианной кантилене Моцарта.

Характерно, что из 545 сонат 464 написаны в быстрых темпах и лишь 81 — в медленных. Это подтверждает значение быстрого темпа в создании специфически сонатной динамики, в развитии сонатной формы.

Обращает на себя внимание преобладание в сонатах Скарлатти трехдольности (характерной для жиги, сицилианы и тарантеллы). Сонат с трехдольными размерами у него более 330.

Не все произведения Скарлатти равноценны по своим художественным достоинствам: в одних уже отчетливо проступают «предклассические» черты, и здесь композитор более самобытен, в других — еще весьма ощутимо влияние старых традиций, в первую очередь полифонии — фугированные (имитационные) начала в его сонатах очень часты. Но при этом, что исключительно важно отметить, Скарлатти крайне редко обращается к фуге — их всего

¹ Об этом пишет Л. Гаккель в работе «Фортепианное творчество С. С. Прокофьева». М., 1960.

пять при более чем 550 клавирных произведениях (четыре из них — №№ 158, 336, 462, 499, включил в свое издание сонат Скарлатти А. Лонго).

В некоторых сочинениях композитора встречаются многотемные образования, в других — своего рода вариационные циклы.

Особый интерес представляют те сочинения Скарлатти, в которых композитор в рамках одночастности еще не полностью порывает с «бесконечными» формами и использует характерный для них метод мотивно-вариационного развития. В таких случаях его одночастная соната — не что иное как традиционная танцевальная сюита, но с совершенно произвольным чередованием и последованием материала¹. Танцы отделены друг от друга не более чем обычной паузой, названия танцев часто не обозначены.

Два момента прежде всего обращают на себя внимание при изучении сонат Скарлатти.

Во-первых, поражает та настойчивость и последовательность, с которой композитор обращается к одночастной (нециклической) форме. В этом проявились требования века, о которых упоминалось ранее — требования ясной и завершенной конструкции. Примечательно, что Скарлатти, много работавший в начале своего творческого пути над многочастными сочинениями типа токкат², в зрелые годы, приблизительно с конца 20-х годов XVIII века, все свое внимание сосредоточил на одночастной сонате, в которой оттачивался его выразительный стиль, простота и ясность его афористического письма.

Во-вторых, поражает то поистине феноменальное разнообразие и подлинно виртуозный блеск, с каким Скарлатти использует возможности одночастной формы, проявив себя недюжинным и неутомимым экспериментатором.

В своих одночастных сонатах Скарлатти отталкивался не только от первой части концертного *allegro* современных ему оркестровых произведений, а от всех частей цикла, синтезируя типические стороны каждой из них, оказавшиеся наиболее перспективными в формировании гомофонного стиля. Это — закономерности функционально-гармонического развития первых частей (особенно *allegro*), основные структурные и ритмические закономерности моторно-танцевальных и мелодические закономерности медленных кантиленных частей³.

При всем разнообразии подавляющее большинство сонат Скарлатти построено по схеме так называемой старосонатной формы (*bipartita*). Именно эти сонаты и явились объектом внимания большинства исследователей. Однако предлагаемые классифика-

¹ Подобный тип формы часто использовался впоследствии у венских классиков в жанре фантазии.

² Токката — один из самых ранних инструментальных жанров.

³ См.: В. Конен. Предпосылки классической симфонии (рукопись, МГК).

ции страдают существенным недостатком — смешением структурного и тематического признаков.

Классификация В. Гершенберга¹ в этом отношении выгодно отличается своей стройностью, систематичностью и последовательностью. В ее основу положен тематический признак, по которому В. Гершенберг делит сонаты на три группы:

- 1) монотематические сонаты, примыкающие к сюитному жанру;
- 2) многотемные, фактурно-многообразные сонаты, с неопределенным количеством тем, объединенных единой ритмикой;
- 3) двутемные сонаты с более стройным развитием.

Иную систематику сонат Скарлатти предлагает Ю. Н. Тюлин². В ее основу положен тонально-тематический признак, отражающий последовательное вызревание и накопление черт сонатности.

Первая группа сонат: без расширения сферы второй тональности — двухчастные несонатные;

Вторая группа сонат: с расширением и закреплением сферы второй тональности — с тональной побочной партией;

Третья группа сонат: с самостоятельным тематизмом побочной партии — с тематической побочной партией. Этому всегда сопутствует реприза (начинающаяся с побочной партии).

Четвертая группа сонат: с самостоятельным тематизмом в главной партии, дающим возможность начать репризу с главной партии (ее очертаний).

К числу несомненных достоинств этой систематики следует отнести возможность на основе ее отчетливо и наиболее полно, в широкой исторической перспективе проследить процесс кристаллизации сонатности.

Настоящая работа опирается на данную систематику.

III

РОЛЬ ПЕРИОДА В ПРЕЛЮДИИ

Творчество Скарлатти разворачивается в тот период становления сонатной формы, когда в рамках ее прямой предшественницы — старинной двухчастной формы — уже оформлялись некоторые конструктивные признаки будущей сонаты.

Среди них следует отметить следующие:

1. Нередко динамика функционального развития первого раздела формы (будущей экспозиции) и его гармоническая направ-

¹ См.: W. Gerstenberg. Die Klaviercompositionen Domenico Scarlatti.

² Лекции по анализу музыкальных произведений, прочитанные в Ленинградской консерватории.

ленность в побочную тональность (обычно доминанту или параллельную для минора) приводили к расширению сферы побочной тональности и к «перевешиванию» этой сферы в конце первого раздела формы.

2. Вторая часть формы иногда превосходила по размерам первую в два-три раза; такие пропорции служили предпосылкой к образованию репризной трехчастности.

3. Начальный раздел второй части (будущая разработка) отличался большой тональной неустойчивостью и интенсивностью гармонического развития.

В учебнике музыкальных форм, подготовленном кафедрой теории музыки Ленинградской консерватории, указано: «...в первой части не только расширяется, но и закрепляется (в заключении) сфера второй тональности (доминантовой или параллельной мажорной), что придает экспозиции в целом особую тональную неуравновешенность. В этой неуравновешенности уже заключается важная предпосылка «сонатности», но до подлинной сонатности еще далеко. Она возникает тогда, когда образуется и приобретает самостоятельное значение второй раздел экспозиции, базирующийся на новой тональности»¹.

Завоевание новой тональной сферы в первом разделе двухчастной формы (будущей экспозиции) и связанное с этим образование двух «участков действия» (соответствующих будущим главной и побочной партиям) явилось важнейшим этапом в развитии сонатности.

Однако все эти проявления сонатности еще не требовали в должной мере принципиально новой, специфически сонатной конструкции и на определенном этапе вполне «мирились» с рамками двухчастной формы. Имеется много двухчастных прелюдий с такого рода предпосылками сонатности. Великолепным примером этому являются некоторые прелюдии И. С. Баха из «Хорошо темперированного клавира»: например, си-минорная в I томе, фа-минорная, ля-минорная, соль-диез-минорная, си-бемоль-мажорная, ре-мажорная и другие (всего около десяти) во II томе. Немало таких «сонатных прелюдий» встречается и у Скарлатти.

Решающим моментом в становлении сонатной формы явилась кристаллизация нового тематизма, соответствующего основным «участкам действия». Новый тематизм рождался в недрах общих форм движения. Последние, как указывает Л. А. Мазель, могут быть бесконечно разнообразными: «непрерывный плавный подъем, «уступчатый» подъем с преодолением тех или иных «препятствий», волнообразное движение разных типов, спуск по все расширяющимся или сужающимся интервалам, скачок с последующим «заполнением» и т. д. и т. п. — но все они сводятся к вариациям и сочетаниям немногих основных форм, которыми яв-

¹ Музыкальная форма, отд. II, гл. 4, § 4, стр. 136—137.

ляются подъем, падение и волнообразное «парящее» движение»¹.

Общие формы движения обычно не содержали ясно очерченных, индивидуализированных, легко узнаваемых при повторении мелодических ячеек и применялись в связи с их элементарными выразительными возможностями. Так, например, использовалось восходящее и нисходящее гаммообразное движение.

Однако рост функциональной напряженности — одно из проявлений сонатности, — сопровождавшийся усилением роли метроритмических соотношений, способствовал разрушению типичного для прелюдии мелодического развития, основанного как и развитие всей музыкальной ткани — на общих формах движения². Это выражалось также и в особом значении кадансирования.

Благодаря четкой метрической акцентировке, связанной с усиливающейся дифференциацией сильного и слабого времени и получающей нередко ясную аккордовую поддержку, в границах общих форм движения возникают выпукло очерченные, сходные друг с другом мелодические построения, на первых порах еще недостаточно индивидуализированные.

Таким образом, непрерывность развития начинала уступать место расчлененности, основанной на ритмической четкости, что и привело к появлению новой музыкально-исторической и логически-стилистической категории — мотива, как структурно осязаемого и выразительно смыслового элемента новой гомофонной темы.

Дальнейшая индивидуализация и кристаллизация мотивных образований оказалась одним из решающих шагов в привлечении в прелюдию нового мелодико-тематического гомофонного материала. Этот этап в развитии формы и застал Д. Скарлатти. Перед ним во всей остроте встает проблема сонатного тематизма. Историческая миссия Скарлатти состояла в том, что он завершил тематическое оформление структурно сложившейся к его времени новой крупной гомофонной формы — сонаты, чем окончательно вырвал ее из оков полифонической прелюдии. Клавирные сочинения Скарлатти, по словам Б. В. Асафьева, образуют «мост от инструментальной полифонии к сонатно-гармоническому мышлению»³.

Для современников Скарлатти тематический фактор еще не имел столь решающего значения⁴. Их сонаты представляли собой пьесы оживленного характера с отчетливой гомофонной фактурой, острой ритмикой и большим регистровым охватом. Лишь у Скар-

латти тематический фактор выдвигается на одно из первых мест.

До конца разрешить задачу тематического оформления сонаты можно было при одном обязательном условии — при условии вовлечения в крупную форму периода (в широком смысле этого понятия), что и осуществил Скарлатти.

Периодическая структура возникла на сравнительно высокой ступени развития музыкального мышления. Как указывает Л. А. Мазель, «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)»¹.

Будучи явлением высоко прогрессивным, периодическая структура способствовала четкости, рельефности и легкой запоминаемости музыкальной мысли. Однако, несмотря на это, период долгое время не находил себе почти никакого применения в крупной форме. Его типичное строение сложилось в песенно-танцевальных жанрах гомофонной музыки, и только Скарлатти стал широко использовать универсальные возможности этой структуры. Отталкиваясь от прелюдии, он приходит к сонате, отталкиваясь от полифонии, — к полному торжеству гомофонии. В творчестве Скарлатти период пробивает первую, самую ощутимую брешь в полифонической прелюдии. С этого момента кончилась предыстория сонатной формы и началась ее история.

Примечательно, что столь интенсивное освоение периода наблюдается именно у Скарлатти. Ему, выросшему в Италии, где светские литературно-музыкальные жанры и, в первую очередь, опера имели особенно широкое распространение, воспитанному и получившему первоначальное музыкальное образование у своего отца, выдающегося оперного композитора, самому писавшему оперы, кантаты, концертные арии на чувствительные возвышенные тексты, были особенно близки требования максимальной точности в следовании музыки за стихом. Это и привело Скарлатти к активному утверждению в музыкальной речи закономерностей периодических структур, отражавших закономерности силлабо-тонической строфы.

Можно смело утверждать, что с вторжением периода в «сонатную прелюдию», в ней столкнулись две стилевые эпохи, ибо вместе с периодом туда проникли песня и танец — извечные источники обновления музыкального искусства. Постепенно отвлекаясь от

¹ Л. Мазель. Концепция Э. Курта. См.: Л. Мазель и И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II, стр. 43.

² См. об этом в работе: Л. Мазель. Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада (рукопись, МГК).

³ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 255.

⁴ «В исторической перспективе, — пишет А. Алексеев, — итальянские современники и сподвижники Д. Скарлатти кажутся не более как «исторической оправой» его творчества» (А. Алексеев. Клавирное искусство, стр. 57).

¹ Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 122.

своего прикладного, жанрового значения, они приобретают теперь все большую обобщенность выражения.

Дальнейшая эволюция сонатной формы постепенно привела к закономерному включению в изменяющуюся и расширяющуюся стилевую систему новых, связанных с периодом приемов и средств.

С этого момента начался стремительный процесс накопления элементов и свойств сонатности в гомофонном стиле, венцом которого и явилась сонатная форма. Проникновение периода в двухчастную прелюдию естественно приводило к разрушению характерных для нее построений типа развертывания. Основные вехи данного процесса определялись степенью этого проникновения и тем удельным весом, который занимает новая структура в форме.

IV

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАННЕГО РАЗВИТИЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Ответить на вопрос, как в прелюдию проникает сонатный гомофонный тематизм, какой участок формы ранее всего подвергается вторжению периодических структур, — значит установить, какой раздел будущей сонатной формы ранее всего приблизился к классическому нормативу.

Сонаты Скарлатти позволяют проследить этот процесс, его основные вехи, найти ту грань, где сталкивались две стилевые эпохи, и установить, в чем и когда именно произошла окончательная победа гомофонии.

Как указывалось ранее, Скарлатти, настойчиво и последовательно обращавшийся в своих сонатах к одночастной форме, далеко не сразу смог порвать с приемами, характерными для старой сюиты и получившими в музыкальном исполнении того времени наиболее яркое выражение в широко распространенном прелюдировании. Примечательно, в связи с этим, что В. Герстенберг¹ считает исторически оправданным объединение сонат Скарлатти в сюиты. Р. Кирпатрик на основе длительного изучения сочинений Скарлатти утверждает, что композитор создавал свои сонаты группами (по три, иногда по четыре, но обычно по две) в одной тональности с типичным соотношением размеров: *alla breve* и $\frac{3}{8}$. Несмотря на то, что другой исследователь Г. Келлер не разделяет эту точку зрения, считая, что подобное объединение — лишь принцип публикации, уже сам факт заострения внимания на этом вопросе достаточно показателен. Весьма вероятно, что прав Г. Кел-

лер, однако и для предположения Р. Кирпатрика принципиально имеются веские основания.

Скарлатти в своих опытах отталкивался в большинстве случаев от двухчастной прелюдии, которую определяют две основные черты: жанровая — роль вступления, предварения (например, прелюдия и fuga, прелюдия в сюите); композиционная — непрерывное развитие и единое дыхание, достигаемое однотипной, «прелюдийной» фактурой.

Первая глубокая цезура, членящая форму на два раздела, наступала лишь в момент каданса (либо в тональности доминанты, либо в параллельной). После него обычно повторялась первая часть, с теми изменениями, которые диктовались необходимостью вернуться к исходной тональности. Эта цезура оказалась для Скарлатти очень удобной, ибо после нее стало возможным впервые ввести в прелюдию новый мелодико-тематический материал и именно в тот раздел формы, где в силу целого ряда условий ранее всего шел процесс становления качественно новых мотивных образований. Такой процесс подготовил почву и создал благоприятные условия для вовлечения и возможно более быстрой акклиматизации в прелюдии гомофонной темы в целом. В этом случае весь первый раздел формы выполнял роль своеобразной прелюдии. А то новое, что появлялось после каданса во втором разделе формы (будущей разработке), должно было быть, исходя из требований формы, в достаточной мере самостоятельно по материалу, цельно и законченно, и по возможности контрастно предыдущей части. На основе этих требований естественно выростала структура периода, наиболее удобная и целесообразная. Вот несколько примеров, иллюстрирующих проникновение гомофонного тематизма и периодических структур в разработку сонат Скарлатти.

В сонате № 6 (61)¹ главная тема экспозиции выдержана в характере движения аллеманды². Ее развитие отличается ритмической плавностью, текучестью, отсутствием цезур и — в целом, — нейтральностью мелодического рисунка. Это и есть те «общие формы движения», которые характерны для почти всех без исключения танцевально-сюитных форм полифонистов. Обращает на себя внимание и типично полифонический «зачин»: двухголосие возникает как имитация в доминанте (см. пример № 1).

Непрерывность движения не нарушают и более краткие, динамические мотивные образования (ямбические) с активным затактом, появляющиеся в разделе побочной партии. Они включаются в общий мелодический поток и сами в значительной мере нейтрализуются:

¹ В скобках дана нумерация по изданию: Д. Скарлатти. Сонаты для фортепиано, т. I—III. М., Музгиз, 1959—1961.

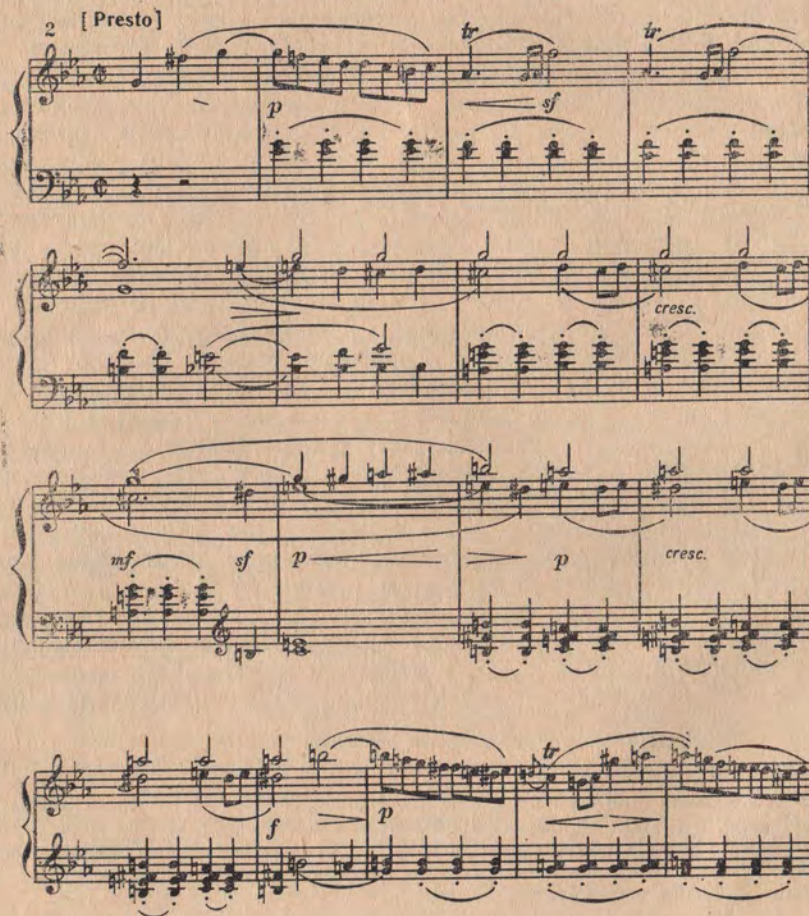
² Темп *Allegro moderato* в данной сонате, предлагаемый А. Гольденвейзером, представляется более соответствующим характеру музыки, в отличие от указанного А. Лонго темпа *Presto*.

¹ W. Gerstenberg. Die Klaviercompositionen Domenico Scarlatti.



Во втором разделе формы (будущая разработка) аллеманда «гомофонизируется». В ней обнаруживаются четкие двутакты, что особенно ощутимо при имитационной логике развития: последняя вступает в противоречие с гомофонной «квадратной» фразировкой.

Здесь же впервые возникает гомофонная тема, чрезвычайно пластичная и полная возвышенного лиризма:



После «нейтрального» прелюдирования она звучит несколько неожиданно и контрастно. Устремленные вверх широкие мелодические ходы и подчеркнутая вводнотонность придают теме особую экспрессивность (впоследствии с такого рода лирикой будут связаны самые высокие достижения в творчестве Филиппа Эммануила Баха).

В приведенном примере особенно очевидна ведущая роль гармонии, которая направляет, «режиссирует» процесс развития. В этом отношении интересен тональный план отрывка: c—d—e—d—C(F)—b(f). Его редкая симметричность подчеркивает завершенность целого, а в самой секундовой направленности тонального плана отражается мелодический характер развертывания тематизма.

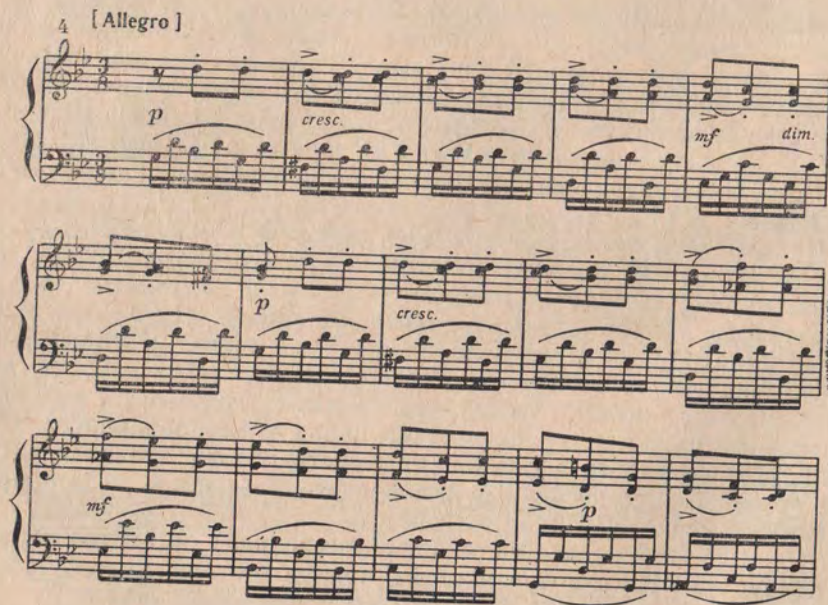
Следует отметить, что в изложении этой темы использованы приемы и средства, которые в дальнейшем станут типичными для разработок зрелых сонатных allegri: активное мотивное развитие, секундовый тональный план и широко применяемые секвенции. В качестве звеньев для последних используются как широкие развернутые построения в целом, так и отдельные, более мелкие разделы. В связи с этим «ритмо-гармонический масштаб» развития постоянно меняется, способствуя росту специфически разработочной неустойчивости и напряженности, а самое развитие приобретает стремительность неумолимо разворачивающейся пружины. Таким образом, секвентность теряет свое нейтральное значение, она становится активным фактором регулирования громкостной динамики.

Примечательна в этом примере и развитая гомофонная фактура — с четким разделением функций фона и рельефа. Скарлатти очень искусно сочетает прихотливую ритмику верхних голосов с неизменным ритмом аккомпанемента, оттеняющим все интонационные изгибы мелодической линии. Ее рельефность и выразительность придают теме большую конструктивную законченность, которая подчеркивается избеганием всего случайного, чуждого («свой» материал и так достаточно ярко) и неоправданного. Отсюда убедительность и особая логичность целого, что впоследствии станет весьма типичным для зрелого классицизма (Моцарт, Гайдн).

В сонате № 8 первая часть (экспозиционная), имеющая характер вступления, построена на двух крайне простых ритмических мотивах:



Ни активного тонального развития, ни фактурного развертывания здесь не наблюдается, движение напоминает нанизывание отдельных построений, избегается какое бы то ни было драматическое сцепление. Нет ясно выраженного нарастания, приводящего к кульминации. И так же, как в рассмотренной выше сонате № 6, в начале второго раздела формы появляется новая лирическая тема:



Это, по существу настоящая камерная лирическая миниатюра, камерный «романс-дуэт» с сопровождением. Отпечаток особой интимности, не столь уж частой в музыке Скарлатти, здесь очень определен. От ласковых лирических интонаций «романса», его элегичности, почти меланхоличности тянутся нити к задумчивым поэтическим фортепианным миниатюрам Шуберта, к «Песням без слов» Мендельсона. Так, нисходящая мелодика, прочувствованные вздохи-задержания, никнущие «женские» окончания, подчеркнутая дробность мелодической структуры, общий консонантный (терцово-секстовый) колорит, мягкие модуляции, распетые кадансы — все это выдает отпечаток чувствительности, даже сентиментальности, который впоследствии будет присущ некоторым мастерам камерно-вокальной лирики XVIII века. При этом у Скарлатти интимно лирические интонации «романса» вплавлены в упругоритмическую оправу жиги, трактованной здесь в сугубо гомофонном плане, мало того — в лирическом. Так гомофонно-лирически будет трактована жига у Моцарта (хор ре мажор из I действия «Дон-Жуана»), Бетховена (финал скрипичного концерта ре мажор).

Характерен тип фактуры в данном примере: четкому басу — аккомпанементу, координирующему функционально-гармоническое движение, противопоставлены верхние, мелодические голоса, которые оказывают друг другу живую поддержку, ведут то свободный диалог, то сливаются в «дуэте согласия» — и все это при полной гомофонной соподчиненности: ведущая роль вертикали в мелодическом развитии здесь очевидна. Из специфически гомофонных приемов отметим гармоническое варьирование неизменного звука мелодии — одно из излюбленных классических средств мелодической напряженности.

Весь этот раздел носит удивительно заверченный характер. Построен он как две большие секвентные волны (секвенция здесь — средство построения разработки как раздела!) и фактически выделяется в самостоятельную среднюю часть, что, со своей стороны, ведет к утверждению трехчастности сонатной формы. Таким образом, будущая разработка усваивает гомофонные нормы и приближается к классическому образцу. Здесь же начинается складываться и новый тип гомофонного мелоса, отбросившего все контрапунктические оковы и преодолевшего тяжелую по-

ступь мелодики барокко с ее секвентной непрерывностью. Старая замкнутая линия в корне изменяется, она делается естественной, выразительно эмоциональной и необычайно подвижной, словно рвется на широкий простор.

Устанавливается и новое соотношение голосов — с опорой на гармонические интервалы, в чем находит отражение утверждающаяся терцовая структура основных аккордовых комплексов. В голосоведении также отражается двуплановость аккордового строения, при которой «крайние голоса имеют особое мелодическое значение как контуры гармонического движения»¹. Средние же голоса, отличающиеся меньшей самостоятельностью, играют преимущественно вспомогательную роль. «Здесь, на грани господства сонатности, — писал Б. В. Асафьев, — мы слышим, осязаем перерождение полифонической ткани, ее прояснение»².

Все это говорит о том, что в развитии по горизонтали определяющим и формообразующим моментом стала гармоническая вертикаль. В дальнейшем это сказалось в становлении классического периода, одной из самых характерных черт которого наряду со структурной расчлененностью является охват на протяжении формы всех основных гармонических функций — тоники, субдоминанты и доминанты, а также их связь, координация на расстоянии.

Все эти процессы ранее всего выявляются в третьей четверти формы (будущей разработке), обычно в ее кульминационной зоне. Однако кульминация — это не только точка наивысшего напряжения, но и тот момент, где содержание проявляется наиболее ярко в связи с максимальным обострением качественного своеобразия данного явления. Это приводит к раскрытию всех выразительных возможностей, которые нес с собой новый, прогрессивный тип структурной организации, что, в свою очередь, вело к ее дальнейшему, более широкому использованию и применению.

Сравнение в сонатах Скарлатти второго раздела формы (уже после проникновения в него гомофонного тематизма) с первым, очень показательное.

Для первого раздела нередко характерно отсутствие тенденции нарастания, целью которого является кульминация. Отдельные мотивы или целые группы мотивов настолько уравновешены в своей внутренней динамике и так избегают какого бы то ни было «драматического» сцепления, что движение порой напоминает нанизывание отдельных построений по случайному принципу. Отсюда — часто встречающиеся повторения, но опять скорее случайные, нежели отмечающие основные вехи развития. Однако вызревание сонатности в первой части формы (будущей экспозиции),

¹ Ю. Тюлин и Н. Привано. Теоретические основы гармонии. Л., Музгиз, 1956, стр. 196.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 255.

связанное с обострением функционально-гармонической и метроритмической динамики, привело постепенно к появлению и в этом разделе формы качественно новых мотивных образований, от которых, в свою очередь лежал прямой путь к гомофонной теме в целом.

Процесс кристаллизации новых мотивных образований в экспозиции ранее всего начинается в том разделе формы, который в дальнейшем будет принадлежать побочной партии, что далеко не случайно. Будущая побочная партия — «кадансовая зона» экспозиции — является тем участком формы, где обострение функционально-гармонической динамики проявляется наиболее очевидно и со все возрастающей силой. Это выражается как в последовательном и настойчивом расширении доминантовой функции в среднем кадансе, так и в общей стремительной направленности гармонического развития, приводящей к модуляции в побочную тональность, с последующим расширением и утверждением новой тональной сферы.

Так период проникал в первый раздел формы, который с этого момента окончательно обретает черты подлинно сонатной экспозиции, подобно тому, как раздел третьей четверти формы прелюдии лишь с вторжением периода подготавливает сонатную разработку (имеется в виду разработка как раздел формы, участок действия, а не метод развития).

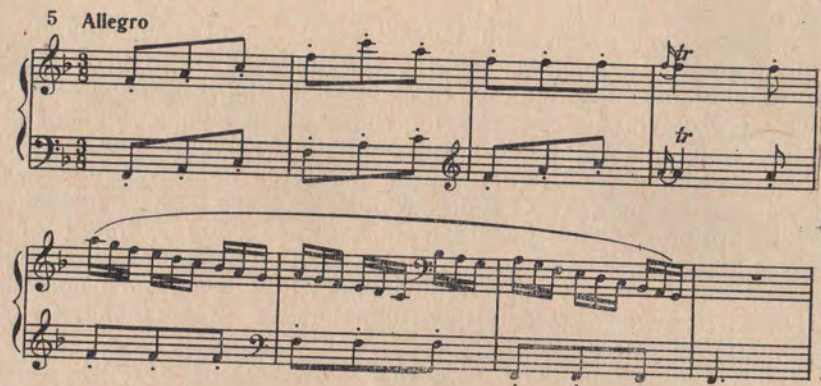
Мысль о том, что в историческом развитии экспозиции первоначально тематически оформляется побочная партия, противоречит общепринятой на этот счет точке зрения, изложенной в ряде печатных работ. Суть ее заключается в том, что раздел главной партии считается тематически сформировавшимся значительно ранее нежели раздел побочной. Думается, что это положение не совсем верно.

Выше говорилось о тех предпосылках, которые создали на «территории» будущей побочной партии условия для проникновения периодической структуры и гомофонной темы. Сейчас важно установить, почему этот процесс синхронно не происходил и на «территории» будущей главной партии и что этому препятствовало.

Необходимо напомнить, что Скарлатти нелегко порывал с принципами сюитности и связанными с ними исполнительскими традициями прелюдирования. Эти традиции очень долго сохранялись, естественно, в разделе будущей главной партии, тогда как в побочной уже шел стремительными темпами процесс формирования гомофонного стиля, нового мелодического языка, складывались все более высокие типы периодических структур¹.

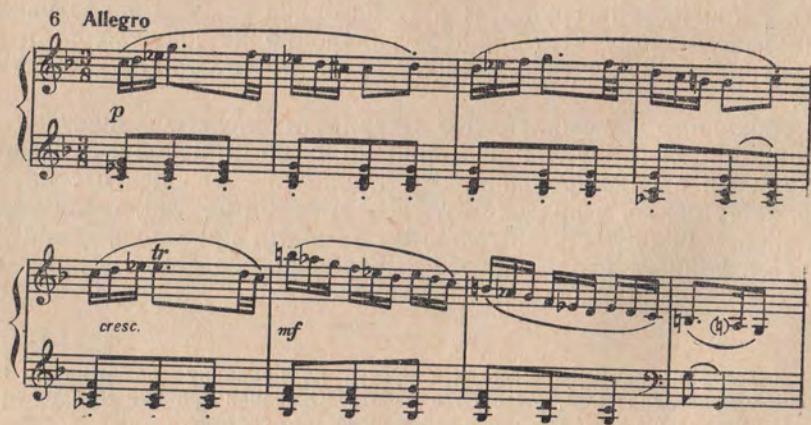
¹ Классификация периодических структур по принципу развития со всей четкостью проведена Л. А. Мазелем в работе «Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада».

Сравним для примера в нескольких сонатах темы главной и побочной партий. В сонате № 479 (6) главная тема представляет собой вступление токкатного характера, интонационно и гармонически мало индивидуализированное:



Фактура темы — простейшее двухголосие, структурная организация ее элементарна: это два четырехтакта, скорее «сложенные», нежели соподчиненные. Сопряженность их минимальна, в известной мере она проявляется лишь в соотносимости направлений мелодических рисунков: активно восходящим в верхний регистр фанфарам отвечает нисходящий гаммообразный пассаж, устремляющийся в низкий регистр. О более глубокой координации, как, например, координации кадансов на расстоянии, в данной теме говорить не приходится: ее функциональное развитие ни разу не выходит за пределы тоники.

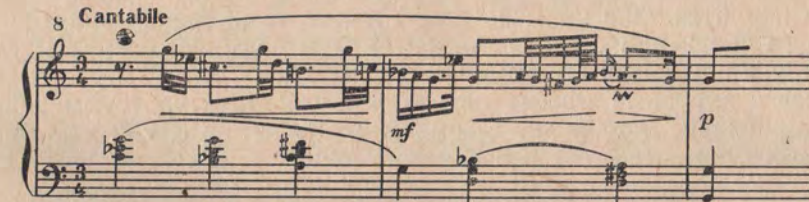
А рядом с главной — проникновенно патетический речитатив побочной партии, предвосхищающий многие эпизоды *lamento* Глюка:



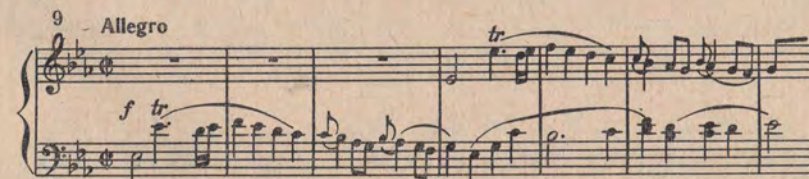
Ее мелодическое и гармоническое развитие отличается напряженностью и экспрессией. В развитой фактуре четко выявлены функции мелодической линии и сопровождения, причем последнее подчеркивается остиной ритмической фигурой, пронизывающей трехголосную ткань и как бы сдерживающей ее движение. На этом фоне особенно свободно льется элегический, скорбно-величавый напев. Его певучая интонация непрерывно обостряется цепью выразительных задержаний.

Структурная организация темы сравнительно высокая, это период типа суммирования (2+2+4).

В сонате № 457 соотношение главной и побочной тем аналогично предыдущему (ср. примеры 7, 8 с примерами 5, 6):



Тема главной партии сонаты № 216 изложена полифонически:



На ее фоне особенно выделяется гомофонная побочная — изящно-задорная, афористическая тема со стремительными мелодическими взлетами:

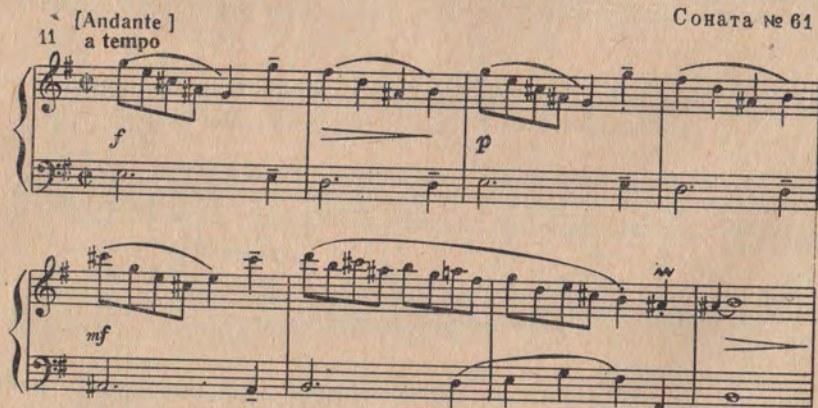
10 [Allegro]



В рассмотренных выше побочных темах (особенно примеры 6 и 8) легко обнаруживаются новые принципы голосоведения: Скарлатти свободно переходит от простейшего двухголосного сложения к «уплотненным» аккордовым вертикалям. Очень свободно обращается композитор и с диссонансами, которые в полифоническом письме возникали как результат мелодического принципа голосоведения, у Скарлатти же они используются как острая гармоническая краска¹.

Ниже приведены примеры тем побочных партий из разных сонат Скарлатти. Они примечательны как с точки зрения более зрелого (в сравнении с главными темами) гомофонного письма, так и с точки зрения их структурной организации. Здесь мы сталкиваемся с высокими типами периодических структур (суммирование, дробление, дробление с замыканием), которые, как уже упоминалось, не встречаются в темах главных партий:

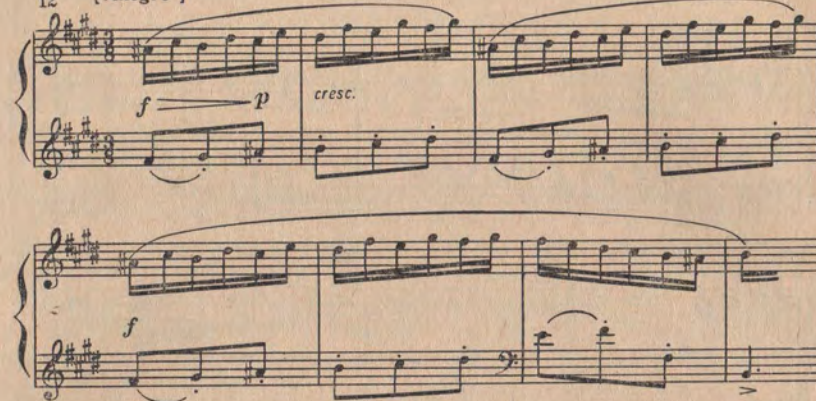
Соната № 61



¹ См. об этом: М. Друскин. Клавирная музыка, стр. 195—196.

Соната № 65

12 [Allegro]



Соната № 85

13 [Allegro]



Соната № 89

14 [Allegro]



Соната № 225

15 [Allegro]

Соната № 209

16 [Allegro]

Таким образом, в побочной партии уже складывалась гомофонная сонатная тема, тогда как главная партия на некоторое время задержалась в своем развитии. «Так называемая главная партия на деле является у Скарлатти несколько формальным вступлением... Это как бы некоторые бодрые «увертюры», «интрады», чья ритмика под руками Скарлатти заставляет встрепенуться, «приподняться»¹. Главная партия еще в течение длительного времени служила прелюдией к побочной, подобно тому, как до тематического оформления последней вся экспозиция служила прелюдией к первому гомофонному разделу формы — разработке. Это приводило к известной «разностильности» в экспозиции, которая с течением времени не только исчезла, а, напротив, усилилась.

¹ К. Кузнецов. Доменико Скарлатти, стр. 61.

Такое стилистическое противоречие, в свою очередь, явилось стимулом к дальнейшему развитию экспозиции. Часто то новое, что исподволь проглядывало в будущей главной партии, появлялось в оковах старого стиля. Любопытно, что даже складывание такой типично гомофонной структуры, как период, здесь также связано с полифонией: очень часто октавные имитации и перестановки голосов приводят к различию кадансов построений. В других случаях элементарные, простейшие периодические структуры возникают в результате полифонического соотношения голосов, например, тема — ответ (причем, обычно, последование тоники и доминанты в теме влечет за собой ход доминанта — тоника в ответе); очень часто для этого применяется канон, так как в канонах мотивные образования отличаются большей метрической четкостью (тут же следует заметить, что если в главных партиях изложение темы каноном встречается достаточно часто, то в побочной — ни разу!).

Но даже в тех случаях, когда темы будущих главных партий сонат Скарлатти организуются в периодические структуры, они несут в себе признаки старого стиля: господство общих форм движения, секвентную непрерывность, преобладание имитационности и так далее. Из наиболее характерных форм развертывания этих тем следует назвать многократные повторения одного короткого интонационного зерна без значительного мелодико-линейного развития, представляющие как бы простое «пребывание» в той или иной тональности.

Итак, что же происходит с формой в целом, после того как тематически оформляется побочная партия? Если ранее, когда вся «экспозиция» выполняла роль прелюдии к разработке, в последней чаще всего появлялась новая тема, то теперь с возникновением гомофонной темы в побочной партии наблюдается новое явление: на ее интонационных элементах в отдельных случаях строится разработка. Однако чаще в средней части формы «разрабатывается» материал главной темы, который приобретает совсем другую стилистическую окраску.

Тематическое оформление побочной партии сказалось и на роли репризы. В целом ряде учебников¹ проводится мысль, что функция репризы у Скарлатти еще до конца не осознана, причем в качестве главного аргумента выдвигается отсутствие в ней раздела главной партии. Так, И. В. Способин предлагает именовать весь раздел формы разработкой-репризой. Однако еще много раньше против аналогичного понимания скарлаттиевских реприз, как «неполных», выступал К. А. Кузнецов, отмечая в них не недоста-

¹ И. Способин. Музыкальная форма. М., 1962. С. Скребков. Анализ музыкальных произведений. М., 1958. Т. Ливанова. История западноевропейской музыки, М.—Л., 1940.

точность, а совершенную полноту «для достижения в высшей степени концентрированного художественного эффекта»¹.

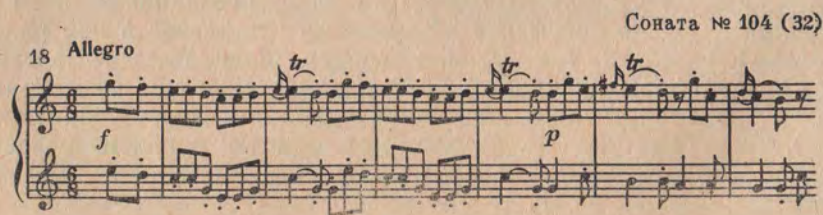
Действительно, реприза у Скарлатти вполне определена и именно потому, что начинается с темы побочной партии; ведь это первая гомофонная тема экспозиции, которую можно повторить, к которой можно еще раз вернуться, как к главной мысли произведения. Материал же главной партии из-за своего прелюдийного характера не мог повторяться в начале репризы. «Зачем напоминать к концу про вступление «интраду», — писал в связи с этим К. А. Кузнецов².

И только тогда, когда тема главной партии приобретает самостоятельный характер, значение главной мысли произведения, знаменующей начало самого «действия», а не только его предвещание, только тогда возникает возможность начать репризу с этой темы.

Этот процесс шел постепенно: еще долгое время, пока Скарлатти находил «достаточно» кристаллизованную главную тему и соответствующее ей в экспозиции развитие, в репризе она не повторялась. Очень яркий пример тому — соната № 413 (9). Ее тема вполне закончена с точки зрения гомофонного тематизма, вполне сонатна, она уже действительно главная:

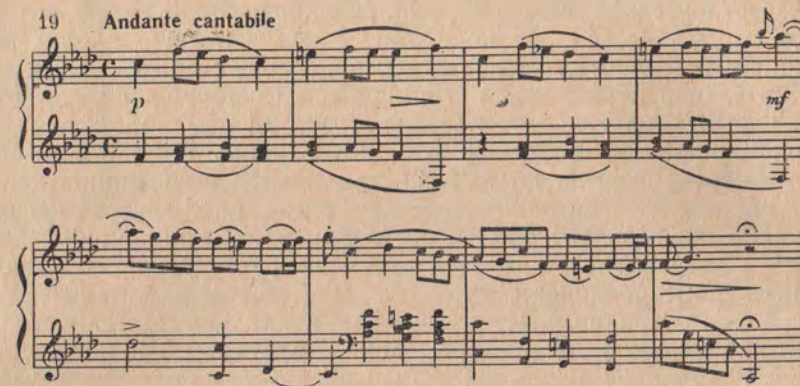


И тем не менее Скарлатти еще не верит в ее самостоятельность, не повторяет ее в репризе. Таких сонат у него большинство, и только в двух сделан огромный шаг вперед: их репризы начинаются с темы главной партии. Вот темы, которые композитор считал возможным повторить в репризе, окончательно утвердив классические нормативы полного сонатного allegro:



¹ К. Кузнецов. Доменико Скарлатти, стр. 62.

² Там же.



В указанных выше учебниках процесс становления трехчастного сонатного allegro рассматривается как результат отчленения разработки от репризы в силу дифференциации их функций и осознания самостоятельного значения каждой. Автор, напротив, считает, что отчленение разработки от репризы не могло явиться первопричиной становления трехчастного сонатного allegro. Оно само оказалось возможным лишь в результате осознания особого рода сонатной экспозиционной функции первого раздела формы (функции ее остальных разделов выявились значительно раньше) и ее главной партии. Это, в конечном счете, и явилось стимулирующим фактором в становлении и дальнейшей эволюции классического трехчастного сонатного allegro.

Из этого следует, что именно экспозиция в старосонатной (двухчастной) форме менее, чем другие ее разделы — разработка и реприза — удовлетворяла требованиям классического норматива. Поиски композитора и были направлены на то, чтобы найти форму начального изложения, которая соответствовала бы новому качеству развития и, в свою очередь, оказывала влияние на самый тематический материал. Именно специфика сонатной формы впервые предъявила подобные требования к экспозиции.

Как известно, к началу XVIII века основное внимание в крупной форме было сосредоточено на становлении тематического материала; принципы же начального изложения, освоенные в мелкой форме, лишь постепенно просачивались в крупную, достигнув наиболее высокого уровня — экспозиционности — в сонатной форме. Одним из существенных отличий сонатной экспозиции от первого раздела старинной двухчастной формы является тональная разомкнутость как новая, завоеванная тональная сфера, а не как временное отклонение, столь частое в старинной двухчастной форме. В этом отношении весьма показательно сравнение развития тематизма в сонатной экспозиции с первым разделом двухчастной

формы — обычно периодом типа развертывания, обнаруживающее при известном сходстве всю меру их различия.

Действительно, для периода типа развертывания характерно функционально-гармоническое развитие, дающее длительное и последовательное нарастание неустойчивости и напряженности. Мелодико-тематическое развитие этих структур обычно направлено от яркого интонационного зерна к постепенному его растворению в более общих формах движения¹. В сонатной экспозиции (когда будет найдена ее гомофонная главная тема) наблюдается известная аналогия: развитие темы — более или менее индивидуализированной — направлено к постепенному ее растворению в «общих формах кадансирования».

Из этого очевидно, что логика функционально-гармонического развития периода типа развертывания — длительное и последовательное накопление неустойчивости и напряженности — была усвоена сонатной экспозицией и поднята на новую, более высокую ступень; в этом выражается известная преемственность сонатной экспозиции от периода типа развертывания. Но, интонационное и тематическое развитие одного и другого глубоко различны. Для сонатной экспозиции типично длительное «собрание», концентрирование наиболее ярких мотивных образований (особенно в момент дробления), идущее одновременно и параллельно с накоплением тонально-гармонической и ритмической неустойчивости; все это как к своей кульминации приводит к новой тональности и структурно завершенной (не обязательно новой, тем более контрастной) ритмически устойчивой побочной теме, выступающей как результат предшествующего развития.

Таким образом, интонационно-тематическое, тонально-гармоническое и метро-ритмическое развитие в сонатной экспозиции действуют в одном направлении — они создают необходимость появления побочной темы, динамически ее подготавливая (в чем, как указывалось ранее, и проявляется сонатность).

В периоде же типа развертывания все вышеупомянутые средства развития имеют иную направленность: с нарастанием гармонической неустойчивости и активизации ритмики яркие начальные интонации все более приближаются к общим формам движения. Таким образом, драматургия интонационно-тематического развития сонатной экспозиции и периода типа развертывания принципиально различна. Это означает, что экспозиция — проблема новая, и впервые в таких широких масштабах к ней предъявляет требования именно сонатная форма. Следует отметить, что осознание экспозиционного развития как особого, нового типа, несущего определенную функцию первоначального изложения материала, отличающегося и даже противопоставляемого «продолженному разви-

тию»¹, оказалось решающим не только в становлении трехчастного сонатного *allegro*, но и вообще в развитии трехчастной симметрии музыкальной формы.

Принцип симметричной трехчастности едва ли не самый универсальный в искусстве. В специфическом преломлении он проявляется в музыке, архитектуре и в этом отношении носит характер всеобщности, универсальности. В нем объединяются два важнейших противоположных принципа формообразования — модификация тематического материала (изменение, иногда контрастное) и его повторность, замыкающая форму. Теперь одним из важнейших условий развития формы, особенно крупной, становится дифференциация функций музыкального материала (например, функции начального развития, функции продолженного развития) и соответствующая этому дифференциация участков действия — разделов формы.

На том историческом этапе, когда функция начального экспозиционного развития еще не была обособлена и осознана, когда «развитие» в целом преобладало над «изложением», двухчастная форма оказывалась «достаточной» (двухчастная старосонатная форма — лишь ее частный случай), она вполне соответствовала этому принципу развития. В таких двухчастных формах кратко изложенное тематическое ядро непосредственно переходило в стадию «продолженного» развития; нередко в момент завершения формы появлялось тематическое зерно, близкое по своей интонационной структуре начальному, что, однако, репризы еще не образовывало. Вторая часть иногда превышала первую в два раза, и это, как указывалось ранее, служило одной из предпосылок к образованию репризной трехчастности. Но решающим явилось осознание экспозиционной функции первого раздела формы (ее со временем стал выполнять период) и выявление функции продолженного развития ее второго раздела.

Такое четкое разделение частей по функциям приводит на первых порах к их масштабному равенству, но все усиливающаяся дифференциация вступает в противоречие с двухчастной формой, где уже были элементы разработки и репризы. Это способствовало образованию трехчастной (репризной) симметрии формы.

Процесс развития от двухчастной старосонатной формы к трехчастному виду классического сонатного *allegro* как частный случай разобранного выше явления проходит те же основные стадии. Индивидуальные особенности его определяются своеобразием и спецификой развития сонатности.

В свете вышесказанного весьма показательно переосмысление некоторых специфических приемов продолженного развития и освоение их в экспозиционном аспекте. Речь идет о секвенциях.

Как указывает Л. А. Мазель, секвенции с короткими звеньями

¹ См.: Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 221. Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 380.

¹ Термин, введенный Ю. Н. Тюлиным.

были одной из ранних форм реализации тенденции к периодичности. Они играли большую роль в полифоническом развитии, имели текучий плавный характер, отдельные их звенья включались в общий мелодический поток и сами по себе не подчеркивались¹.

Как правило, полифоническая секвенция начиналась после изложения основного интонационного тезиса, завершающегося тоникой, и нередко приводила к новой тональности, прекращаясь и уступая место иному тематическому построению, более или менее определенному. Таким образом, секвенция — средство дальнейшего развития формы, она обычно тематически подготовлена и вводится как элемент мотивной разработки (характерно, что в качестве самостоятельной темы секвенция встречается только в пассажах). Такие секвенции воспринимаются как непрерывный ток музыки, как непрерывное развитие: между звеньями нет действительных цезур, они лишь ощущаются, благодаря периодическому повторению идентичных гармонических функций. Этих функций в звене, как правило, две — тоника и доминанта в различных соотношениях (T—D или еще чаще D—T).

Так нередко применяется секвенция и у Скарлатти. Но наряду с этим композитор привносит в использование секвенций и то качественно новое, что получило свое окончательное завершение в творчестве венских классиков. Секвенция у Скарлатти обогащается целым рядом новых черт. В ее звеньях уже нередко более двух гармоний; между звеньями возникают реальные цезуры; плавность и текучесть уступают место ритмической четкости, вплоть до подчеркивания отдельных ритмических фигур. Весьма существенно и то, что секвенция в мелодии уже не обязательно сопровождается секвенцией в гармонии. Последняя очень часто приобретает самостоятельное значение и развивается как бы независимо от секвенции, но в то же время обогащает ее и динамизирует, внося функциональное разнообразие! Так, в примере 20 именно гармоническое развитие, охватывающее полный функциональный кругоборот (T—S—D—T), «преодолевают» дробность секвенционных двутактовых мотивов, способствует объединению их в органичное, мелодически-пластичное целое².

20 [Andante cantabile]

Соната № 187



¹ См.: Л. Мазель. «Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада».

² Аналогичное соотношение мелодической секвенции и гармонического сопровождения — в главной теме симфонии соль минор Моцарта.

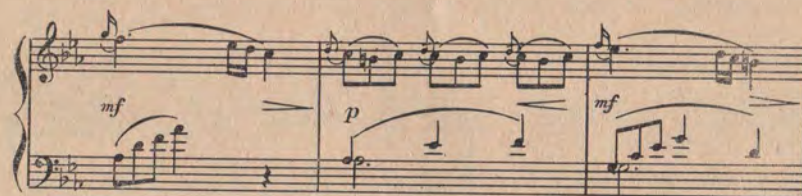
Соната № 42

21 [Andante]



Соната № 7

22 [Andante]



Но самое главное в том, что секвенция для Скарлатти становится не только средством продолженного развития, но и экспозиционным средством. Секвенции встречаются у него в начале построений, секвенчно излагаются темы (в примере 20 — это побочная тема). Правда, они небольшие, но не здесь ли берет свое начало один из классических приемов секвентного экспонирования темы, который, например, имеет место в главной партии симфонии соль минор Моцарта, в главных темах сонат № 17 и 21 Бетховена, в побочной теме финала его же «Крейцеровой» сонаты и во многих других случаях?

Итак, самая сложная творческая задача Скарлатти — завоевание принципов экспозиционного изложения сонатной темы главной партии; этим достигалась стилистическая и функциональная (по характеру изложения и значению в форме) однородность экспозиции, теперь полностью гомофонной.

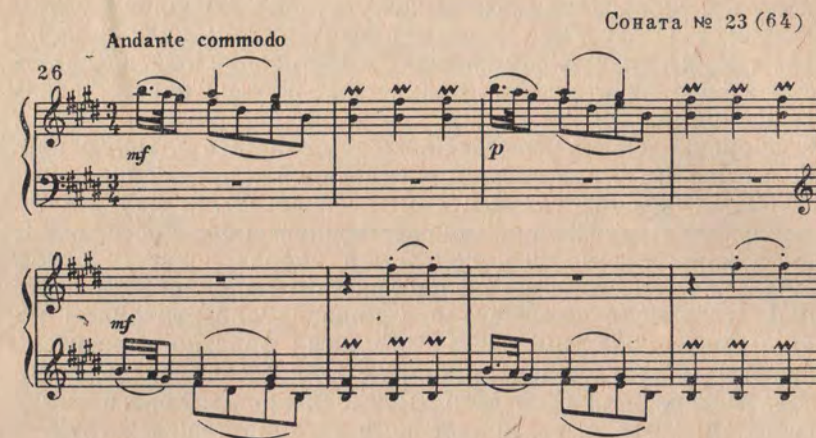
Дальнейшее проникновение гомофонного тематизма в главную партию вело, в конечном счете, к тому, что «прелюдия» все более сокращалась; ее роль начинают играть, как это видно из примеров 23 и 24, небольшие двух-трехтактные вступления, которые, в свою очередь, исчезают по мере дальнейшего развития сонатной формы (возможно, позднее они превратились во вступительные ак-

корды к теме; аналогичные явления встречаются в квартете Гайдна соль мажор ор. 76 № 1, в «Героической» симфонии Бетховена):



Теперь прелюдирование все более уступает место классически ясной мелодике с устойчивой ритмикой (особенно возрастает роль сильных долей такта). Это приводит, в результате, к принципу мелодического развития, основанному, прежде всего на ритмической периодичности, то есть на повторении ясно очерченного и индивидуализированного тематического зерна.

Ниже приводятся образцы такого рода тем главных партий. В них уже найдена яркая запоминающаяся интонация, однако развитие ее еще элементарно — чаще всего, это повторение:



И если при этом мелодическая «характерность» мотива порой еще не получает своего дальнейшего развития, то только потому, что повторность не стимулируется гармонической симметрией. Только эта симметрия, способствуя модификации мотивных образований, преодолевает ограниченность масштаба мотивной ячейки, а вместе с тем и монотонность развития, создавая мелодическую линию. Таким образом, функционально-гармоническая организация, наиболее полно проявляющаяся в координации кадансов на расстоянии, становится той скрытой пружиной, которая дает основной стимул для развития нового типа мелодики и ее структур, основанных на периодичности.

С тематическим оформлением главной партии изменяется и соотношение сил в экспозиции. В общем развитии формы на некоторое время все внимание сосредоточивается на главной партии: теперь уже она определяет тематизм побочной, которая выступает как результат ее развития, подобно тому, как доминанта вырастает из тоники. Здесь уместно вспомнить многие сонатные allegri Гайдна, где в побочной партии нередко повторяется тема главной. Это обычно объясняется тем, что Гайдн еще не нашел самостоятельной (особо подчеркивают — контрастной) темы побочной партии¹. Однако вполне вероятно, что Гайдн прибегает к этому приему для того, чтобы подчеркнуть экспозиционный характер развития всего первого раздела формы, противопоставив его последующему продолженному и разработочному развитию. В этом противопоставлении заключается один из основных драматургических стержней и импульсов формы. Эта же тенденция проявляется у Скарлатти в новой роли побочной партии, которая временно сводится к ак-

¹ См., например: Т. Ливанова. История западноевропейской музыки.

тивному кадансированию, связанному с подчеркиванием основных гармонических функций в их наиболее чистом виде в качестве цельных музыкальных комплексов — вертикалей¹. Это свидетельствовало об окончательном овладении новыми и естественными соотношениями.

С проникновением гомофонного тематизма в главную партию ее роль уже не ограничивается «интрадой», прелюдированием к побочной. Значение главной темы возрастает, к ней все более предъявляются требования художественной образности, а вместе с тем и запоминаемости («под темой подразумевается основная музыкальная мысль, ясно оформленная в мелодическом и структурном отношении, выраженная в индивидуализированном музыкальном материале, имеющем ведущее образно-выразительное значение в данном произведении»)². Это, в свою очередь, повышает роль мотива, как основного музыкально-смыслового выразительного элемента темы, придающего ей характерные черты.

Такой мотив, как представитель темы, уже может жить самостоятельно, напоминая о теме, не теряя с ней смысловой связи и, вместе с этим, видоизменяясь и сохраняя свои индивидуальные черты (в отличие от общих форм движения)³. На вычленении таких характерных мотивов, их развитии, преобразовании и строится разработка, близкая к ее классическому пониманию, — единое целое, возведенное на лаконичной основе, получающей многогранное преломление.

Тонально-гармоническое развитие разработки отличается большей стройностью и целенаправленностью, особенно в сравнении с экспозицией: если в последней тоника нередко понимается Скарлатти еще как один звук (в связи с чем он свободно взаимозаменяет одноименные лады, считая их очень близкими), то в разработке сильнее выявляется роль тонического трезвучия. Здесь Скарлатти пользуется и двойной доминантой для достижения основной тональности, которая иногда выступает как вывод из сопоставления двух неродственных тональностей. Возрастает в разработках и пульс модуляций.

С тематическим оформлением главной партии протяженность репризы увеличивается: очень часто она начинается уже не с побочной, а со связующей части главной партии, которая оформилась значительно ранее собственной темы и некоторое время была

¹ «Такое кадансирование, — пишет Л. А. Мазель, — отлично от роли каденций в полифоническом стиле. Последние даются обычно лишь один раз, и, во всяком случае, их отдельные звенья не подвергаются многократному повторению». Это и определяет, по мнению Л. А. Мазеля, их патетический характер (см. работу: Л. Мазель. Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада).

² Ю. Тюлин. Строение музыкальной речи, Л., Музгиз, 1962, стр. 9.

³ Там же, стр. 13—14.

первым гомофонным участком экспозиции (тема еще выполняла роль прелюдии к будущей связующей части).

Нередко связующая часть главной партии оказывалась интонационно значительно ярче, чем собственно тема. В таких случаях последняя излагалась обычно полифонически. В примере 27 — это канон:



В связующей же части гомофонное письмо выступает со всей отчетливостью:



В этом и нередко в аналогичных случаях реприза начинается со связующей части главной партии. Отсюда, вероятно, и пошла традиция классиков в понимании ее как первой кульминации экспозиции. Здесь же и сложилась ее специфическая фактура: tutti, «барабанный бас», особо четкий, метричный характер изложения, органнй пункт.

Так шло тематическое оформление главной партии, процесс осознания которой оказался значительно сложнее, чем процесс осознания побочной. С этим в большой мере связано и очень существенное различие в принципах их структурной организации.

Как указывалось выше, Скарлатти в своих сонатах пользуется уже столь сложными типами построений как структуры суммирования, дробления и даже дробления с замыканием, в которых, по определению Л. А. Мазеля, «очень ясны основные этапы логического развертывания мелодической мысли»¹, тесно связанные с природой элементарного обобщения.

¹ Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 107.

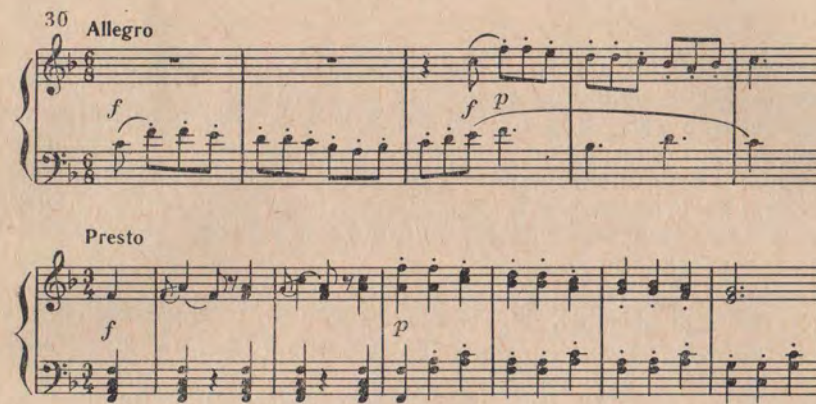
В этих структурах очень четко выявляется основное противоречие классической мелодики, сказавшееся в том, что «наряду с тенденцией к мелодико-ритмической периодичности (расчлененности) уже имеет место ясно выраженная тенденция к преодолению периодичности, что впоследствии ведет к ее отрицанию и к воспроизведению на новой основе»¹. Эта тенденция сказывается в неравномерном членении кадансами классических построений: за двумя одноктактами или двуктактами обычно следует слитный двуктакт или четырехтакт. И если использование этого типа структур в темах побочных партий и в разработках — явление достаточно обычное, то аналогичное применение их в темах главных партий почти не встречается. Это доказывает, что тематизму побочной партии, как и характеру ее развития, эмоционально-логическое обобщение присуще в значительно большей степени, нежели несколько прямолинейному в жанровом отношении и потому более элементарному тематизму главной партии, которая отстала в своем развитии от побочной.

Примечательна дальнейшая судьба тематизма главной и побочной партий скарлаттиевской сонаты. Если характер тематизма побочной партии (условно назовем его «сонатной кантиленой») надолго сохранился в сонатной форме, если в разработках классиков стало традицией вводить лирическую тему, как это впервые сделал Скарлатти, то тематизм его главных партий не остался, не привился в сонатной форме, он проник в менуэты и скерцо классических сонат и симфоний. Показательно сравнение в этом смысле некоторых тем главных партий сонат Скарлатти с темами скерцо Бетховена: тема скерцо из симфонии № 2 Бетховена перекликается с темой главной партии сонаты № 14 Скарлатти:



¹ Л. Мазель. Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада.

Тема скерцо симфонии № 7 Бетховена сходна с темой главной партии сонаты № 188 (54)¹:



Примечательно и совпадение тональностей в обоих случаях. Г. Бюлов, один из лучших интерпретаторов Бетховена (по свидетельству В. Ландовской), считал Скарлатти «первоисточником юмора, породившего бетховенские скерцо»².

Итак, тематическое оформление главной партии — самая последняя по времени и самая сложная задача, которую Скарлатти решает в рамках старосонатной формы. Разрешив ее, он тем самым сметает последнюю преграду на пути становления классического трехчастного сонатного allegro, ознаменовавшего новую, высшую ступень в овладении крупной драматической формой. Осознав значение начального экспозиционного развития, «территориально» обособив и противопоставив его продолженному, разработочному развитию, композитор заложил основы подлинно сонатной драматургии. Теперь в силу вступал фактор времени: необходимо было преодолеть определенную психологическую инерцию, своего рода предубеждение в отношении главной партии, чтобы окончательно поверить в нее как в основную, главную мысль произведения, к которой сначала еще только можно, а впоследствии интересно и необходимо вернуться. Что к ней можно вернуться, — уже доказал Скарлатти. Дальнейшее было делом последующих поколений.

¹ Этот же пример приводит Ф. Малипiero в статье: Domenico Scarlatti, Musical Quarterly, XII, 1927.

² В. Ландовска. Старинная музыка. М., 1913, стр. 58.

РАЗБОР ТРЕХЧАСТНЫХ СОНАТНЫХ ALLEGRI

Из 545 сонат Скарлатти лишь две — №№ 104 (32) и 187 написаны по схеме полного трехчастного сонатного allegro. Это — свидетельство того, как трудно было композитору «освоить» тему главной партии в плане начального экспозиционного развития, как трудно было повторить ее еще раз — в репризе. Тем больший интерес представляют эти две сонаты, особенно показательные в свете важнейших тенденций становления сонатной формы в предклассический период.

Соната C-dur № 104 (32) — одна из наиболее популярных скарлаттиевских сонат. Это — единственный у композитора случай построения точной «венской» сонатной формы с репризой главной и побочной партий.

Побочной темы (в зрело-классическом понимании — как, например, у Моцарта и Бетховена) здесь, однако, нет: то, что у Скарлатти является по форме побочной, по существу — заключительная, всего лишь доминантовый «хвост» главной, ее завершающая стадия. Такова и структура раздела — повторность фраз и мотивов, учащенная кадансовость. Впрочем, каданс, по видимому, у композиторов нового, гомофонного стиля, играет роль некоего «сгустка» темы. Благодаря своей простоте, «прямолинейности» и повторяемости, он как бы сам собой запоминается, врезается в память и, благодаря этому, способен явиться своего рода символом, «заместителем» темы.

Образное значение каданса в гомофонном стиле различно. Он может выступать в качестве тематического «зерна», а в известных случаях — в качестве некоего авторского послесловия, резюме. Но каданс может также возникнуть в музыкальной ткани как «объективный» результат предшествующего развития. Тогда он имеет значение своеобразной внутренней кульминации данного фрагмента. Ведь не случайно повторение особо важных по смыслу слов в вокально-текстовых произведениях сопровождалось обязательным, несколько раз повторяющимся, «вдалбливаемым» кадансом, что характерно для очень многих оперных (и не только оперных) композиторов прошлого от А. Скарлатти и Дж. Перголези до Россини и позднейших мастеров. То, что нам теперь может показаться чем-то незначительным, каким-то рамплиссажем, — все это на самом деле у композитора XVIII века, впервые прием себя и для своего времени освоившего ряд пленительных приемов гомофонного мышления, обладало образной и тематической определенностью, четкостью и значимостью. Не вина Скарлатти, что учащенное, «экстатическое» кадансирование, впервые осознанное им и его современниками, впоследствии — в конце XVIII — начале

XIX века — утратило свое образное и формообразующее значение и превратилось в «общие места» (конечно, речь идет не о Гайдне, Моцарте, Бетховене, Шуберте и других выдающихся композиторах, гениально пользовавшихся этим приемом).

Каданс — это важнейший (и острый благодаря новизне употребления) прием, позволивший не только по-новому осмыслить и организовать данный, привычный, более или менее традиционный материал, но и столкнуть несколько различных тематических образований; он дал возможность заменить полифоническую текучесть гомофонным образным контрастом тем, став между ними (темами) водоразделом¹ (особенно в виде автентического половинного каданса). С появлением каданса в середине крупного раздела и возникает двухтемная экспозиция.

Но каданс позволяет Скарлатти ввести и еще одно существенное новшество — повторение в репризе главной темы. И в f-moll'ной, и в сонате C-dur главная тема в репризе повторяется. А это возможно только при двух условиях: разработка должна окончиться половинным кадансом, а главная тема должна быть тематически значимой. Признаки такой темы — ее самодовлеющая эстетическая ценность, яркость, образность, структурная законченность и жанровое своеобразие.

В C-dur'ной сонате в главной теме многообразно претворена стихия музыкального быта, как освоенная в творческой практике предшественников Скарлатти, так и та, что впервые открылась его взору, взору композитора-новатора. Здесь интонации охотничьей музыки («caccia»), традиционной для инструментального искусства XVII и XVIII веков, наложены на ритмы и пластику жиги и тарантеллы. Четкая квадратность тем (главной и заключительной) обнаруживает свою близость именно к тарантелле. К ней же тяготеют и сочные, почти изобразительные детали — синкопированные скачки, многократно повторяемые (побочная — заключительная), острые трели на сильных долях такта, трактованные не в духе орнаментальной мелизматики, характерной для клавирной литературы того времени, а употребляемые для более четкой, чуть нарочитой дополнительной акцентуации — совершенно в духе искрометных бытовых финалов гайдновских сонатных циклов. Вообще же эта соната во многих своих, зачастую неуловимых, чертах звучит по-гайдновски финально — быть может, в большой мере из-за своего почти непритязательно-жанрового тематизма, его структурного и фактурного оформления. Не в этом ли секрет своеобразия ее формы? Не потому ли Скарлатти повторяет главную тему в репризе, что ощущает некий рондальный характер

¹ Для изложения контрастных образов полифония пользовалась либо совместной их экспозицией, либо новое «срачивалось» со старым непосредственно на кадансе (вторгающийся каданс). Конечно, и у классиков прием вторгающегося каданса также получил большое распространение, но он не являлся для них единственным приемом, как у Баха и его современников.

музыки? Простонародный, жанровый характер тематического материала — в сочетании с рондальной, закругленной формой, — и есть, очевидно, те черты, которыми определяется своеобразие этой сонаты.

Соната f-moll № 187 прекрасный образец сонатной формы «промежуточного» типа — от Скарлатти к Гайдну. Среди скарлаттиевских сонат она выделяется необыкновенной интонационной динамичностью, целеустремленностью, своеобразным симфонизмом — конечно, несколько наивным и не везде последовательно выраженным. Особенно интересна ее экспозиция.

Главная тема, выдержанная в ламентозном характере, типично гомофонная, ярко новаторская как по фактуре, так и по способу развертывания. Структура ее — лаконичный, хоть и неторопливо развивающийся разомкнутый период. Обращает на себя внимание чисто песенный принцип повтора или варьирования отдельных «значащих» фраз и попевок.

Побочная — пространная, обстоятельно изложенная. Она состоит из двух связанных между собой, «сопряженных» разделов: собственно побочной темы (As-dur) и заключительной (c-moll). Отделенная от главной половинным кадансом и цезурой, она поначалу воспринимается, как мягко контрастное переключение в сферу безмятежной, умиротворенной лирики. Однако дальнейшее течение ее не безмятежно и, во всяком случае, отнюдь не статично. Это представляется, пожалуй, самым новаторским в f-moll'ной сонате, ибо ведь первоначально, исторически, функция побочной темы состояла как раз в том, чтобы «остановить» прелюдийно-импровизационный ток главной, противопоставить полифонически-стихийному, изменчивому образу скульптурно-четкий, структурно-законченный гомофонный антипод. В таких случаях побочная тема была стабилизирующей фазой. В f-moll'ной сонате побочная тема является, напротив, новой ступенью единого непрерывного потока, служит трамплином для нагнетания еще большей напряженности. Это достигается посредством двух очень важных динамизирующих факторов: секвенцированного мотивного развития, законченного в самой теме, и ее тональной неустойчивости.

Вся тема (As-dur) состоит из секвенционных звеньев. Первый четырехтакт («зерно») представляет собой два звена поступенной восходящей секвенции. Особенность ее та, что секвенцируется только мелодия, верхний голос, а остальные голоса в секвенции не участвуют¹. Такой тип секвенции, как указывалось ранее, характерен для гомофонного стиля.

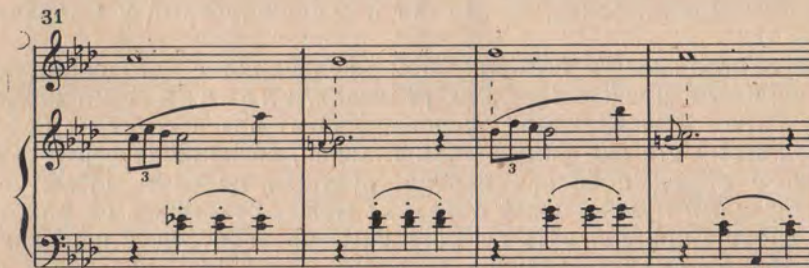
Второй четырехтакт темы — два звена нисходящей секвенции, в которой участвуют все голоса.

Текущее, напряжение побочной обеспечивается еще и ее

тональной неустойчивостью. Начинается она в As-dur и, развиваясь, приходит в c-moll. Такое противопоставление (на расстоянии) тональностей начала побочной и ее окончания (или побочной и заключительной) найдет впоследствии широкое применение у Бетховена, а затем у композиторов-романтиков (симфония C-dur, струнный квинтет C-dur, квартет d-moll, фортепианная соната B-dur Шуберта и т. п.) — вплоть до Чайковского (первые части Четвертой и Пятой симфоний).

Своеобразие побочной темы (As-dur) заключается еще и в том, что в ней как бы сосуществуют элементы полифонические и гомофонные.

Во-первых, гармоническая схема ее первого четырехтакта ($I_6 - II_6 - V_7 - I$) такая же, как в очень многих темах фуг Баха и его современников. Но кроме того, в этот четырехтакт вписывается построение, основанное на теме *cantus firmus*¹, прием, излюбленный композиторами XVIII века, в частности, встречающийся у Моцарта в его полифонических произведениях (самый известный образец — тема финала «Юпитера»):



Таким образом, тема As-dur представляет собой как бы мелодизированный вариант *cantus firmus*. Но скарлаттиевская мелодика, конечно, стилистически гораздо ближе к Моцарту, чем к полифонистам. И первоначально его тема излагается в манере, свойственной именно венским классикам, когда «зерно» темы само образует два звена поступенной секвенции (как это характерно для Моцарта).

Полифоническая потенция темы явственней проступает в ее продолжении (следующий четырехтакт), где секвенция проводится во всех голосах поступательно (подобно секвентным продолжениям тематических «зерен» в развернутых темах И. С. Баха). Здесь уже первоначальный гомофонный, ясно очерченный мелодический образ растворяется в потоке традиционного

¹ См. подробный разбор настоящей секвенции на стр. 46.

¹ Не случайно мелодическая схема этого четырехтакта напоминает тему ВАСН (на это обратил внимание В. В. Протопопов).

полифонического движения (модуляция из As-dur в c-moll), и вновь «кристаллизуется» — но уже в другом качестве — в завершающих тактах побочной. Именно поэтому в репризе данный раздел (тема As-dur и ее продолжение, вплоть до последних тактов побочной партии) будет опущен.

Интересно отметить, что, очевидно, для мышления Скарлатти построение побочной темы в гомофонном складе было настолько освоенным и уже привычным, что даже строя ее как бы на основе подспудно звучащего, незримо присутствующего *cantus firmus*'а, он все же решает ее, в конечном счете, в гомофонном стиле. Так, безусловно, инструментальный лиризм этой As-dur'ной темы, ее строение (цезуры между фразами, четкая фразировка) — суть подлинное детище гомофонного пред- и даже — классического стиля.

Двойственность стилистических истоков мелодико-гармонического языка побочной партии, возможно, предопределила ход развития музыки в последующих разделах формы. Поэтому и разработка начинается не с главной темы (или ее трансформации), как то имеет место в большинстве скарлаттиевских сонат, а с развития элементов побочной (пожалуй — единственный у Скарлатти случай).

В самом деле: в подавляющем большинстве его сонат, как говорилось в предшествующих разделах, главная тема не есть самая важная. Этим смысловой акцент переносится на побочную, потому что она раньше, чем главная, восприняла черты гомофонного стиля; побочная партия, несущая цельный, структурно завершенный музыкальный образ, не может открывать разработку или вообще претерпевать существенные разработочные изменения, ибо трансформация, разработка с точки зрения цельности образа, выраженного в теме, в значительной мере есть его искажение. И поскольку побочная тема «важнее» главной, то именно она повторяется в репризе, и поэтому же открывает разработку главная партия или ее трансформация.

Так, повторяем, обстоит дело в подавляющем большинстве скарлаттиевских сонат. С этой точки зрения становится понятным, отчего в разбираемой f-moll'ной сонате Скарлатти начинает разработку побочной темой, почему в репризе не проводит ее вовсе, а против обыкновения повторяет в репризе главную (гомофонную) тему.

К особенностям композиции этой сонаты, кроме структурного оформления тем и порядка их следования, относится также новаторский, чисто гомофонный способ кадансовой пунктуации, служащий для отъединения, членения как смежных разделов, так и отдельных частей внутри их. Вспомним, что у И. С. Баха в его образцах так называемой старинной двухчастной формы совершенные кадансы служат водоразделами формы. Появление же членящего совершенного или половинного, подкрепленного цезу-

рой, каданса внутри раздела не встречается. И именно динамическая форма классического стиля, воплощающего разнообразные, разнохарактерные жизненные явления, данные в порядке противопоставления, оттенения — а иногда и контраста, — сонатная форма ввела в обиход половинный каданс с цезурой при смене тем внутри большого раздела. Таковы многочисленные и характернейшие контрастные вступления побочных партий в сонатах Моцарта. И знаменательно, что когда Скарлатти имеет дело с гомофонным, «классическим», периодически оформленным материалом, он так же, как и много лет спустя Гайдн и Моцарт, пользуется таким методом сопоставления сложных разделов форм.

В разбираемой сонате таких членящих половинных кадансов — три: в экспозиции — перед побочной; в разработке — перед g-moll'ным проведением главной темы (quasi-ложная реприза), и семь тактов спустя — перед репризой главной темы (f-moll). Как видим, смысл и назначение кадансов те же, что и у Гайдна, Моцарта.

Каковы жанровые истоки тематизма этой сонаты? Нет ли здесь включения в жанр инструментальной камерной музыки элементов, почерпнутых из иных жанров — бытовых, песенно-танцевальных, вокальных, сценических и других?

Этот вопрос очень важен, поскольку переломные эпохи характеризуются активным взаимопроникновением, диффузией различных жанров. Отдельные приемы (ритмические, интонационные, фактурные, структурные и другие), присущие одному какому-нибудь жанру, вводятся в сферу иного, им «чуждого». Эти приемы, попав в несколько необычные, непривычные жанровые условия, с одной стороны, начинают проявлять свои новые свойства, а с другой — способствуют обогащению, видоизменению, расширению образных границ того жанра, куда они оказались включенными.

В предклассическую, скарлаттиевскую эпоху в жанр «академической» инструментальной музыки начинает бурно проникать ряд стилистических приемов, взятых из области народно-танцевального и — с другой стороны — оперного искусства. Это последнее особенно существенно, ибо через оперную мелодику в музыку был привнесен ряд элементов, связанных с литературно-поэтическим творчеством. Напомним вкратце, что само слово «период», употребляемое ныне для определения законченной музыкальной мысли, явилось в музыку из поэзии, где «период» означал также законченную мысль, выраженную в словесно-логической форме, мысль, воплощенную в форме и размере строфы.

Вместе с элементами поэтической речи в мелодику привносятся отдельные наиболее распространенные метро-ритмические формулы, соответствующие тому или иному поэтическому размеру. Конечно, зачастую связь между метро-ритмикой мелодики и размером стиха не всегда удается точно установить, но в случаях так называемой силлабической мелодики (то есть звук-слог,

когда внутрислоговой размер не имеет большого значения), связь эта более обнажена.

В разбираемой сонате черты вокально-драматической стихии улавливаются чрезвычайно явственно. Главная тема (f-moll) — по крайней мере, в первом четырехтакте — имеет точную размеренность и периодичность (в смысле повторности сходных ритмо-интонационных построений), и в своей структуре опирается на пяти-четырёхдольный размер (при том условии, что первый слог может быть односложным словом, что нередко встречается в стихах итальянских оперных либретто XVIII века). Любопытства ради отметим, что этот же размер воспроизведен позже Л. да Понте в арии Керубино «voiche sapete». Думается, что это — не единственный случай в либреттной литературе XVIII века. На стихотворный размер, весьма распространенный в либретто того времени, опирается и побочная тема (As-dur).

Однако не только метро-ритмическая структура тем выдает свое оперное происхождение. Излюбленный прием повторения особо значительных слов и фраз в ариях того времени также нашел здесь, в структуре сонаты f-moll, свое отражение. Так, например, строится весь раздел заключительной части. Кстати, если говорить о более позднем времени, в заключительных разделах арий и ансамблей Моцарта, построенных в сонатной форме (или имеющих, по крайней мере, сонатную экспозицию), содержится наибольшее количество повторений текста и музыки¹.

Интересно проследить, как сжимаются размеры «клеток», из которых слагается форма, по мере ее развертывания. Главная тема — период, побочная (As-dur) — предложение (первый четырехтакт), дробящееся в своем секвентном развитии на фразы. Кульминация (доминантнонаккорд c-moll) приходится на триаду отдельных звуков-восклицаний, подобно трижды произнесенному междометию — таков, представляется нам, эмоционально-взрывчатый характер кульминационной точки.

Своим ярко выраженным чувствительным, элегико-драматическим характером эта соната во многом превосходит некоторые клавирные сочинения Ф. Э. Баха и определенные, отмеченные печатью сентиментализма, вокальные сочинения Моцарта (ряд «арий страдания», некоторые Lieder). Конечно, чем ближе к XIX веку, тем больше сентиментализм заменялся патетикой, но важно, что Скарлатти во многом наметил те пути, по которым пойдет музыка второй половины XVIII века.

¹ Для классиков — в вокальной и инструментальной музыке — характерно в заключительных разделах формы исключительное употребление повторной структуры. Объяснить это можно тем, что текстовые повторы типичны для кульминационных и непосредственно следующих за кульминацией частях арий; и в сонатной форме — кульминация и ее «изживание» приходится на конец побочной — начало заключительной части.

*

Отправной точкой творческих исканий Скарлатти явилось активное усвоение и переосмысление традиций своего века; взаимопроникновение этих традиций уже очень скоро приводит к принципиально новым результатам. И едва ли не самым решающим из них для дальнейшего развития музыкальной формы оказалось то, что «мозаическая» контрастность, столь характерная для концертных allegri современных композитору оркестровых произведений, поляризуется у Скарлатти в двух противоположных началах — тональном и тематическом, которые объединены и противопоставлены внутри одного раздела формы¹. И если в вышеупомянутых концертных allegri тематический материал вне тональной и тембровой окраски не претерпевал существенных изменений, если целое создавалось как бы объединением «узоров» одной и той же ткани, то в значительной мере потому, что в пространно изложенной теме было сказано все, что могло встретиться впоследствии².

У Скарлатти же тема развивается, в связи с чем ее конструктивная роль неизмеримо возрастает: теперь целое создается объединением тематического материала во всех его проявлениях, тематизм подчиняет и организует конструкцию целого, что в дальнейшем привело к монолитной и законченной форме.

Новаторство Скарлатти связано с утверждением новой стилистической системы в наиболее обобщенном жанре — сонате. Это объясняет глубокий и многосторонний характер его новаторства, которое проявилось и в общих идейно-творческих концепциях и в принципах музыкального мышления, и в самом характере музыкальных образов, в трактовке музыкальных жанров и форм, в понимании контрастов темы и тематического развития и, наконец, решительно во всех элементах музыкального языка — в интонационной стороне, ладе, ритме, гармонии³.

С этим связано также и то, что Скарлатти явился первооткрывателем многих простейших, элементарных, можно сказать, универсальных средств, к которым постоянно обращались в своем творчестве великие мастера искусства последующих времен, «разнообразно сочетая их со сложными средствами, облегчая этим восприятие последних и оттеняя выразительность первых»⁴.

¹ См.: В. Конен. Предпосылки классической симфонии (рукопись, МГК).

² Там же.

³ О характере новаторства, связанного с жанром сонаты, см.: Л. Мазель. О стиле Шостаковича, в сб. «Черты стиля Шостаковича», М., «Советский композитор», 1963, стр. 8.

⁴ Там же.

И. Лаврентьева

ПОЗДНИЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА

Произведения, созданные Бетховеном в последние десять лет жизни, — исторически переломную эпоху, когда на смену «венскому классицизму» пришли новые музыкальные течения, не случайно привлекают внимание музыкантов-исполнителей и вызывают интерес музыковедов. Их неоспоримая высочайшая художественная ценность, особая сложность и глубина идейного содержания, новаторство выразительных средств и приемов композиции, — все это дает благодарный материал и для исполнителя и для исследователя. Поздний период бетховенского творчества интересен прежде всего переплетением различных, на первый взгляд противоречивых, стилистических тенденций. Многие в нем ведет к музыке композиторов-романтиков — как исторических современников Бетховена, так и представителей последующих поколений¹. В то же время отдельные черты стиля поздних произведений вызывают параллели с музыкой XVIII века — Бахом и ранним венским классицизмом.

В годы, которые в бетховениане принято называть собственно «поздним» периодом творчества (примерно, с 1816 года), созданы пять последних фортепианных сонат. Но изменение стиля — про-

¹ Проблема «Бетховен и романтизм», неизбежно встающей перед исследователями «позднего» стиля, посвящена, в частности, содержательная статья Н. Николаевой («Советская музыка», 1960, № 12). В той или иной степени касаются проблем «позднего» Бетховена следующие работы: А. Серов. Бетховен и три его стиля (Избранные статьи, т. II, М., Музгиз, 1957); В. Протопопов. Последняя соната Бетховена (дипломная работа, рукопись, МГК); В. Хорошина. К исполнению пяти последних сонат Бетховена (диссертация, рукопись, МГК); С. Скребков. Полифонический анализ, М., 1940 (глава «Полифонические моменты в произведениях позднего Бетховена»); Ю. Кремлев. Фортепианные сонаты Бетховена (Музгиз, 1953); Г. Нейгауз. О последних сонатах Бетховена («Советская музыка», 1963, № 4).

цесс длительный и постепенный, и новые черты, ведущие к позднему периоду, уже отчетливо заметны в предшествующих сонатах, особенно в сонатах 1809—1814 годов (ор. 78, 81-а, 90)¹. «Аппассионата» явилась во многих отношениях переломным произведением. Соната фа-диез мажор ор. 78, написанная через четыре года после «Аппассионаты», контрастная ей по кругу образов, масштабам и средствам выразительности, ознаменовала собой начало переходного этапа к позднему стилю.

На смену драматизму и симфонической широте «Аппассионаты» приходит камерность форм: сокращается количество частей, уменьшаются их масштабы. Вместе с тем возрастает роль песенной лирики, углубляется психологическая выразительность.

Конечно, процесс изменения образного содержания, композиционных приемов и средств выразительности не был прямолинейным. Так, в финале сонаты ор. 81-а с его пианистическим размахом, крупными масштабами формы отчетливо ощутима связь с концертно-виртуозными сонатами (ор. 22 си-бемоль мажор, ор. 53 до мажор и другими).

Особенно ясно сочетаются различные стилистические черты в сонате ор. 90: острая конфликтность, драматизм и интенсивность развития роднят ее первую часть с драматическими сонатными allegri среднего периода творчества. С другой стороны, в обеих частях ее — и в сонатном allegro и в финале — ярко проявляется лирическое начало, что сближает эту сонату с произведениями позднего стиля.

Последние пять сонат чрезвычайно индивидуальны в трактовке идейно-образного содержания частей цикла. Часто близкие по времени написания сонаты сильно контрастируют друг другу по масштабу, характеру образов, приемам развития. Так, тенденции позднего периода нашли впервые полное воплощение в сонате ля мажор ор. 101. В ней многое необычно для «классического» сонатного цикла: характер тематизма (мечтательно-лирическая, проникнутая задушевным чувством первая часть), последовательность частей цикла, проникновение в форму моментов импровизационности, и вместе с тем, возросшая роль полифонических форм и приемов развития. Следующая «Большая соната» ор. 106 си-бемоль мажор, справедливо называемая «Девятой симфонией для фортепиано», — монументальнейшее героико-эпическое полотно.

Из многочисленных проблем, возникающих при анализе фортепианных сонат Бетховена, в данной работе рассматривается огра-

¹ В одной из ранних русских работ о Бетховене, статье А. Серова «Бетховен и три его стиля» (рецензии на книгу В. Ленца того же названия) справедливо говорится, в частности, о невозможности установить четкие границы периодизации с точностью до одного года. Серов указывает, что новые черты, характерные для «позднего» стиля, в той или иной степени обнаруживаются уже в Сельмой и Восьмой симфониях (ор. 92, 93), в ансамблях — трио ор. 97, квартетах ор. 74 и ор. 95.

ниченный круг вопросов: автор ставит целью проследить, как изменяется образное содержание и тематизм поздних сонат по сравнению с сонатами раннего и среднего периодов, как изменение отражается на сонатной форме и на общей композиции цикла.

I

ХАРАКТЕР ОБРАЗОВ И ТЕМАТИЗМ

Поздние сонаты создавались в годы реакции, последовавшие после Венского конгресса. Тяжелая обстановка в стране, чувство одиночества у Бетховена, страдания, приносимые прогрессирующей болезнью, полная потеря слуха, — все это наложило свой отпечаток на произведения, написанные им в последнее десятилетие.

Мрачная политическая реакция вызывала, как известно, острое чувство протеста и осуждения у Бетховена, до конца дней оставшегося верным демократическим идеалам. По «разговорным тетрадам» мы можем судить о том, насколько прочной была его связь с социально-политической и художественно-философской жизнью того времени. Но не только дошедшие до нас высказывания, а более всего музыкальные произведения этого периода свидетельствуют о том, что героические, гражданские идеи остаются ведущими в его творчестве.

Произведения позднего периода носят жизнеутверждающий характер. Как могучая горная вершина высятся среди них соната ор. 106. Духом героики, победного торжества жизни проникнуты финалы сонат ор. 101 и 110; сонате ор. 106 близки по характеру и масштабности трио ор. 97 и монументальная fuga для квартета ор. 133 (эти произведения написаны в тональности си-бемоль мажор).

Однако все, в том числе и героические образы, несут на себе в этот период особый отпечаток. В наиболее общем плане его можно было бы определить как возросшее стремление к философскому осмыслению жизни. «Сумерки жизни — он сосредоточивается и размышляет, обогащенный опытом, победами и даже поражениями; их терпким благоуханным медом насыщает он свои мечты»¹. Именно в эти годы возникают сочинения, которые по значительности и широте философских обобщений, может быть, превосходят все, написанное ранее: это сонаты ор. 106 и ор. 111. В период работы над сонатой ор. 106 (1817—1818) возникают первые эскизы Девятой симфонии, одновременно с созданием трех последних сонат Бетховен работает над «Торжественной мессой».

¹ Р. Роллан. Вступление к пяти последним квартетам. См. «Советская музыка», 1951, № 9, стр. 4.

В поздних сонатах преобладают светлые настроения. Однако это не то непосредственно-жизнерадостное восприятие мира, которое, наряду с героикой и драматизмом, находило отражение в раннем и среднем периоде творчества. Бетховен предстает здесь перед нами более умудренным, склонным к лирическому возвышенно-просветленному созерцанию.

Поздние сонаты богаты и разнообразны по содержанию: диапазон настроений и чувств, охватываемый ими, пожалуй, даже более широк, чем в сонатах среднего периода. Здесь и светлая поэтически-интимная лирика, и скорбные раздумья, окрашенные нередко в возвышенно-созерцательные тона, и новые для Бетховена шумановски-порывистые страницы, и остроугловатые, с оттенком фантастичности скерцозные образы. В них звучит и могучий пафос героической борьбы и гневного протеста. Сам характер образов становится сложнее: это проявляется и в большей роли созерцательно-философского начала, и в дифференцированности лирики, и в особой остроте скерцозности.

Сложность содержания поздних произведений во многом обусловлена поисками новых идей и средств выражения, поисками, которые были неизбежны для композитора в эти годы: Бетховен как чуткий большой художник не мог не отразить новых веяний времени, когда зарождалось искусство романтизма.

Одна из ведущих тенденций эпохи — глубокий психологизм, проникновение во внутренний, эмоциональный мир героя — вызвала преобладание лирики, песенности не только в медленных частях, но и в сонатных allegri (к моменту работы Бетховена над тремя последними сонатами уже созданы были такие сонаты Шуберта, как ля минор ор. 164, ля мажор ор. 120, в 1826 году появилась его соната соль мажор ор. 78). Сонаты ор. 101, 109 и 110 по праву называют «сонатами-фантазиями» или «поэмами»¹ за явно ощутимый в них дух свободной импровизации, никогда не нарушающий, впрочем, у Бетховена ясной логики формы.

Большое место в поздних сонатах занимают порывистые лирические образы, предвосхищающие лирические образы Шумана (первая и вторая части сонаты ор. 109, первая часть сонаты ор. 90). Близкими Шуману оказываются и скерцозные части сонат ор. 78, 106, 110 с их подчеркнутой резкостью музыкального языка, граничащей порой с гротеском, внезапными сменами настроений, с чертами фантастики. «Крейслериана» Шумана появилась лишь в 1838 году, но ее литературный первоисточник, вдохновивший композитора запечатлеть в музыке образ «безумного капельмейстера» с неистовыми взлетами фантазии, мгновенными причудливыми переходами от мечтательной нежности к беспощадной иронической насмешке — «Крейслериана» Э. Т. А. Гофмана была написана в 1810—1815 годы, а роман «Житейские воз-

¹ См., например: П. Беккер. Бетховен, т. III, М., 1913.

зрения Кота Мурра», где образ Крейсера является центральным, — в 1821—1822 годы. Творчество Гофмана, в произведениях которого фантастика и гротеск, неразрывно связанные друг с другом, служат средствами выразительности, приходится на те же годы, когда были созданы восемь последних бетховенских сонат.

Многое в позднем бетховенском периоде творчества объясняется поисками новых путей. Если в произведениях среднего периода бурный поток эмоций всегда был подчинен логике разума, введен в строжайшие рамки формы («пламенный поток в гранитном русле» — сказал Р. Роллан об «Аппассионате»¹), то в поздних сонатах в ряде случаев эти два начала как бы поляризуются в отдельных частях цикла: после экспрессивных лирических высказываний, значительно более непосредственных и «откровенных», чем в медленных частях произведений среднего периода, следуют части, в которых открыто выступает действенное логическое начало (таково соотношение первой и второй частей сонаты ор. 101, третьей и четвертой — в сонате ор. 106, ариозо и фуги — в сонате ор. 110). Наблюдаются две, казалось бы, противоречивые черты: свобода и импровизационность форм — с одной стороны, возросшая роль полифонического, строго логического, конструктивного начала — с другой.

Интересно, что такой чуткий исследователь бетховенского творчества, как Р. Роллан, видел причину тяготения Бетховена в поздний период творчества к полифонии именно в увеличившейся трудности выражения бурного потока новых мыслей: «он хотел выразить весь хаос, кипевший в душе, не жертвуя ничем... хотел покорить мысли своей волей. Но ничто не научит лучше владеть самим собой, чем искусство фуги. Фуга — королева логики»².

Изменение образного содержания отразилось на характере тематизма, потребовало новых средств музыкального языка. Переходя к более подробному анализу различных групп образов и средств музыкальной выразительности, мы рассмотрим темы из разных частей сонат, в которых нашли наиболее яркое воплощение основные типы образов. Темы подразделяются на несколько групп внутри трех основных разделов: в первый входят лирические образы, различные по своей эмоциональной окраске — от интимной до скорбно-трагической лирики; второй раздел включает образы действительно-героические и героико-драматические; третий содержит характеристику скерцозных образов³.

¹ Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. М., 1938, стр. 171.

² R. Rolland. Beethoven. Les grandes époques créatrices. Le chant de la Resurrection. Paris, Ed. du Sablier, 1937, p. 320—321.

³ Эта классификация, разумеется, во многом условна: отдельные группы могут иметь близкие точки соприкосновения, некоторые темы сочетают в себе признаки, позволяющие отнести их в разные группы.

*

Эволюция лирических образов очень показательна для изменения стиля Бетховена. На смену сурово-мужественной лирике раннего и среднего периодов творчества приходят образы возвышенно-углубленных размышлений и созерцаний или задушевно-интимных высказываний, лишенные былого оттенка строгости, маршевости, яркой патетики. Не уступая по глубине более ранним произведениям, лирические страницы поздних сонат превосходят их по богатству и многогранности настроений и чувств.

Условно можно было бы выделить три крупные группы лирических образов и тем. К первой из них отнесем темы светлые по настроению, мягкие, с оттенком мечтательности, согреты теплым задушевым лирическим чувством. По мелодии, а часто и по фактуре они тесно связаны с вокальными произведениями. Характерно, что подобные темы стали появляться не только в медленных частях, но и, в отличие от предыдущего периода, в сонатных *allegri*. Такова первая часть сонаты ля мажор ор. 101, проникнутая поэтически-мечтательным настроением, с тонкими переходами от светлой задумчивости к оживлению, взволнованным лирическим порывам и снова к безмятежному спокойствию; но все эти смены происходят в пределах колебаний полутени-полусвета, как сказал Р. Роллан, «в атмосфере между дождем и солнцем»¹. Иногда напевно-лирические темы лежат в основе главных партий первых частей или финалов цикла (первая часть сонаты ля-бемоль мажор ор. 110, финал сонаты ми минор ор. 90, первая часть и финал сонаты ми мажор ор. 109).

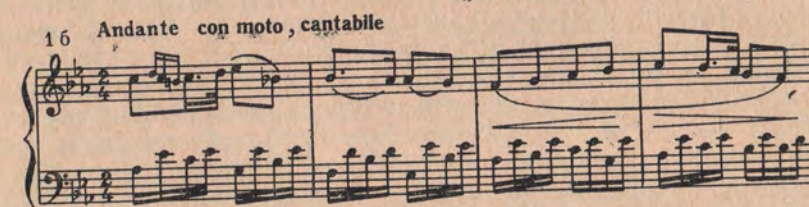
Уже в сонате ор. 78 главная партия первой части необычна для бетховенских сонатных *allegri* своей мягкостью, вокальной напевностью. Интонационно и по фактуре она напоминает одну из песен цикла «К далекой возлюбленной» (№ 6):



¹ R. Rolland. Le chant de la Resurrection, p. 124.



„К далекой возлюбленной“ № 6



Тема сонаты ор. 78 в некоторых отношениях предвосхищает тему главной партии сонаты ор. 110, написанной двенадцатью годами позже: в обоих случаях лирическая тема идет после краткого вступления, которое по своему образно-смысловому значению сходно с вступлением к вокальному произведению. Эти вступления очень близки и по певучей, насыщенной аккордовой фактуре и даже по типу интонаций, особенно в каденционных оборотах,— мягких и закругленных, чисто вокальных по происхождению.

Главная партия сонаты ор. 110 является, пожалуй, одним из самых ярких образцов нового типа тематизма в поздних сонатах *allegri*:



Но и различия этих тем велики и показательны для эволюции бетховенского стиля. Если в сонате ор. 78 вступление носит характер эпиграфа к сонатному *allegro* и стоит обособленно, как бы извне освещающая своим мягким лиризмом первую часть, то в сонате ор. 110 первый четырехтакт, являющийся вступительным разделом самой главной партии, играет значительную роль в дальнейшем развитии первой части и во всем цикле. На теме вступления целиком построена разработка сонатного *allegro*. Кроме того, вступительный раздел главной партии содержит основную «сквозную» тему этой монотематической сонаты, возвращающуюся в качестве темы финальной фуги. В главной партии сонаты ор. 110 ясней проявляется чисто вокальная природа темы, изложенной в виде одногласной мелодии на фоне типично романсовой фигурации в аккомпанементе. Показательно отличие в самом типе образа: главная партия сонаты ор. 110 более просветленна, созерцательна. Мелодии свойственна большая «хрупкость», «парящий» характер благодаря высокому регистру, значительной удаленности от сопровождения, уравновешенности подъема и спадов. Структура темы отличается особой завершенностью: она представ-

ляет собой «период единого строения» с типичным для его классического вида отклонением в третьей четверти в субдоминанту и совпадением кульминации с точкой золотого сечения. Такая структурная замкнутость и особая уравновешенность ранее не была присуща главным партиям сонатных *allegri* Бетховена. Напротив, по структурным закономерностям эта тема близка многим темам медленных частей, например, в сонатах фа минор ор. 2 № 1, ля мажор ор. 2 № 2, до минор ор. 10 № 1, си-бемоль мажор ор. 22 и других¹.

Особенно заметно изменение лирических образов в медленных частях сонатных циклов. Уже вторая часть сонаты ор. 81-а (1809) — *L'Absence* («Отсутствие») — отличается особой утонченностью в передаче оттенков психологического состояния. В ней видят обычно выражение печальных чувств одиночества, разлуки. В музыке ясно чувствуется беспокойство, некоторая неопределенность, характер ожидания чего-то — настроение, приближающееся к столь излюбленному романтиками «томлению». И такое настроение Бетховен создает новыми для него средствами. Необычен начальный оборот, предвосхищающий типичный для романтиков «мотив вопроса»:



В поздних произведениях Бетховена «мотив вопроса» встречается, как известно, в последнем квартете ор. 135, где даже подтекстовывается словами: «muss es sein?» Он имеет там несколько иное интервальное строение, в сонате же этот мотив дан в виде, более близком к вагнеровскому.

¹ См.: Л. Мазель. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм. «Музыкальное образование», 1930, № 2. В работе устанавливаются общие закономерности строения, свойственные темам медленных частей в сонатах Бетховена.

Вопросительный характер интонаций усилен благодаря гармонической неустойчивости: в начале этот оборот гармонизован уменьшенным септаккордом двойной доминанты, который разрешается в доминанту только в третьем такте¹. В пятом такте в том же мотиве на мгновение возникает новая гармония — септаккорд IV ступени, в одиннадцатом такте этот мотив гармонизуется доминантовым нонаккордом в тональности соль минор. Подобная гармоническая перекраска мотива будет характерна для композиторов-романтиков.

Не только начальный оборот, но и вся первая тема речитативно-декламационна.

Гармоническому языку и тональному плану второй части свойственна «текучесть», неустойчивость, благодаря частым модуляциям на небольшом расстоянии, хроматизации гармоний, большой роли диссонирующих аккордов. В первом периоде тоническое трезвучие в качестве разрешающего устойчивого аккорда появляется только в самом конце — в восьмом такте (в первом такте устойчивость его, как уже говорилось, сразу же нарушалась переключением в иную — не тоническую функцию). Гармоническая неустойчивость приобретает в *Andante* самостоятельное значение, способствуя настроению неопределенного ожидания.

С программным замыслом связаны и особенности формы: отсутствие широко развитых, законченных построений, внезапная смена настроений. В этих неожиданных переходах ощущается импровизационность. Начальный оборот с его неустойчивостью и вопросительностью пронизывает *Andante*, усиливая чувство ожидания. Реприза вступает неожиданно, не подготовленно (форма части — соната без разработки) в побочной (субдоминантовой) тональности и воспринимается не как возвращение к начальному этапу, а как продолжение развития.

В сонате ор. 90 лирическое начало определяет облик обеих ее частей: музыка первой части полна глубокого душевного волнения; финал своей светлой песенностью вносит успокоение. О круге образов первой части речь пойдет ниже; что же касается главной темы финала, то по настроению и средствам выразительности она принадлежит к той же группе спокойных светлых лирических образов. При сравнении финала сонаты ор. 90 с заключительными частями более ранних сонат (например, сонаты ор. 53) становится очевидным и сходство их, и различие. Сходство выражается в наличии типичной для финалов формы рондо-сонаты с жанрово-песенным тематизмом. Однако в характере тематизма очевидны

¹ Бетховен переосмысливает здесь прием переключения начальной тоники в иную функцию (чаще всего — в доминанту к субдоминанте, путем присоединения в мажоре малой септимальной — например, в начале «Пасторальной» сонаты ор. 28). В данном случае необычно то, что главным аккордом оказывается уменьшенный вводный септаккорд к V ступени (квинта тоники до минора трактуется, как задержание к звуку *фа-диез*).

новые качества — нет прежней подвижности, стремительности, нередких в финалах элементов скерцозности (вспомним финалы сонат ор. 2 № 2, ор. 14 № 2), зато появляется лиризм, мягкость, напевность, близкая вокальной.

Бетховен подчеркивает эти особенности в обозначении характера исполнения: «Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen» («исполнять не слишком быстро и очень певуче»); аналогичные указания встречаются в поздних сонатах очень часто. Тема финала вполне допускает сравнение с темами вокальных произведений, например, с Арией ор. 65: сходны фактура и мягкие интонации «слабых окончаний» с задержаниями, почти не встречающиеся в мелодике произведений среднего периода¹:

4 a Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen



Arie op. 65



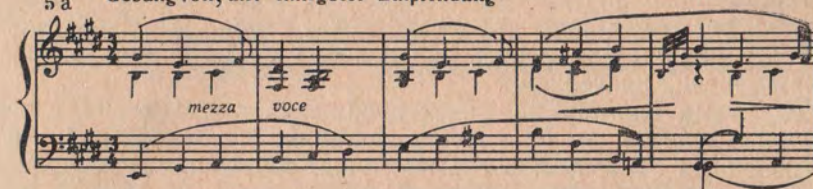
К этой же группе интимно-лирических образов можно отнести

¹ Широта и закругленность изложения, связанные с песенностью, интересно отразились на форме главной партии. Она представляет собой своеобразное сочетание двухчастной безрепризной формы, применяемой в песнях (типа куплета с припевом), с простой трехчастной — реприза первого периода придает форме в целом закругленность. Образуется симметричное построение:

А	В	В	А
Период повторного строения, 8т.	«Припев». Период единого строения, 8т.	Повторение «припева», 8т.	Реприза первого периода, 8т.

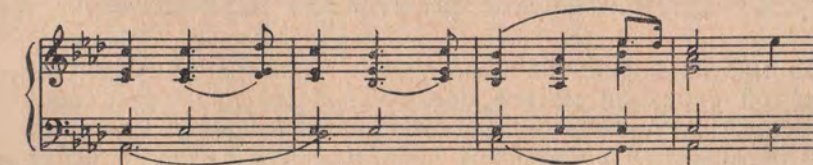
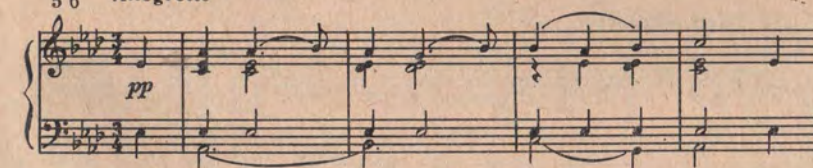
третью часть сонаты ми мажор ор. 109. Р. Роллан назвал ее «песней сердца»¹. В этом определении дана исчерпывающая характеристика темы вариаций. По искренности, теплоте она, как и многие другие страницы поздних сонат, близка лирическим произведениям Шуберта. Полная светлой мечтательности с легким оттенком грусти, однако без большого эмоционального напряжения, тема ее напоминает начало шубертовского экспромта ля-бемоль мажор ор. 142 (между ними есть и интонационное родство):

5 a Gesangvoll, mit innigster Empfindung



Ф Шуберт Экспромт ор 142

5 b Allegretto



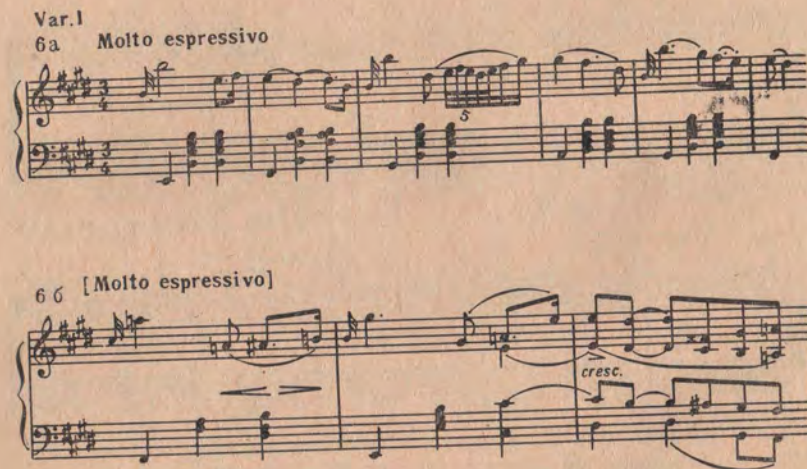
¹ R. Rolland. Le chant de la Resurrection, p. 474.

Близка она и теме из вступительного раздела главной партии в сонате оп. 110 (см. пример 2). Снова мы встречаемся с указанием Бетховена «Gesangvoll mit innigster Empfindung» («певуче, с задушевным чувством») и характерной ремаркой *mezza voce* — песнь «вполголоса». Это подчеркивает интимный характер лирического высказывания.

Вариации финала сонаты оп. 109 многогранны по содержанию, но лирические образы занимают в них наибольшее место.

Иногда даже внутри одной вариации Бетховен дает тонкие градации настроений, смену звучности, что редко было свойственно его более ранним вариациям, как и вообще такого рода произведениям венских классиков.

Если тема финала давала основания для сравнения с экспромтом Шуберта, то в первой вариации чувствуются связи с шопеновскими образами: в скрытой вальсообразности, завуалированной медленным темпом (подобно некоторым ноктурнам Шопена, например № 2 *Es-dur*), в ритмической капризности и прихотливости мелодики, сочетающей напевность с элементами декламационности. Мелодии этой вариации, по сравнению с темой, свойственна большая утонченность и изящество (отметим, в частности, появление восходящих хроматических задержаний и других тонких приемов голосоведения):



Во многих вариациях обновляется характер фактуры: так, в четвертой вариации мягкое покачивающееся движение аккордов с «отзвуками» в высоком регистре предвосхищает многие страницы звукописи в позднейших произведениях XIX века (картины леса, например, у многих композиторов романтического направления):



Интересно длительное «любование звучностями» нонаккордов. Для Бетховена важно здесь не только выразительное значение фактуры, но и то, что с ее помощью раскрываются выразительные возможности гармонии. Все это говорит о той большой роли, какую Бетховен отводит самому звучанию, колориту. Пожалуй, ни в одной сонате, взятой в целом, он до такой степени не приблизился к романтикам, как в оп. 109.

Немалое место в поздних сонатах занимают и иные лирические образы — глубоких философских раздумий, скорбно-трагической лирики (*Adagio sostenuto* из сонаты оп. 106, *Arioso dolente* из сонаты оп. 110, *Arietta* из сонаты оп. 111).

По сравнению с аналогичными образами среднего и раннего периодов (например, *Largo e mesto* из сонаты оп. 10 № 3, медленных частей сонат оп. 26 и 28, второй части «Героической» симфонии), их внутреннее содержание меняется. Если в среднем периоде творчества Бетховена большое место занимали образы траурных маршей¹ сурово скорбных, но с чертами героики, то в поздних сонатах скорбно-трагические образы, не теряя в глубине и философской значительности (все они без исключения принадлежат к лучшим страницам бетховенской лирики), утрачивают суровость, активность, героические черты. Сосредоточенность, погружение в свой внутренний мир вызывает временами как бы полную отрешенность от окружающего; это отражается на форме, приводя к длительным расширениям, оттягиванию заключительной каденции, в отдельных случаях — к колоссальному росту масштабов медленных частей: появляются такие *Adagii*, как третья часть сонаты оп. 106, *Arietta* из сонаты оп. 111, медленная

¹ Элементы шествия чувствуются во многих медленных частях сонат и симфоний среднего и даже раннего периодов, вовсе не являющихся маршами: в *Largo appassionata* из сонаты оп. 2 № 2, во второй части сонаты оп. 28, в медленной части Пятой симфонии и даже, может быть, в теме второй части сонаты оп. 57 (особенно в каденциях с их пунктированным ритмом).

часть Девятой симфонии (близки к ним медленные части из трио ор. 97 и квартета ор. 127).

Главную партию *Adagio sostenuto* ор. 106 сближает со скорбными образами среднего периода сдержанность чувства, внутренняя сосредоточенность. Необычны, однако, масштабы темы, широта и протяженность мелодического дыхания; в теме, занимающей 26 тактов, мелодия льется непрерывно, предвосхищая «бесконечную мелодию» романтиков:



Исключителен по колориту момент скорбного просветления — внезапный поворот из фа-диез минора в соль мажор (такты 14—15). Эту «тихую кульминацию» иногда сравнивают с началом *Benedictus* из «Торжественной мессы». Действительно, между ними есть сходство не только в настроении, но и в выразительных средствах: строгом диатонизме мелодии, нисходящем направлении мелодического движения и даже общей тональности:

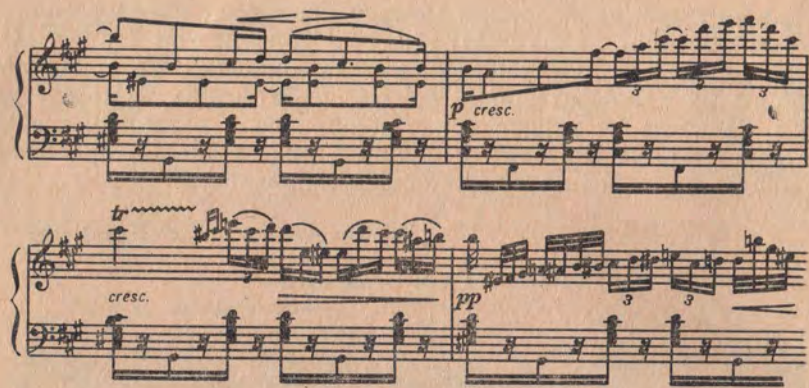
„Торжественная месса“, *Benedictus*



Показательно также, что многие из скорбно-трагических образов в поздних произведениях Бетховена приобретают характер лирических монологов. С этим связано и частое использование вокальных жанров (*Arioso dolente* в сонате ор. 110, Каватина в квартете ор. 130). Действительно, лирическая ария дает возможность для наиболее непосредственного выражения душевного переживания. Таким образом, в творчестве позднего Бетховена зарождается одна из ведущих тенденций композиторов послебетховенского времени к «вокализации» инструментальных жанров (см., например, связующую партию *Adagio sostenuto* в сонате ор. 106). Стремление к особой повышенной экспрессивности вызывает и особые средства выразительности, мало свойственные прежнему бетховенскому стилю: мелодика насыщается секундовыми интонациями, диатоническими и хроматическими задержаниями, выразительными опеваниями, приближаясь к эмоционально насыщенной человеческой речи. Не случайно Р. Роллан, услышав в теме из *Adagio* «мольбу со слезами и рыданиями»¹:



¹ R. Rolland. *La chant de la Resurrection*, p. 292.



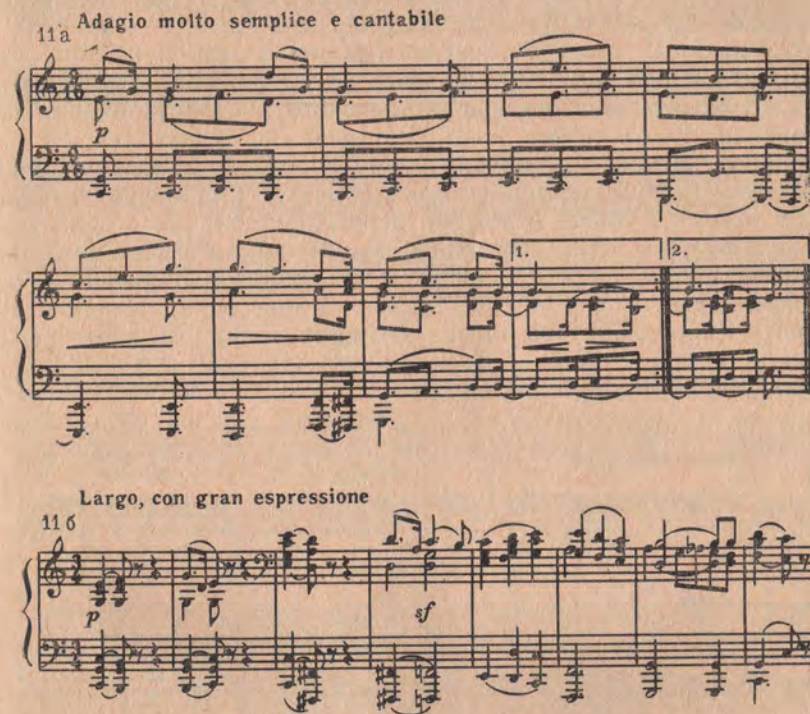
Исключительная ритмическая свобода, «капризность», прихотливость ритма при большой продолжительности и широте дыхания сближает эту мелодию с импровизационной мелодикой И. С. Баха (можно вспомнить, например, вступление к известной арии альты си минор из «Страстей по Матфею»). Аналогичные черты характерны и для мелодики *Arioso dolente* из сонаты op. 110 (особенно второго проведения в тональности соль минор).

Экспрессивность подобных мелодий, связанная, в частности, с преобладанием в них секундовых интонаций «вздоха» или «жалобы», как бы возвращает нас к мелодическому стилю Моцарта и раннего Бетховена. Но у позднего Бетховена такие интонации в общем контексте уже окончательно утрачивают связь с изящным, «галантным» стилем рококо.

В сонате op. 110 Бетховен в наибольшей степени приближается к формам вокально-драматической музыки. Речитатив, предшествующий *Arioso*, подобен тем скорбным речитативным монологам-раздумьям, какие были в сонате op. 31 № 2, в репризе Пятой симфонии — моментам непосредственного эмоционального высказывания, временно прерывающего действие. Но здесь он играет более самостоятельную роль вступительной интродукции к *Arioso*. В речитативе как бы повествуется о печальном событии, *Arioso* же раскрывает лирические скорбные чувства в более обобщенном плане. Это соединение повествовательного начала с последующим лирическим обобщением скорбных чувств также напоминает «Страсти» Баха.

Большое место в поздних сонатах занимают образы просветленные, проникнутые возвышенным спокойствием (тема и значительная часть вариаций Ариетты op. 111, побочная партия *Adagio* op. 106). Они отличаются прежде всего мажорной окраской, но мажор связан в них не с выражением радостных эмоций, а с настроением торжественного покоя. Если сравнить их с образами философских размышлений в произведениях раннего и среднего периода (медленными частями сонат op. 2 № 2, op. 7, op. 31

№ 2, op. 57, многими *As-dur'*ными частями — в сонатах op. 10 № 1, op. 13, op. 27 № 1), то нетрудно заметить общие черты: объективный характер лирики, хоральность (фактура таких тем нередко носит строго аккордовый склад). Но поздним сонатам свойственна большая созерцательность. Сравним, например, первый период темы Ариетты с первым периодом *Largo* сонаты op. 7, в котором, несмотря на раннее время написания (1796), многое уже типично для медленных частей зрелого стиля:



Сходство здесь не ограничивается указанными выше чертами; общей является тональность, наблюдается интонационное родство (интонации нисходящей кварты с пунктированным ритмом в первом предложении и более плавное движение во втором), близость структуры: оба восьмитактовых построения написаны в структуре суммирования с кульминацией в точке золотого сечения.

С другой стороны, мелодия Ариетты более цельная и песенная; на смену плотной фактуре в самом певучем и теплом регистре фортепиано приходит изложение в удаленных друг от друга регистрах с незаполненной серединой, что одновременно придает теме и глубину, и просветленность.

Вариационное преобразование таких тем нередко ведет в сторону еще большей созерцательности. Мелодия растворяется в фигурациях. Тип варьирования при этом носит особый, «экстенсивный» характер: длительное равномерное движение в высоком регистре на фоне мерно повторяющегося глубокого баса, продолжительное *piano*, отсутствие ясной направленности мелодического движения к кульминации (непрерывное «кружение»¹ — все эти средства в совокупности создают впечатление отрешенности, погружения в созерцание. Таковы реприза главной партии *Adagio* op. 106, четвертая вариация *Ариетты* op. 111.

Музыкальный язык Бетховена в *Ариетте* (см. например, четвертую вариацию и коду) особенно интересен. В вариации подчеркнут эффект красочно-колористического контрастирования при повторении предложений темы. Бетховен достигает здесь почти призрачной звучности. Вначале этому способствует выдержанный фон — таинственный гул в глубоких басах. Тема в сравнительно низком регистре также изложена необычно: мелодия в ней не самостоятельна, а слита с гармонией. Гармония же играет не только функциональную, но и красочную роль, образуя с фоном звуковые комплексы, которые способствуют таинственно мерцающему колориту (происходит смешение функций тоники и доминанты):



Особенность ритмического строения мелодии — вуалирование четкой метричности благодаря синкопированному изложению темы с паузами на сильной доле и, вместе с тем, строгая размеренность движения — тоже усиливают «призрачность» звучания.

Иными становятся средства варьирования: основное значение приобретают ритмические и колористические приемы. Изменение ритма, регистра, фактуры, красочный фон, — все это придает ме-

¹ В. А. Цуккерман относит такой тип мелодического движения к «рассредоточенным», «бескульминационным».

лодии темы совершенно новое освещение, хотя в самой мелодии по сравнению с ее первым проведением фактически не меняется ни одна нота.

При повторении периода тема растворяется в фигурациях, которые создают впечатление «бесконечного кружения» в высоком, звенящем регистре; «серебристая» звучность образует ярчайший колористический контраст с началом вариации:

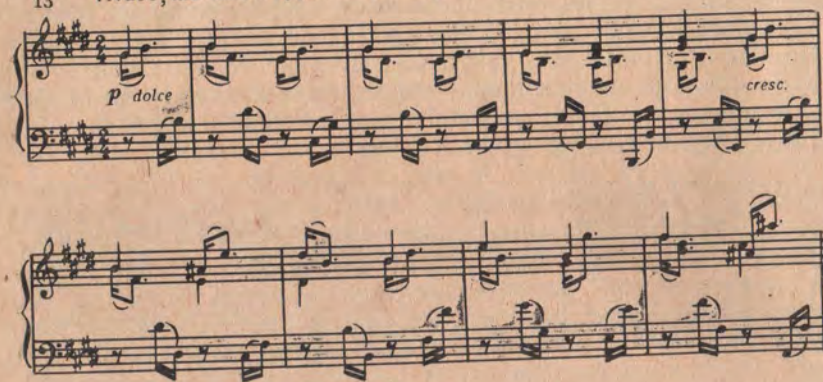


Появляются моменты длительных расширений, оттягивания устойчивого окончания, когда погружение в созерцание или размышление настолько глубоко, что теряется «ощущение времени и пространства», расплываются масштабные и синтаксические грани. Таков переход от четвертой вариации к пятой (такты 97—131) — своего рода интермеццо, продолжающееся 34 такта в медленном темпе. Смысл его — отдалить следующую вариацию, являющуюся одновременно репризой темы.

Одна из особенностей позднего периода заключается в том, что действительно-драматические образы нередко приобретают лирико-психологические черты: происходит взаимопроникновение двух начал — лирики и драматизма. В этом отношении ярко выделяется первая часть сонаты ми минор op. 90. Образы душевного волнения, лирического порыва занимают большое место и в сонате ми мажор op. 109 — особенно в ее первой и второй частях. Сочетание стремительного движения с певучестью, мягкостью говорит о новом для Бетховена эмоциональном тоне этой лирики, столь характерном, например, позднее для Шумана¹. В главной теме быстрой части близки стилю Шумана и отдельные средства выражения: полифонизация музыкальной ткани посредством выделения «скрытого голоса» в самостоятельную мелодическую линию, заостренность синкопированного ритма:

¹ Среди более ранних сонат можно найти известные аналогии в крайних частях сонаты ре минор op. 31 № 2.

13 Vivace, ma non troppo. Sempre legato



Существенно изменились и выразительные средства: более детализированным и тонким становится гармонический язык и фактура, иные закономерности определяют теперь строение мелодики. Эволюция мелодического стиля Бетховена от ранних юношеских произведений к зрелому периоду показывает стремление к большей простоте и строгости мелодики, освобождающейся от мелизматичности, хроматизации, филигранной отделки деталей, свойственной мелодике Моцарта и воспринятой ранним Бетховеном. Следствием является опора на аккордовые звуки на сильных долях такта, почти полное исчезновение задержаний, особенно хроматических, и слабых окончаний¹. По меткому определению Л. Мазеля, некоторые из бетховенских медленных тем среднего периода представляли собой «особый тип лирики, — лирику, являющуюся как бы другой стороной бетховенской героики»². Насыщенные пунктированным ритмом, активными интонациями (большое значение имела, в частности, интонация восходящей кварты), они носили собранный волевой характер (достаточно указать на тему медленной части Пятой симфонии, первой части сонаты ор. 26). Развитие лирических тем, как показывает Л. Мазель, часто имело общие черты с развитием героических тем и, проходя через борьбу противоречивых начал, вело к утверждению и качественному преобразованию активного элемента³.

Мелодика лирических тем в поздних произведениях Бетховена снова отходит от этих норм в двух различных направлениях.

¹ См.: Г. Галь. Особенности стиля молодого Бетховена (сб. «Проблемы бетховенского стиля». М., Музгиз, 1932, стр. 64—126). Галь называет такую мелодию «абсолютной мелодией» — термином, получившим некоторое распространение.

² Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 222.

³ Там же, стр. 223.

Первое из них связано со все большим проникновением в инструментальные произведения напевности, вокальности; мелодия, не теряя простоты и ясности строения, опирается на гармонические тоны созвучий и движется в основном по звукам аккордов, но вместе с тем мелодический рисунок значительно смягчается. Особая мягкость его обусловлена плавностью ритма и относительно большей ролью слабых окончаний с задержаниями (эти черты были отмечены выше в главной партии первой части сонаты ор. 110, в теме третьей части сонаты ор. 109 и в теме Ариетты).

Другое направление, как указывалось выше, связано со стремлением к непосредственному выражению лирического чувства, к особой повышенной экспрессивности; это стремление вызывает синтетический вокально-речевой тип мелодики, насыщенной интонациями эмоциональной речи (темы связующей партии Adagio ор. 106, *Arioso dolente*).

Внешне, казалось бы, этот мелодический стиль возвращается к стилю Моцарта и раннего Бетховена, мелодия становится более гибкой, ритмически прихотливой, насыщенной тонкими хроматизмами; большое значение вновь приобретают слабые окончания с задержаниями. В действительности, конечно, это не возвращение «назад», а новый этап развития, обогащенный достижениями всего зрелого стиля: мелодия полностью свободна от украшений, мелизматических формул, которые нередко встречались в ранних произведениях; она целиком индивидуализирована; каждый звук ее приобретает вокально-речевую весомость. Созданный Бетховеном в позднем периоде тип мелодики во многом предвосхитил достижения мелодики Шопена.

И в структуре лирических тем наблюдаются противоположные тенденции. Светлые лирические образы потребовали максимальной ясности, стройности и лаконизма формы (ярчайший пример — главная партия первой части сонаты ор. 110). С другой стороны, тяготение к длительным самоуглубленным размышлениям или к откровенным лирическим излияниям повлекло за собой широту мелодического дыхания, непрерывное разворачивание мелодии, приближающейся к «бесконечной мелодии» романтиков (главная и связующая партии Adagio ор. 106, экспозиция первой части сонаты ор. 101).

Новые черты мелодики косвенно отразились и на характере орнаментального варьирования (в репризе главной партии Adagio ор. 106, четвертой вариации Ариетты, в Adagio Девятой симфонии): фигурации до предела насыщаются секундовыми задержаниями и хроматическими опеваниями, становятся более индивидуализированными и экспрессивными. Как указывает Г. Галь в названной выше работе¹, для среднего периода более типичен

¹ Сб. «Проблемы бетховенского стиля», стр. 98—100.

инной род фигурирования, для которого, так же как и для мелодики, была характерна опора на аккордовые звуки. Кроме того, новыми являются, как отмечалось выше, и особые «экстенсивные» приемы варьирования.

*

К действенно-героическим образам в поздних произведениях Бетховена относится прежде всего соната ор. 106, монументальностью и могучей силой жизнеутверждающих эмоций превосходящая, пожалуй, все сонаты, написанные ранее. В первой части нет драматических конфликтов, вся она проникнута единой волей. Справедливо замечание некоторых исследователей о взаимопроникновении героического и пасторального начал, о том, что героическое преломляется в первой части сонаты в объективном плане, в единстве с образами природы¹. Эта соната позволяет говорить о монументально-эпическом характере героики, как о новой черте позднего периода бетховенского творчества. Ю. Кремлев справедливо указывает на близость монументальных форм первой части к «эпическому народному монументализму Шуберта (симфония до мажор, фантазия «Wanderer»)².

Действенный, волевой характер носят многие заключительные части поздних сонат: таковы финалы сонат ор. 81-а, 101, 106 и 110. Финальные фуги сонат ор. 106 и 110, звучащие после медленных лирических частей, в которых господствует настроение глубокой скорби, естественно воспринимаются как активное утверждение силы разума, творческого сознания, помогающего преодолеть скорбные эмоции. Может быть, именно этим и объясняется логическая необходимость грандиозной проникнутой энергией волевого порыва фуги в сонате ор. 106, — необходимость, которую Бетховен, очевидно, сам почувствовал в ходе работы над сонатой. Как видно из эскизов, он хотел сначала закончить сонату более традиционно — рондо с фугой в качестве эпизода³.

Итоговое положение действенных образов в сонатном цикле, свидетельствует о том, что идейная концепция многих бетховенских произведений зрелого стиля — «через страдания к радости», к победе — сохраняется до конца его творчества, хотя конкретное воплощение ее в поздних сонатах несколько иное. Движение к победно-утверждающему финалу осуществляется не столько через драматическую борьбу конфликтных начал внутри одной части — сонатного *allegro* (некоторым исключением является лишь первая часть сонаты ор. 111, наряду с Девятой симфонией), сколько через концентрацию контрастных моментов в отдельных

частях цикла и противопоставление частей. Скорбное, порой трагическое начало сосредоточено в части, предшествующей финальной (сонаты ор. 101, 106 и 110), и постепенно преодолевается при переходе к заключительной части или в самом финале, где окончательно торжествует победа света (в сонате ор. 110 такая концепция вызывает даже совершенно особое строение цикла с двукратным сопоставлением *Adagio dolente* и фуги).

Сам по себе характер действенных образов — героических и героико-драматических — также несколько изменился. Активное начало нередко находит свое воплощение в частях или темах полифонического склада (наряду с названными уже финалами-фугами укажем на главную партию сонаты до минор ор. 111, в изложении и развитии которой ясно чувствуется влияние полифонического мышления, и фугу для квартета ор. 133). Бетховенские фуги проникнуты колоссальной волей, мужественной энергией и по своей яркости не только не уступают героическим темам среднего периода, но иногда, может быть, и превосходят их. Обращение к полифоническим формам, тематическое и образное единство позволяют достичь цельности и монолитности, что со всей очевидностью проявляется в той же фуге из ор. 106. Но конкретная форма выражения энергичного, действенного начала во многом отличается от стилистических приемов «среднего» периода творчества. Еще очевидней, на наш взгляд, аналогичная тенденция проявляется в финальной фуге из сонаты ор. 106 и в некоторых других частях поздних произведений, где активный процесс утверждения волевого героического начала выступает особенно ярко. Такова, например, третья часть квартета ор. 95, крайние части *Scherzando vivace* из квартета ор. 127, *Alla Marcia* из квартета ор. 132 (эта часть по характеру и выразительным средствам очень близка *Vivace alla Marcia* из сонаты ор. 101).

Волевой, действенный момент проявляет себя здесь не через противопоставление и борьбу контрастных элементов, не в мощном аккордовом звучании, а через «линейное» развертывание единого тематического зерна; на первый план выходит энергия непрерывного движения, напряженного ритма. Ярким примером может служить нижеприведенное *Vivace alla Marcia*:



¹ Ю. Кремлев, Фортепианные сонаты Бетховена, стр. 229.

² Там же, стр. 230.

³ См.: G. Noffeboh m. Zweite Beethoveniana. Leipzig, Peters, 1887, S. 129



Р. Роллан охарактеризовал эту часть как «тень марша», «тень действия и победы»¹. По свидетельству Шиндлера, Бетховен хотел передать в марше «призыв к действию».

Характерно преобладание пунктированного ритма при линейной фактуре. Активная ритмическая формула насыщает собой всю полифонизированную ткань, подчеркивая энергичный «наступательный» характер образа. Такой прием остинного повторения краткой ритмической фигуры будет чрезвычайно типичен для Шумана. Приведем для сравнения отрывок из шумановского фортепианного скерцо оп. 32:

Шуман. Скерцо оп. 32

14 a [Sehr markiert]



Показательна для стиля позднего Бетховена тема фуги из сонаты оп. 110. Если в сонате оп. 106 основной активно-утверждающий характер фуги устанавливается с самого начала, то фуга из сонаты оп. 110 приобретает победно-героическое звучание только в конце (собственно, в гомофонном заключении). Намного уступая фуге оп. 106 по грандиозности масштабов, она превосходит ее по развитию. Теме в ее первоначальном изложении свойственна эмоциональная отвлеченность и мелодический аскетизм: она представляет собой последовательность трех восходящих кварт и плавного спуска², ее кульминация совпадает с точкой золотого

¹ R. Rolland. Le chant de la Resurrection, p. 139.

² Тема строится на очень ясной структурной основе, часто встречающейся в музыке, которая заключает в себе трехкратное повторение мотива или фразы (здесь — квартовый ход), и затем — то или иное мелодическое, ритмическое, гармоническое или фактурное изменения. По определению В. А. Цуккермана эта структура называется «переменой в четвертый раз».

сечения; таким образом, структурный осто́в темы предельно обнажен, «очищен» от каких-либо деталей и уклонений от намеченной линии:

15 Allegro, ma non troppo



Обладая определенной активностью и уверенностью, квартовые интонации концентрируют в себе энергию волевого напора¹; эти выразительные возможности темы полностью раскрываются в коде сонаты: в аккордовом изложении, на фоне радостных «перезвонов» она приобретает торжественно-ликующий характер.

Такие темы, выражающие рациональное, логическое начало, передающие скорей работу мысли, родственны темам некоторых фуг Баха (тема фуги оп. 110 близка, в частности, теме ля-мажорной фуги Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). В поздних произведениях Бетховена они не редки и не случайны².

С другой стороны, в активном волевом утверждении силы интеллекта, мысли, более того — в самих особенностях письма, указанных выше, есть что-то глубоко созвучное некоторым явлениям в музыке XX века³. Неоднократно говорилось и писалось о том, что поздний стиль Бетховена предвосхищает многие тенденции музыкального романтизма; но не проник ли этот могучий дух в конце своей жизни глубже и дальше, не содержат ли его поздние произведения гениальных прозрений в наше время?

Героико-драматические образы, существенные для зрелого бетховенского стиля, несмотря на новые стилистические тенденции, сохраняют свое значение в творчестве Бетховена до конца —

¹ Темы, основанные на восходящих квартовых ходах, встречались у Бетховена и в других произведениях (главная партия сонаты оп. 14 № 1, пятая вариация из сонаты оп. 109), но ни разу не выступали так «обнаженно».

² К аналогичным примерам можно отнести вторую тему из фуги оп. 106 (см. такт 250), первую тему четвертой части квартета оп. 135, вариацию Andante moderato e lusinghiero из четвертой части квартета оп. 131.

³ Выражение волевого действительного начала или движения мысли через линейное развертывание, сменившее аккордовую фактуру: особая роль, которую приобретают при этом энергия движения и напряженного ритма. С точки зрения музыкальных явлений современности (хотя бы творчества Шостаковича и Хиндемита) представляется особенно несправедливой та «негативная» оценка фуги из оп. 106, которую дает Ю. Кремлев в работе «Фортепианные сонаты Бетховена»; автор считает ложной самую идею воплощения в музыке «апофеоза разума и воли» и называет эмоции финальной фуги неопределенными, сухими, аскетичными и отвлеченными (стр. 237).

в этом убеждает нас и Девятая симфония и последняя соната до минор ор. 111. В первой части ее в новых формах возрождается энергия и драматизм борьбы.

В образном содержании первой части этой сонаты сказывается характерное для позднего периода проникновение интеллектуального начала в сферу действительности. Бетховен как бы возвращается здесь к формам прошлого, одновременно ярко динамизируя их, насыщая новым смыслом. Чрезвычайно значительное вступление к сонатному allegro, дающее импульс всему последующему развитию, по своим выразительным средствам родственно старинным торжественным увертюрам Генделя, Баха. О них напоминает острый пунктированный ритм в медленном темпе, патетически-декламационный характер интонаций. (Р. Роллан указывает, что в тетради эскизов над первыми набросками вступления Бетховен пишет: «Overture»¹.) Вместе с тем, музыкальный язык сонаты отличается большей остротой и напряженностью по сравнению не только с увертюрами Баха и Генделя, но и с медленными вступлениями более ранних произведений самого Бетховена — «Патетической» сонаты, «Эгмонта»:

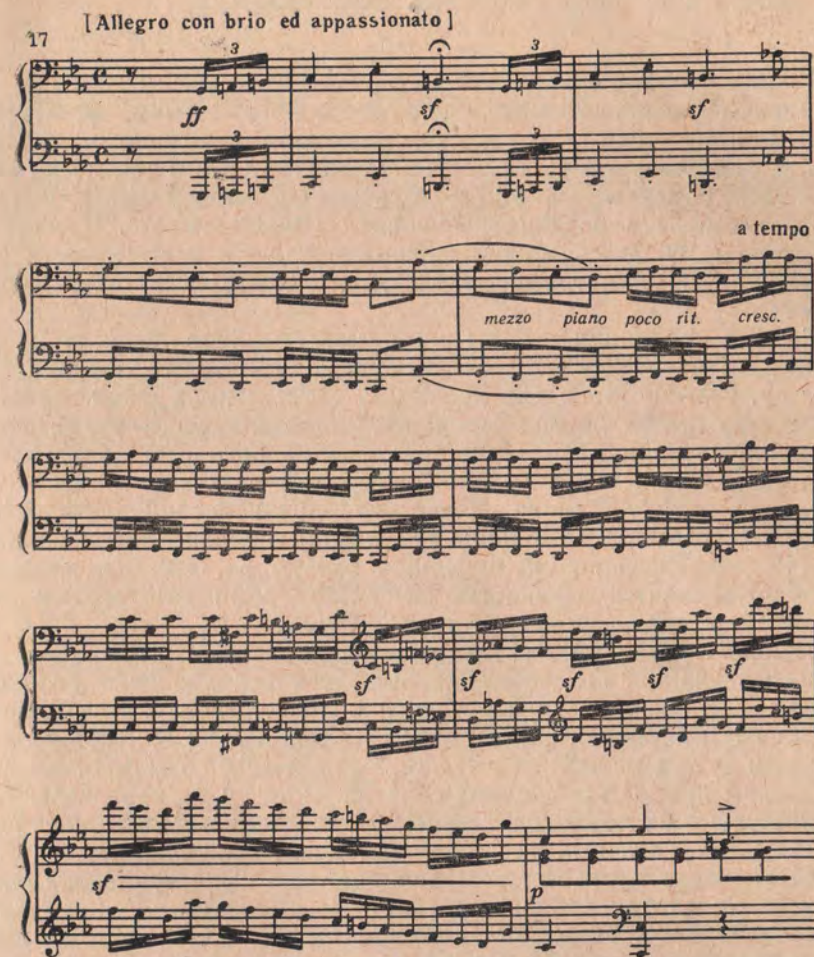


Характерно начало с ярко неустойчивой и диссонантной гармонии уменьшенного септаккорда (в дальнейшем этот аккорд играет особую роль, являясь своего рода «лейтгармонией» первой части²). Мелодическую напряженность придают скачки на уменьшенные септимы с подчеркнуто заостренным ритмическим рисунком.

Из раскатов басов в конце вступления вырывается гневная тема главной партии сонатного allegro. По характеру и особенностям развития она во многом близка темам фуг: собственно тема — начальный двутакт — содержит ярко индивидуализированное мелодическое ядро; дальнейшее ее развитие представляет пассажное «развертывание»:

¹ R. Rolland. Le chant de la Resurrection, p. 521.

² На роль уменьшенного септаккорда, как «лейтгармонии» сонаты указывает В. В. Протопопов в работе «Последняя соната Бетховена» (рукопись, чит. зал МГК). В работе много ценных наблюдений над поздним стилем Бетховена.



Но начальные интонации темы насыщают собой все пассажи — поэтому и «общие формы движения» оказываются здесь тематически и образно очень значительными. Отсюда же вытекает одна из особенностей темы — внутренняя однородность, отсутствие контрастности, столь характерной для многих героико-драматических тем среднего периода¹.

¹ Правда, бесконтрастные темы встречались и в драматических произведениях среднего периода (Пятая симфония, «Патетическая» соната, «Эгмонт» и др.), но здесь, в отличие от них, отсутствие контрастности неразрывно связано с полифонической природой темы.

Образы жизнерадостные, воплощенные в темах активных, оживленно-подвижных, с большим значением «моторного» начала (такие, как в первых частях сонат ля мажор ор. 2 № 2, до мажор ор. 2 № 3, ре мажор ор. 10 № 3, си-бемоль мажор ор. 22 и других), занимают в поздних сочинениях меньшее место. Наряду с *Allegro* ор. 106 здесь можно назвать первую и третью части сонаты ор. 81-а, в которых чувствуется концертность, виртуозный размах.

Светлые подвижные темы в позднем периоде нередко насыщаются песенностью (главные партии сонаты ор. 78, финала сонаты ор. 90), иногда в них проникает свойственная позднему бетховенскому стилю особая тонкость, акварельная ясность, прозрачность звучания. Темы светлые и «мажорные» по общему тону, но одновременно хрупкие, утонченные можно выделить в отдельную группу. Такова связующая партия первой части сонаты ор. 78, связующая и побочная партии первой части сонаты ор. 110, вторая вариация в финале сонаты ор. 109. Их колорит часто определяется звучностью высокого регистра фортепиано, тонкостью и детализированностью фактуры.

Бетховен уделяет здесь значительно больше внимания самой окраске звучания. Переплетение, казалось бы, довольно далеких свойств — активной жизнерадостности и хрупкости — ярко выступает в группе тем побочной партии первой части сонаты ор. 106. Нередко таким темам свойствен оттенок идиллической пасторальности.

Образы природы в поздних сонатах, как и в произведениях предшествующих периодов, занимают значительное место. Особенно велик их удельный вес в первой части и финале сонаты ор. 81-а, которую даже сравнивают иногда с «Пасторальной» симфонией. По кругу образов — активных, жизнерадостных — она близка «Авроре». То же можно сказать про некоторые темы первой части сонаты ор. 106. На примере указанных сонат отчетливо видна и эволюция пасторальных образов в сторону идилличности, просветленности по сравнению, например, с кругом образов «Авроры», более полнокровных, сочных. Просветленно-идиллический характер носят темы в связующей и побочной партиях первой части сонаты ор. 81-а, побочная партия финала сонаты ор. 90.

Одно из характерных выразительных средств таких тем — трели в высоком или среднем регистре; усиливая светлую окраску звучания, они одновременно создают подвижный фон для более широкой и напевной мелодии. Здесь снова проявляется особое внимание композитора к колористической стороне, к музыкальной звукописи:

Соната ор. 106, часть I, заключительная партия



Соната ор. 81^а, часть I, заключительная партия



Соната ор. 90, финал, побочная партия

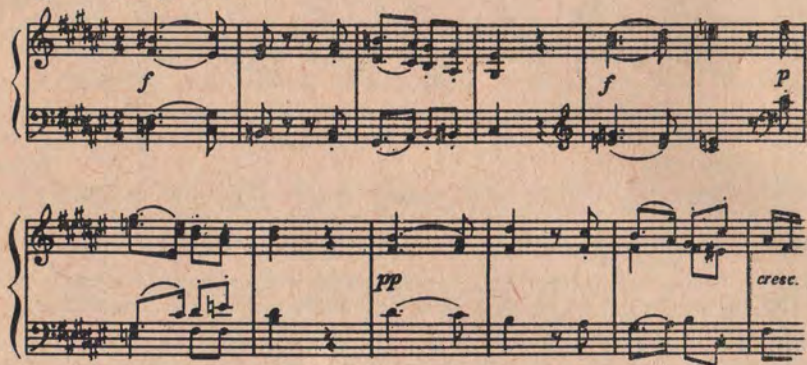


Скерцозные образы в позднем периоде творчества Бетховена также носят особый отпечаток: легкие, шутливо-зазорные, танцевальные темы редки и эпизодичны. Образное содержание собственно скерцо или частей, написанных в характере скерцо, хотя и не имеющих этого названия, изменяется в сторону подчеркнутой угловатости, вносящей порой оттенок фантастичности. Уже во второй части сонаты ор. 78 со всей очевидностью выступают эти новые черты, которые ведут непосредственно к скерцозным частям собственно «поздних» сонат — к скерцо сонаты ор. 106 и ко второй части сонаты ор. 110¹. Всем указанным частям присущи некоторые общие свойства: соединение стремительного напора, энергии с ритмической остротой, резкие смены динамики — сопоставления *forte* и *piano*, подчеркнутая жесткость отдельных гармонических оборотов. Например, финал сонаты ор. 78 начи-

¹ В двухчастном цикле сонаты ор. 78 вторая часть синтезирует в себе признаки скерцо и финального рондо.

нается с резко диссонирующего увеличенного секстаккорда двойной доминанты. Создается впечатление яркого контраста после спокойной, мягкой лирики первой части:

19 Allegro vivace



Часто применяются внезапные гармонические сопоставления, в эпизоде dis-moll эффект неожиданности возникает при сопоставлении мажора и одноименного минора (при быстром темпе пассажей создается ощущение переченья).

Особенности структуры скерцозных частей также подчеркивают элементы внезапности — достаточно вспомнить строение первого периода скерцо из сонаты ор. 106, состоящего из двух семитактных предложений, где «неквадратность» образуется в результате неожиданного вторжения в седьмом такте каденционных аккордов двойной доминанты и доминанты, резко акцентированных:

20 Assai vivace



Первая тема трио этого скерцо (такты 47—80) по структуре и ладовой переменности обнаруживает связь с народной песенностью¹. По тональному плану и строению она является точной копией трио из скерцо «Пасторальной» сонаты ор. 28, но там народность ощущается более непосредственно, здесь же она преломляется в фантастическом плане.

Своеобразие этой темы заключается в том, что она целиком (и мелодия и аккомпанемент) построена всего на четырех разных звуках, образующих трезвучия си-бемоль минор и ре-бемоль мажор и переход из одной тональности в другую происходит прямым сопоставлением без участия доминантового трезвучия или септаккорда² — очень незаметно:

[Assai vivace]



Эту тему внезапно сменяет контрастная мелодия в духе народной плясовой песни, быстро приобретающей характер неудержимого веселья. Но в разгар его вдруг все обрывается: стремительный пассаж возвращает к начальной теме скерцо. Все предыдущие части давались прямым сопоставлением без переходов, внезапно, связка появилась только при переходе к репризе. Но и в

¹ Она написана в структуре aa_1bb_1 , где a_1 — варьированное повторение первого восьмитактного построения (изложение темы в басу), b_1 — аналогичный вариант второго, нового восьмитакта. Это структура так называемой «пары периодичностей», типичная для народных песен. В период написания сонаты ор. 106 Бетховен делал обработки шотландских народных песен, для которых очень характерна также и ладовая переменность, имеющаяся в теме трио.

² Функцию доминанты отчасти выполняет квартсекстаккорд, предшествующий заключительной тонике. Бетховен заменяет им доминанту, очевидно, желая сделать переход как можно более сглаженным, не выходя за пределы четырехзвучного «остова» темы — чем еще больше подчеркивается единый параллельно-переменный лад.

самой связке есть элемент причудливости. Однако ярче всего выступает он в коде, с ее внезапным вторжением и упорным повторением звука *си*, и мимолетно промелькнувшим *си* минором уже после заключительной каденции в основной тональности *си-бемоль* мажор. В данном случае Бетховен опирается на многократно использованный им в кодах прием преодоления инородного (здесь — инотонального) начала для утверждения основного образа, переосмысливая его, однако, в эксцентрическом гротескном аспекте. И само завершение оставляет впечатление исчезновения, усугубляя фантастичность скерцо.

Приемы подчеркнуто-внезапной контрастности были характерны и для предшествующего бетховенского стиля, однако в поздних сонатах они своеобразно преломляются в скерцозно-гротескном характере и заостряются.

Отдельные моменты в поздних бетховенских скерцозных частях вызывают аналогию с остро импульсивными причудливыми скерцозными образами Шумана: финал сонаты ор. 78 можно сравнить с шумановским скерцо ор. 32 и особенно со скерцо из сонаты соль минор ор. 22. В скерцо из сонаты ор. 106 сама форма с быстрой и внезапной сменой кратких контрастных эпизодов-картин, как бы мгновенно возникающих в сознании не связанных друг с другом образов, близка шумановским циклам миниатюр¹.

Связь с народно-жанровой основой в скерцозных частях сонат не утрачивается окончательно (в этом убеждает нас, в частности, и трио из скерцо ор. 106, и вторая часть сонаты ор. 110, где исследователи находят сходство с мелодией силезской народной песни («Ich bin licherlich»)², но преломляется в более субъективном плане. Все это позволяет говорить об усложнении скерцозных образов в поздних сонатах.

Итак, поздние сонаты отличаются от сонат среднего периода широтой образного диапазона, остротой контрастов. Поиски новых путей ведут Бетховена в направлении, общем с композиторами-романтиками. В этих поисках он обращается и к художникам прошлого, переосмысливая по-новому их завоевания. При всем единстве позднего бетховенского стиля, он представляет собой сложный сплав; ясно ощутимые связи с композиторами прошлого и «прозрения» в будущее часто «сосуществуют» в одних и тех же образах и темах. Так, особая чистота и просветленность лирических тем с одной стороны, теплота и задушевность, песенность лирики — с другой, указывают на Моцарта и Шуберта одновременно (такова тема третьей части ор. 109, главная партия первой части ор. 110).

¹ В форме целого Бетховен не отходит от традиционной сложной трехчастности, но средняя часть ее содержит сопоставление двух контрастных разделов, не объединяющихся в слитную часть.

² См.: R. Rolland. Le chant de la Resurrection, p. 495.

Усилившаяся в позднем периоде склонность к философскому размышлению и рассуждению сближает некоторые образы Бетховена с баховскими. Моцарт и Шуберт оказались близки его стремлению к непосредственным лирическим высказываниям. Шуман родствен позднему Бетховену субъективным психологизмом, уводящим его нередко в область причудливой фантастики, иногда — страстностью, мятежностью лирики и настроениями просветленного созерцания.

Наряду с лучшими из сонат предыдущего периода, поздние сонаты обогатили и расширили круг образов и средств выразительности камерной фортепианной музыки, указав пути далеко в будущее.

II

ОСОБЕННОСТИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ПЕРВЫХ ЧАСТЯХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ

Сонатные принципы, сложившиеся в зрелом стиле Бетховена, в поздний период претерпевают существенную эволюцию; доведя до высшей ступени формирование венско-классического сонатного *allegro*, Бетховен в поздних произведениях вносит в сонатную форму новые черты¹.

Несмотря на разнохарактерность образов и композиционных закономерностей сонатных *allegri* восьми последних сонат, они могут быть сведены к двум основным группам, различным, во многом даже противоположным по принципам композиции. Первая группа — камерно-лирические сонатные *allegri* ор. 78, 101, 109 и 110. Условно к этой группе можно присоединить и первую часть сонаты ор. 81-а: по образному содержанию она отличается от поздних лирических первых частей, но по композиционному строению имеет с ними много общего. Сонаты ор. 90, 106 и 111 — более действенные по характеру образов и приемам тематического развития, образуют вторую группу. Первые части их (лирико-драматическое сонатное *allegro* в ор. 90, героико-эпическое монументальное в ор. 106 и героико-драматическое в ор. 111) имеют точки соприкосновения в приемах композиционного строения.

¹ Поскольку название «сонатное *allegro*» применяется обычно по отношению к быстрым частям цикла, написанным в сонатной форме независимо от конкретного обозначения темпа, мы оставляем его и в тех случаях, когда темп исполнения не соответствует этому названию (*Allegretto* или *Moderato*). Появление первых сонатных частей в более медленном, чем обычно, темпе связано с одной из существенных тенденций позднего бетховенского периода — лиричностью первых частей циклов.

В связи с возросшим значением лиризма и созерцательности преобладающее место в поздних сонатах занимают сонатные *allegri* камерные по масштабам, преимущественно светло-лирические по настроению, с ясно выраженной тенденцией к сглаживанию тематической контрастности. Все это существенно отразилось и на их композиции.

Отмеченная выше песенность тематизма, особенно в главных партиях (сонаты ор. 78, 101, 109, 110), вызывает затухание внутритематической контрастности и конфликтного внутритематического развития, свойственного многим темам среднего периода. Это приводит к сокращению масштабов тем, хотя форма их в целом не меняется, так как большинство главных партий сонатных *allegri* Бетховена изложено в лаконичной форме периодов и предложений. Если главная партия сонаты ор. 78 еще сохраняет самостоятельность двух элементов — песенного и подвижно-скерцозного, то в трех собственно «поздних» лирических сонатных *allegri* главные партии тематически едины. С напевностью связана тональная и гармоническая устойчивость, структурная цельность и завершенность главных партий в первой части сонаты ор. 78 и особенно — ор. 110.

Камерность масштабов образуется вследствие сокращения тематического материала в экспозиции. Это в свою очередь приводит к уничтожению четких функциональных разграничений между отдельными темами экспозиции. Отсюда возникает своеобразная «бифункциональность» тем: вторая тема сочетает в себе признаки связующей и побочной партий, а третья — побочной и заключительной. Так строятся экспозиции первых частей в сонатах ор. 78, 81-а и 110. В экспозициях этих трех сонат есть общие черты; условность тематических разграничений связана с чрезвычайной сжатостью изложения, сглаженностью границ между разделами. Внешне в композиционном отношении их строение (как и экспозиция первой части сонаты ор. 101) несколько напоминает экспозицию старосонатной формы, в которой тематические контрасты еще откристаллизовались недостаточно четко: тема, заключающая экспозицию, оказывается более яркой и контрастной по отношению к главной партии, чем предыдущая тема. Побочная партия менее оформлена структурно, гармонически неустойчива. Такое соотношение было характерно, например, для заключительной и побочной партий сонат доклассического периода¹.

В камерно-лирических сонатных *allegri* ор. 101 и 109 Бетховен еще дальше отходит от закономерностей сонатной формы. В первой части сонаты ор. 101 тенденция к сглаживанию тематических контрастов приводит к полной бесконтрастности экспози-

¹ Подчеркнем, что речь идет лишь о чисто конструктивном сходстве некоторых экспозиций поздних сонат со старинной сонатой. Это сходство не касается образной стороны.

ции. Вся она как бы пропета на едином дыхании и с трудом поддается расчленению. О связующей и побочной партии можно говорить только условно; по существу вся экспозиция представляет собой один период (25 тактов) с большим расширением во втором предложении¹ и с дополнением (такты 26—34).

Композиция такой широты и протяженности дыхания в бетховенском сонатном *allegro* совершенно необычна. В строении экспозиции ясны черты, указывающие на связь с «периодом типа развертывания», послужившим в свое время эмбрионом сонатной экспозиции. Как и в «периоде типа развертывания», непрерывность развития одной мысли преобладает над контрастностью, неустойчивая развивающаяся часть экспозиции намного превышает изложение устойчивого «тематического ядра», движение идет от связующей партии прямо к заключительной, «мимо» побочной, тональное развитие ведет к утверждению и закреплению доминантовой тональности.

Экспозиция первой части сонаты ор. 109 в большей степени сохраняет основы сонатности, поскольку здесь есть контраст двух тем, которые можно назвать главной и побочной партиями (это позволяют и их тонико-доминантовые соотношения). Однако характер тем и строение экспозиции в целом совершенно необычны: побочная партия вторгается непосредственно во второе предложение главной партии, подобно свободной импровизации прерывая течение музыкальной мысли. Связующая партия фактически выпадает, нет и заключительной партии; как главная партия, оставшись незавершенной, сменилась побочной, так и побочную сменяет разработочный раздел. Основанный на материале главной темы, он звучит в начале как продолжение прерванной мысли. Экспозиция занимает всего 15 тактов (!).

Характер образного соотношения тем главной и побочной партий в поздних камерно-лирических сонатных *allegri* также изменяется. В раннем и среднем периоде творчества Бетховена в светлых по настроению сонатных *allegri* степень контраста главной и побочной партий была относительно меньшей, чем в героико-драматических сонатах. Но при этом главная партия, как правило, была подвижна, оживленна, активна, а побочная контрастировала ей лиризмом, напевностью, иногда танцевальностью (например, в сонатах до мажор ор. 2 № 3, ре мажор ор. 10 № 3, соль мажор

¹ Деление на предложения тоже до известной степени условно: первый четырехтакт, кончающийся половинной каденцией на доминанте, при других условиях мог бы восприниматься как первое предложение, поскольку пятый и шестой такты содержат повторение материала первых двух тактов, начиная второе предложение периода повторного строения. Однако благодаря значительным масштабам последующего расширения образуется неравновесие двух разделов. Это обстоятельство, и появление во втором разделе внутренних цезур, приводит к тому, что в процессе восприятия утрачивается ощущение формы, как периода из двух предложений.

ор. 31 № 1 и других). В поздних же камерных сонатных *allegri* главные партии приобретают мягкий, спокойно-напевный лирический характер, и при общем светлом тоне экспозиции побочные партии часто контрастируют им утонченностью, хрупкостью, нередко чертами пасторальной идилличности (экспозиции сонат ор. 78, 110). В сонате ор. 81-а энергии главной партии также противостоит светлая пасторальность связующей и побочной партий. В сонате ор. 110, вопреки всем традициям, наиболее спокойно-напевной и лирической темой экспозиции оказывается тема главной партии, а наиболее действенной по характеру — тема заключительной (или побочно-заключительной) партии (такты 28—33). В экспозиции сонаты ор. 109 характер образного контраста внешне ближе к прежнему типу (напевно-подвижная главная — более спокойная побочная). Однако характер образов самих тем — лиризм и порывистость главной и импровизационность побочной — совершенно необычны для венско-классического сонатного *allegro*. В целом, однако, в этих «камерных» сонатах уменьшается степень контрастности основных образов, что возникает в результате отхода от драматической действенности и связано с лирической насыщенностью тем сонатного *allegro*.

Экспозиции второй группы сонатных *allegri* (сонаты ор. 90, 106 и 111) в большей степени традиционны по строению. Для них характерно четкое функциональное и структурное разграничение отдельных разделов экспозиции, насыщенность интенсивным драматическим развитием (особенно в ор. 90 и 111), более широкие масштабы формы. Тем не менее в композиции первых разделов названных сонатных *allegri* проявились некоторые новые черты, характерные для позднего периода.

В первой части сонаты ор. 90 необычно сочетание динамической насыщенности, драматической действенности и интенсивности развития с лирической окраской эмоций, значительно большей, чем в сонатах среднего периода (по свидетельству Шиндлера, Бетховен хотел передать в ней «борьбу чувства с разумом»¹). Отсюда — специфические черты композиции. Своеобразна уже главная партия: внутренней контрастностью она родственна некоторым темам драматических сонатных *allegri* среднего и раннего периода (главные партии сонат ор. 10 № 1, ор. 31 № 2, ор. 57), но контраст носит здесь особый характер. Он выражен двояко: в виде динамического контраста сходных мотивов внутри первого предложения и — в укрупненном масштабе — в сопоставлении первого и второго предложений, так как второе предложение тематически самостоятельно и ярко контрастно первому. Решительный, энергичный, начальный мотив с яркой импульсивностью, звучащий как волевой приказ «долга» или «разума», наталкивается на препятствие — тихий «ответ», порывистый и неуве-

¹ См. Ю. Кремлев. Фортепианные сонаты Бетховена, стр. 206.

ренный. Это столкновение мелодически родственных мотивов создает впечатление внутреннего колебания, сомнения.

Во втором предложении господствует новый лирический элемент; благодаря интонациям «вздоха», нисходящим слабым окончаниям он звучит как мягкое «увещание»:

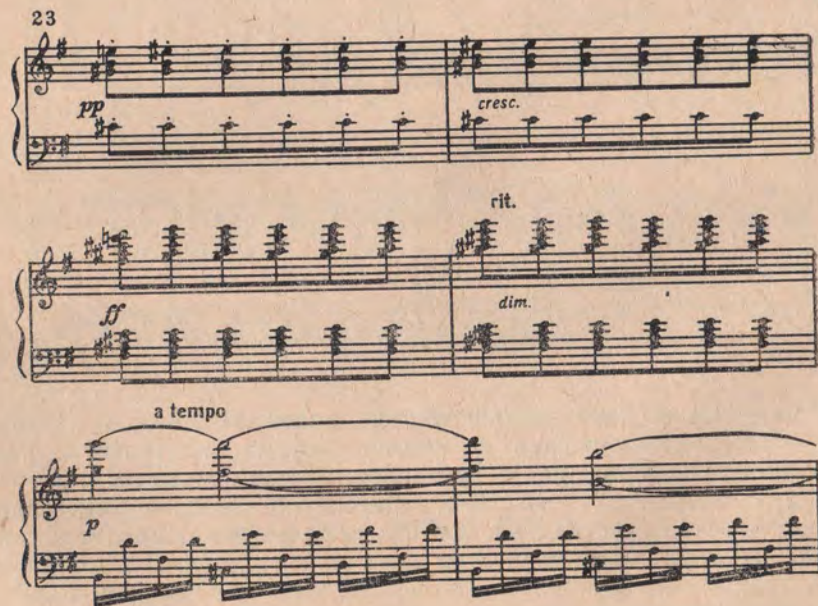
22 Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

Новые черты проявляются в ходе развития главной партии: если раньше столкновения элементов внутри контрастных тем приводили, как правило, к преодолению «тормозящего» слабого начала, к порыву и утверждению активного элемента (см. главные партии сонат ор. 10 № 1, ор. 57), то здесь оно приводит к синтезу, взаимопроникновению этих двух начал с явным преобладанием лирического элемента. Третье предложение главной партии носит резюмирующий характер.

Итак, второй, «слабый» элемент представлен здесь самостоятельной широкой и напевной мелодией, занимающей целое предложение; третье же, резюмирующее предложение, уподобляется «местной заключительной партии» — не случайно его проведение в конце *allegro* выполняет функцию коды. Таким образом, главная партия сонаты уже содержит в себе законченный цикл развития.

Экспозицию, как и все сонатное *allegro*, отличает типичное для бетховенского музыкального мышления сочетание лаконизма с большой внутренней насыщенностью и концентрированностью изложения тематического материала. Однако в ходе развития проявляются и специфические черты, связанные с общим лирико-психологическим тонусом сонаты.

Таковы краткие, но сильные динамические нарастания, не приводящие к утверждению устойчивого начала, быстро иссякающие и вносящие оттенок лирической взволнованности. Побочная партия вступает без всякой цезуры в момент разрешения напряженной кульминации связующей партии (в гармонии — малый нонаккорд доминанты), принося с собой стремительное «свертывание» мелодики и динамического напряжения (отсюда ее необычная для лирических тем Бетховена «мелодическая скупость» и «аскетизм», ограничение простейшими интонациями):



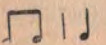
Связующая партия представляет собой, таким образом, начало и кульминацию, а побочная партия — постъиктовую часть единой динамической волны. Большое значение имеет волновой принцип строения и в разработке сонатной формы.

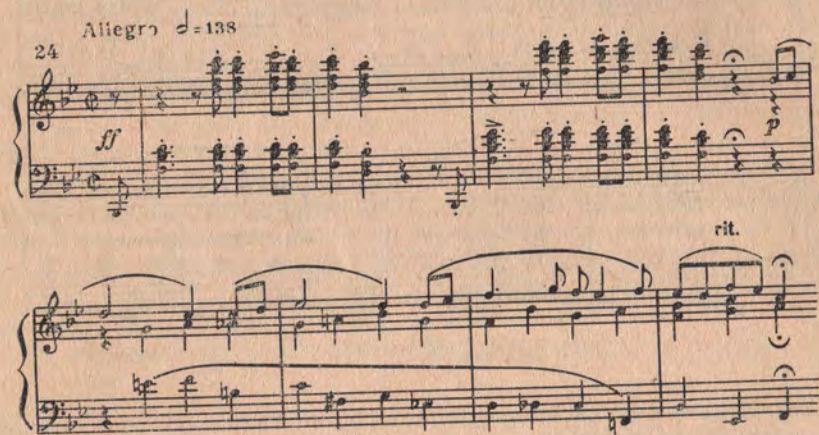
Особенности экспозиции сонаты си-бемоль мажор ор. 106 вызваны образом содержанием и драматургией всей первой части. Бетховен создает монументальное героико-эпическое сонатное *allegro* с существенно новыми чертами образного содержания и драматургии: стремление к широкому охвату явлений приводит к многогранности, многосторонности — элементы героики, лирики, идиллической пасторальности взаимодополняют друг друга.

На композиции отразились тенденции, идущие, с одной стороны, от сонатных *allegri* с преобладающим кругом однохарактерных образов, жизнерадостных, лишенных острой борьбы и контрастов, а с другой стороны — от героических сонатных *allegri*. Так, уже в главной партии контрастное сопоставление двух начал: активно-героического и утонченного, светлого, напевно-лирического — дано не в конфликтном столкновении, а в сопоставлении двух взаимодополняющих сторон единого жизнеутверждающего образа. В теме главной партии нет борьбы противоречивых начал; второй элемент в процессе развития сам постепенно активизируется и подводит к кульминации, в которой вновь со всей полнотой проявляет себя массово-героическое.

Начальный четырехтакт носит характер провозглаше-

ния активного утверждающего тезиса — основной мысли первой части сонаты; бесчисленны ритмические и интонационные изменения его. Второй элемент роднит с первым устремленность движения (сохраняется, в частности, активная ритмическая формула

, имеющая большое значение во всех темах первой части сонаты):



Побочная партия allegro сонаты op. 106 — это стремительный поток мыслей, которые теснятся и обгоняют одна другую; наплыв их настолько велик, что сметает все цезуры, структурные грани.

Она занимает 56 тактов, но только в начале заключительной партии появляется каденция с тоническим трезвучием соль мажора в основном виде (такт 100). Побочную партию отличает отсутствие замкнутых и структурно оформленных тем (в этом отношении к ней близка побочная партия первой части Девятой симфонии Бетховена).

В побочной партии сочетаются различные темы: звонкие пассажи преобладают в первой, напевная мелодия — во второй. Третья тема вновь более подвижна, фактура ее хрупкая, утонченная, хроматизированная, напоминает пассажи Шопена. Завершает побочную партию энергичный, ритмически активный мотив, близкий начальному элементу главной темы.

Однако такая «мозаичность» не противоречит общему тематическому единству экспозиции: оно достигается благодаря многообразной трансформации основных элементов главной партии, в том или ином варианте присутствующих в первой и третьей темах побочной партии:



Таким образом, в экспозиции allegro op. 106 наблюдаются две противоположные тенденции: с одной стороны, обилие тематического материала, образная многосторонность. С другой стороны, — большое тематическое единство: принцип производного контраста, столь важный для сонатной формы раннего и среднего периода, здесь полностью сохраняет свое значение.

В экспозиции первой части сонаты op. 111 обнаруживается близость к композиционным приемам героико-драматических сонатных allegri среднего периода и вместе с тем возникают неизбежные изменения этих приемов, характерные для позднего стиля. Выше уже были отмечены особенности главной партии, вызванные влиянием полифонических приемов мышления; начальный двутакт наподобие темы фуги выполняет роль собственно темы главной партии; дальнейшее развитие сопровождается развитием тематизма в общем потоке движения.

Экспозиция, как и в сонатных allegri среднего периода, насыщена разработочным развитием, но характер его иной: не через борьбу и столкновение конфликтных тематических элементов, контрастных по динамике, мелодике и фактуре, а через линейное разворачивание из единого начального тематического зерна, как это бывает в фугированных формах.

Во всей экспозиции отчетливо проступает связь с полифоническими приемами развития. Тематические элементы главной партии насыщают почти все пассажи, а сама тема, подобно теме фуги, постоянно появляется в виде, близком к начальному. К полифоническим формам восходит, в частности, прием вторжения темы до завершения предыдущей фразы или периода (несовпадение каденций в разных голосах). Полифоническими стреттными наложениями вызвана часто встречающаяся неквадратность метрических структур (по $3\frac{1}{2}$ и $4\frac{1}{2}$ такта от проведения темы в одном голосе до следующего появления ее в другом голосе благодаря наложению начала нового проведения на окончание предыдущего).

В соотношении главной и побочной партий Бетховен также опирается на традиции драматических сонатных *allegri*: обычен тип образного контраста (стремительная, бушующая главная тема; лирическая — побочная, вносящая временное успокоение); побочная партия, как это было в сонате ор. 57, занимает, по сравнению с главной, эпизодическое положение в форме, оттеняя основное героико-драматическое начало. Однако в ор. 111 она отличается особой хрупкостью, лишь на краткий миг прерывая «бушевание стихий»:

[Allegro con brio ed appassionato]

Побочная партия

25

Meno allegro

ritard. Adagio

Tempo I

Вступившая неожиданно, неустойчивая в гармоническом отношении (почти целиком на органном пункте доминанты) и не оформленная в самостоятельное построение, эта тема не может противостоять энергии главной; уже в пятом такте наступает тихий «сдвиг», приводящий в седьмом такте к порыву активного начала. Единственная из всех побочных партий поздних сонат эта тема проходит путь развития, чрезвычайно характерный для побочных партий сонат раннего и среднего периодов творчества. Необычна здесь только та быстрота, с которой тема как бы растворяется, уступая невидимому, но осязаемому натиску темы главной партии.

Драматический перелом в развитии (резко акцентированный уменьшенный септаккорд — *tempo I*) приводит к заключительной партии, которая вновь возвращает начальный оборот главной темы, но уже в торжественно-героическом преломлении. Это придает экспозиции, как уже говорилось, образное и тематическое единство.

Общая направленность развития, образная концепция сходна с таковой в первой части Пятой симфонии. Но контрасты в сонате острее: драматизм находится на грани трагического, лирические темы особенно утонченны и хрупки; иным стало и соотношение отдельных разделов экспозиции в связи с господством принципов полифонического мышления.

Разработки сонат ор. 90, 106 и 111 многими чертами близки сонатным разработкам среднего периода; их роднит активность, напряженность, а в ряде случаев и конкретные приемы тематического развития (последовательное дробление мотивов, вычленение наиболее ярких интонаций в разработке сонаты ор. 90, во второй половине разработки сонаты ор. 106). Все названные сонаты сохраняют типичное строение разработок, которые состоят из трех основных разделов: вступительного, центрального и значительного предикта. Вступительный раздел, как это часто бывает, строится на материале, взятом из заключительной партии экспозиции (подобно симфонии «Юпитер» Моцарта или сонатам Бетховена до мажор ор. 2 № 3 и ре мажор ор. 10 № 3). Начало разработки, таким образом, подхватывает окончание экспозиции.

Резкое снижение динамического уровня во вступительном разделе разработки по сравнению с концом экспозиции во всех трех

сонатных *allegri* также чрезвычайно характерно для бетховенских сонат и симфоний среднего периода (первые части Третьей, Пятой симфоний, сонаты ор. 31 № 2 и других). Этим приемом, как обычно, подчеркивается важная грань формы и начало нового этапа развития.

В центральном разделе во многом новы самые средства развития. Бетховен использует полифонические формы и приемы (разработка финала сонаты ор. 101, первых частей ор. 106 и 111). В первой части сонаты ор. 106 при неконфликтном характере драматургии фугато является средством активного развития и утверждения главной мысли; в сонате ор. 111 развитие темы главной партии в разработке средствами имитационной полифонии логически вытекает из самого строения темы: как указывает В. Нагель¹, в первых эскизах *allegro* Бетховен записывает ее в виде темы фуги, намечая последующие проведения в тональности доминанты и тоники.

Говоря о формах поздних произведений Бетховена, обычно отмечают в них проникновение импровизационного начала, нарушение четких структурных границ. Тем не менее в разработках «действительных» сонатных *allegri* ярко проявляется и противоположная тенденция — стремление к особой архитектурной стройности, уравновешенности композиции при строго ограниченном отборе средств и концентрированности тематического материала. Ни в одной из трех разработок не проводятся все темы экспозиции: разработка строится или на наиболее контрастных элементах (первые части ор. 90 и 106), или на одной основной теме (первая часть ор. 111).

Примером композиционной стройности и ясной направленности развития при исключительном лаконизме является разработка сонаты ор. 111: вступительный, основной и предъиктовый разделы образуют в ней строго симметричную структуру (6 тактов, 10 тактов и 6 тактов), разработка представляет собой единое динамическое нарастание к репризе главной партии, которая одновременно служит кульминацией и всего *allegro* (в зоне золотого сечения первой части).

В разработках сонат ор. 78, 81-а, 101, 109 и 110 Бетховен значительно дальше отходит от прежних традиций, постепенно изменяются приемы тематического развития и уменьшается динамическая активность.

В разработке сонаты ор. 78, несмотря на новый, песенный характер главной партии, еще используется интенсивное тематическое развитие: последовательное дробление вплоть до вычленения одной наиболее активной ямбической начальной интонации

темы главной партии. Степень динамической напряженности, активности к концу разработки постепенно возрастает.

Однако уже разработка первой части сонаты ор. 81-а носит совершенно иной характер. Самый тип «рассеивающей» разработки, в которой прогрессирующее дробление на все более мелкие построения сопровождается не нарастанием, а угасанием динамического напряжения, был довольно редким для Бетховена прежних лет.

Разработка первой части сонаты ор. 101, как и вся эта первая часть, напевна и лирична. Правда, в ней сохраняются прежние приемы тематического развития (мотивное дробление вплоть до вычленения отдельного оборота), но они не нарушают певучести темы. Центр тяжести приходится не на активную тематическую работу, а на ладотональную и динамическую перекраску неоднократно повторяющегося мелодического отрезка. Длительное повторение одного мотива, сопровождаемое тональным и гармоническим варьированием, — сам по себе прием статический, а не динамический («любование звучностью») — напоминает нам о разработке «Пасторальной» симфонии.

В первых частях сонат ор. 109 и 110 песенно-лирический характер тематизма вызывает новый тип разработки, которую можно назвать «экстенсивной». «Экстенсивность» заключается в отсутствии активного тематического развития; структурно разработка состоит из ряда одинаковых по протяженности построений, в общем динамическом уровне чувствуется тенденция к ниспаданию (нисходящее направление мелодического движения в целом).

Ладогармоническое и фактурное варьирование более или менее цельных мелодических отрезков приходит здесь на смену прежним активным принципам развития. Так, разработка сонаты ор. 110 — это, пожалуй, самая «экстенсивная» из всех бетховенских разработок. Характерно для эволюции композиционных приемов в поздних «камерных» сонатах, что разработка основана целиком на наиболее певучей лирической теме экспозиции — вступительной части главной партии.

Соответствие тонального плана разработки общему уравновешенному характеру музыки было отмечено С. И. Танеевым (письма к Н. Н. Аминой). Анализируя последовательность тональностей, он приходит к следующему выводу: «Пока в последование тональностей не внесено... тритонного отношения, до тех пор гармония развивается плавно, спокойно и не стремится к определенному пункту. Таково движение гармонии в разработке сонаты ор. 110». И далее: «Здесь мы имеем дело с тональностями, соответствующими аккордам отдельных ступеней главной тональности и не выводящими нас из ее пределов. Этот модуляционный план не включает в себе элементов движения и эстетически оправдывается спокойным характером музыки, которому соответствует также

¹ W. Nagel. Beethoven und seine Klaviersonaten. B. II. Langensalza, 1924, S. 384.

и однородность тематического материала: все время проводится одна первая тема»¹.

Характерна и сглаженность структурной грани между разработкой и репризой, отсутствие предъиктового раздела разработки. Такое исчезновение ранее очень важных для Бетховена предъиктовых частей, связанных с активным накоплением напряжения, показательно для эволюции бетховенского мышления². Изменяются не только приемы развития, но и функциональное значение разработки: если драматургический смысл разработок сонатных *allegri* среднего периода часто заключался в подчеркивании и заострении конфликтности, полном выявлении противоборствующих начал, то в ряде поздних сонат Бетховена (ор. 78, 101, 110) эмоционально и тематически единая разработка контрастирует экспозиции по настроению, вносит временное омрачение, оттеняющее безоблачный светло-спокойный характер.

Тематическое развитие, свойственное разработкам сонат ор. 101, 110, позволяет провести аналогию с сонатными *allegri* Шуберта: в результате снижения динамической активности возрастает значение ладотонального, фактурного, регистрового варьирования сравнительно протяженных мелодических отрезков³. Однако краткость масштабов резко отличает разработки бетховенских сонат от шубертовских. В последних пространность развития при отсутствии интенсивности иногда производит впечатление длиннот.

В трактовке реприз поздние сонатные *allegri* дают самую разнообразную картину. Если в сонатах 1809—1814 годов Бетховен придерживается еще обычных типов реприз, то в пяти последних сонатах он во многом намечает пути, характерные для сонатной формы позднейшего времени.

В первую очередь это относится к приему динамизации главных партий реприз, что в поздних сонатных *allegri* выступает уже как определенная тенденция (первая часть ор. 106, 109 и 111, Девятая симфония), тогда как в сонатных *allegri* предыдущих периодов о действительной динамизации можно было говорить лишь по отношению к репризе первой части «Аппассионаты» и некоторых других сочинениях.

¹ Цит. по сборнику: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. I. М., Академия наук СССР, 1952, стр. 226—227, 230. Письма датированы 7 и 8 ноября 1903 года.

² Тем не менее, в тональных планах не активных разработок в сонатах ор. 101 и 110 сохраняется частая в бетховенских разработках логика функциональной последовательности с усилением субдоминантности к концу — цепь субдоминант от слабой к яркой функции (в сонате A-dur — тональный план разработки *fis-moll, D-dur, h-moll, cis-moll*).

³ Г. Крауклис в работе «Фортепианные сонаты Ф. Шуберта» отмечает, как типическую черту разработок, «преобладание лирической повествовательности, что выдвигает на первый план варьирование как основной метод развития». (Дипломная работа, стр. 130. Рукопись, МГК).

Главные партии реприз в сонатах ор. 109 и 111, вступающие на вершине динамического подъема разработки, представляют собой действительную и очень яркую кульминацию всего сонатного *allegro* в целом. Такое проявление принципа сквозного развития, приводящего к тесному слиянию конца разработки с началом репризы благодаря единой динамической кульминации станет характерным для многих позднейших сонатно-симфонических *allegri* XIX века (ярчайший пример — симфонии Чайковского). Таким образом, в поздних сонатах Бетховен стремится к укрупнению масштабов динамического развития: разработка с репризой образуют единую динамическую волну.

Вместе с тем надо указать на некоторые противоположные тенденции, позволяющие проводить аналогии с сонатами XVIII века. Если в сонатах ор. 109 и 111 структурная грань разработки и репризы стирается посредством динамизации (реприза вступает как кульминация разработки), то в сонатах ор. 101 и 110 разработка совершенно незаметно «перетекает» в репризу без изменения динамического уровня. Так, в сонате ор. 110 разработка целиком строится на секвенцировании вступительной части главной партии, появление которой в основной тональности (не подготовленной предъиктом) воспринимается как естественное продолжение развития. В репризе, в свою очередь, структурные грани между отдельными разделами сглажены еще более, чем в экспозиции; но изменения репризы по сравнению с экспозицией не связаны с подъемом уровня напряжения, с трактовкой ее как высшего этапа развития.

Реприза сонаты ор. 110 значительно отличается от экспозиции: материал связующей партии появляется раньше главной, в качестве фигуративного фона для темы вступления; главная партия проводится в тональности IV ступени — ре-бемоль мажор. Изложенная в высоком регистре тема главной партии звучит особенно светло и хрупко. Тема, еще не завершившись, модулирует в ми мажор и заканчивается интонационным оборотом из темы вступления:





Такое взаимопроникновение и слияние разных тематических элементов, как и тональная неустойчивость репризы (тема побочной партии — такты 76—86 — также не сразу излагается в основной тональности: начало ее звучит в ми мажоре), — все это говорит о ярком проявлении импровизационности, характерном для ряда поздних сонат.

Побочные и заключительные партии, как правило, не подвергаются в репризах поздних сонат очень существенным изменениям.

Исключением, но очень значительным, является соната до минор ор. 111. Здесь реприза представляет собой новый этап драматического действия. Как уже говорилось, динамическое нарастание в разработке подводит к возвращению главной партии, как кульминации всей сонаты. Вместе с тем, реприза чрезвычайно насыщена интенсивным разработочным развитием, как бы компенсируя тем самым краткость разработки. Необычна для стиля Бетховена динамизация побочной партии, не занимающей здесь такого обособленного положения, как в экспозиции, но вовлекаемой в действие: «тихий сдвиг» в конце первого проведения темы в тональности до мажор приводит ко второму проведению (начиная с такта 124).

Излагаемая октавами в басу, в тональности фа минор, побочная тема утрачивает здесь прежнюю идилличность и звучит драматично:



Это изменение характера темы сходно с аналогичными приемами в репризе сонаты до минор ор. 10 № 1. Однако в отличие от сонаты ор. 10 № 1 изменения в сонате ор. 111 касаются всего развития побочной партии: она подвергается интенсивной разработке, динамическое нарастание постепенно подводит к прежнему «прорыву» на уменьшенном септаккорде двойной доминанты. Сам по себе прием проведения мажорной побочной партии в репризе в минорной тональности не нов, он связан с традициями Моцарта (см. первую часть симфонии соль минор). Однако степень образной трансформации благодаря фактурным, регистровым, динамическим изменениям, приемам тематического и тонального развития, здесь значительно превышает трансформацию побочных партий в моцартовских сонатных формах.

Таким образом, если в драматических сонатных *allegri* среднего периода только намечалась тенденция к преодолению точной репризности, то в последней сонате она достигает небывалой еще глубины и силы. Стремление трактовать репризу как

новый, вышший по сравнению с экспозицией этап необычно для венского классицизма, но станет очень характерным для сонатной формы более позднего времени. Однако у Бетховена даже в последних сонатах такой случай является единичным.

В репризах сонатных *allegri* не драматических, а светлых по настроению сказывается возросшее внимание композитора к колористической стороне. Главная тональность часто освежается путем далеких отклонений; большое значение получают при этом хроматические терцовые сопоставления (в сонате ор. 106 — отклонение в репризе в тональность VI низкой соль-бемоль мажор). В сонате ор. 110 обращает на себя внимание красочный эффект сопоставления двух субдоминант (модуляция из тональности ре-бемоль мажор через до-диез минор в ми мажор — тональность энгармонически равную VI низкой).

Коды во всех последних сонатах, как правило, невелики, что связано в большинстве случаев с неконфликтным характером образного развития, не требующим широкого обобщения. Характерно, что даже в сонатных *allegri*, чрезвычайно значительных по масштабам (первая часть сонаты ор. 106), кода часто очень скромна.

Среди камерно-лирических произведений исключение составляет первая часть сонаты ор. 81-а, в которой кода по величине равна экспозиции и разработке вместе взятым; это связано с программным замыслом сонаты (кода — собственно «прощанье», постепенный уход).

Коды поздних драматических сонатных форм — ор. 90 и 111 — чрезвычайно лаконичны и носят нередко особый характер. Так, в сонате ор. 90 — это примирение и синтез контрастных начал; в героико-драматическом сонатном *allegro* ор. 111 уже реприза намечала разрешение конфликтов и приводила к известному образному единству; кода продолжает эту тенденцию, характер коды — это затихание бушевавшей стихии, постепенное просветление. Хоральность, тональность до мажор и далекие регистровые сопоставления — все это непосредственно готовит Ариетту, в которой и дан окончательный итог цикла.

Естественно, что в кодах поздних сонат не встречается типично бетховенский прием преодоления контрастного начала для утверждения основного активного образа, как, например, в кодах первых частей сонаты ор. 13, «Крейцеровой» сонаты, финала сонаты ор. 10 № 1 и т. д.: отсутствие конфликтности — в одних случаях, примиряющий характер коды — в других, не требуют его.

Итак, в действенно-героических и драматических сонатных *allegri* Бетховен в общем стоит ближе к прежней трактовке формы; в группе камерно-лирических сонат он наиболее далеко отходит от прежних традиций в образном содержании и композиционном строении, значительно свободней обращается с сонатной формой. Именно в этой группе намечаются промежуточные

формы, где сонатность частично уступает место иным конструктивным закономерностям — простой трехчастности (первая часть сонаты ор. 101) или рондообразности (первая часть сонаты ор. 109).

В первой части сонаты ор. 109, благодаря сокращению тематического материала до двух тем, форма принимает следующий вид: главная партия (ми мажор); побочная (си мажор); разработка — на материале главной партии (благодаря импровизационному характеру побочной партии, разработка воспринимается вначале как восстановление и продолжение развития главной партии); реприза главной партии, теснейшим образом слитая с разработкой, как ее кульминация; реприза побочной (ми мажор) и кода — вновь целиком на материале главной партии. Таким образом, форма в целом приближается к двойной трехчастной.

Схема:

A	B	A ₁	B ₁	A ²
Г.П.	П.П.	Разработка, реприза Г.П.	реприза П.П.	Кода Г.П.
(E)	(H)	(H—cis—gis—dis—H—E)	(Э)	(E)

Бетховен здесь делает шаг к растворению сонатности в рондообразности, что позднее будет чрезвычайно характерно для сонатных *allegri* Шумана¹ (первые части и финалы сонат *fis-moll* и *f-moll*, первая часть фантазии *C-dur*). Такое сходство не случайно, оно говорит о намечающейся у позднего Бетховена трансформации сонатности в направлении, ставшем позднее характерным для Шумана: свойственный ранним и зрелым сонатам Бетховена контраст, возникающий в процессе непрерывного развития, — один из характерных признаков сонатности — в некоторых поздних сонатах уступает место или полной бесконтрастности (соната ор. 101), или прямому сопоставлению двух контрастирующих образов (соната ор. 109), отсюда и аналогия с двойной трехчастной формой. Однако при сходстве с сонатной формой Шумана общая композиционная структура в сонате ор. 109 Бетховена значительно ясней. Яркая эмоциональная насыщенность при «классической» ясности и предельном лаконизме формы, без расплывчатости и длиннот — одно из наиболее привлекательных качеств этой сонаты, выгодно отличающее ее от многих сонат

¹ Сходные тенденции к сочетанию сонатности и рондо имелись раньше в финале бетховенской сонаты ор. 78: наряду с ярко выраженной рондообразностью (являющейся тут основой формы), наблюдаются и некоторые признаки сонатности (проведение второй темы-эпизода первый раз в тональности VI ступени, а второй раз — в основной тональности).

романтиков. На слушателя она производит впечатление непосредственного и свободного лирического высказывания.

Таким образом, в композиции сонатного *allegro*, как и в музыкальном языке поздних сонат, наблюдается переплетение различных приемов — и как бы возвращающих нас к начальным этапам развития сонатной формы (хотя вряд ли здесь можно говорить о сознательном заимствовании того или иного приема), и открывающих пути к сонатности послебетховенского времени.

*

В предыдущем разделе рассматривались вопросы влияния содержания сонатных частей на их композицию. Но соответственно изменяется и их драматургическая функция в цикле, что влечет за собой нередко новые черты в строении цикла. В связи с этим остановимся на некоторых общих вопросах композиции цикла в поздних сонатах (никоим образом не имея в виду здесь всестороннего рассмотрения этой темы).

В поздних сонатах прежде всего обращает на себя внимание разнообразие циклов: характер и количество частей в них (так же как и в поздних квартетах) в гораздо большей степени, чем раньше, обусловлены индивидуальным замыслом. Если в раннем и среднем периоде творчества Бетховен придерживается установившихся традиций в отношении количества и последовательности частей, то в поздних сонатах и квартетах он нарушает эти традиции, приближаясь к романтикам в трактовке цикла.

Уже в первых фортепианных сонатах Бетховен применяет четырехчастный цикл, тогда как у предшественников его инструментальная соната, в отличие от симфонии, как правило, была трехчастна. Это сближает сонатный цикл с симфоническим.

Для сонатных циклов, начиная с ор. 31 (1803), характерно, напротив, трехчастное строение, причем, как правило, выпадает прежняя третья часть, носящая характер жанрового «интермеццо». Ни единство цикла, ни симфонический размах при этом не уменьшаются; напротив, интересно, что лучшие, центральные по значению сонаты Бетховена и раннего и среднего периода: ор. 10 № 1, ор. 13, ор. 27 № 2, ор. 31 № 2, ор. 53 и 57 — трехчастны; отсутствие отстраняющего «интермеццо» (кроме сонаты ор. 27 № 2, где цикл строится совершенно особым образом) связано в них в большинстве случаев с концентрацией драматического действия и способствует ей.

В поздних сонатах Бетховен, как правило, вновь отступает от трехчастности и это обусловлено двумя причинами. Стремление к монументальности, к охвату жизни во всей ее полноте и многообразии приводит к симфонической четырехчастной концепции сонаты ор. 106, близкой Девятой симфонии, сонат ор. 101 и 110. В то же время тяготение к камерности, как уже указывалось, вы-

зывает сжатие сонатного цикла до двух частей. В единственной трехчастной сонате «переходного периода» ор. 81-а средняя, медленная часть очень невелика и мало самостоятельна, приближаясь фактически к роли вступления к финалу. Трехчастный цикл сохраняется в сонате ор. 109, но при этом характер и соотношение частей ее совершенно индивидуальны.

Однако при всем разнообразии композиции поздних сонатных циклов в них можно заметить общие черты. Вследствие изменения содержания сонатного *allegro* первая часть в большинстве сонат перестает быть центром драматической борьбы; активно-действенное сонатное *allegro* сохраняется лишь в сонатах ор. 90 и 111, при этом в первой из них конфликтность носит лирико-психологический характер. Постепенно в первых частях все более увеличивается удельный вес лирико-созерцательных, светло-мечтательных образов и настроений (сонаты ор. 101, 109, 110, предшественницей которых является первая часть сонаты ор. 78); это приводит к смягчению образных контрастов внутри частей. Соответственно меняется вся концепция цикла. Вторая часть в таких случаях переводит действие в иную сферу — от субъективно-лирических образов к объективным жанровым (сонаты ор. 101, 110), действенным по характеру, иногда остроскерцозным, с фантастическими чертами (вторые части сонат ор. 78, 110) или связанным с бытовыми жанрами (марш в сонате ор. 101). Вторая и третья части «классического» цикла, таким образом, меняются местами, что чаще будет встречаться в циклических произведениях позднейшего времени.

Третье место в цикле отводится медленной части (сонаты ор. 101, 106, 109, 110) — прежнему «лирическому центру». Однако она не является теперь основным центром сосредоточения лирики, поскольку лирика и в первой части занимает чрезвычайно большое место. Может быть, этим и объясняется тот факт, что во многих поздних сонатах собственно медленные лирические части очень сжаты (сонаты ор. 101 и 110), а в некоторых двухчастных сонатах, где сонатное *allegro* или финал, или обе части лиричны, медленные части исчезают совсем (сонаты ор. 78 и 90).

Встречаются сонаты, где наряду с лирическим сонатным *allegro* есть и медленная часть. Однако эмоциональный тонус их различен: медленные части имеют углубленно-сосредоточенный характер, сохраняя в этом отношении связь с прежним «лирическим центром». Если первые части проникнуты светлой мечтательностью, то медленным частям в этом случае нередко свойственны скорбно-трагические черты (сонаты ор. 101, 110).

В связи с изменившимся характером, «камерностью», нередко в поздних сонатах центр тяжести в цикле перемещается на финал, который по идейной значительности, масштабам, а часто и по интенсивности развития намного превосходит первую часть, — таковы финалы в сонатах ор. 101, 109 и 110.

В ряде поздних сонат смысловой центр также переносится на финальные части — или действенные, но не конфликтные, иногда с ярким жанровым колоритом (соната ор. 101), или с преобладанием лирико-созерцательных настроений (соната ор. 109). Итоговое положение лирико-созерцательных частей во всей образной концепции цикла (сонаты ор. 109, 111) — еще одно свидетельство того, насколько велико значение лирики в поздних сонатах Бетховена. Здесь снова естественно возникают аналогии с произведениями композиторов-романтиков, где медленный лирико-созерцательный или возвышенно-просветленный финал является выводом всей образной концепции, — с фантазией до мажор Шумана, отчасти — с «Неоконченной» симфонией Шуберта, и с рядом других произведений XIX века, вплоть до симфоний Малера.

Интересно, что заключительные части четырех из пяти последних сонат оказываются написанными в необычных для классических финалов формах: два — в вариационной, два — в форме фуги. Финал сонаты ор. 101 тоже во многом близок монотематической полифонической форме, поскольку сонатность в нем носит особый характер: контрастность образов крайне незначительна, так как удельный вес главной и побочной партий несоизмерим; полифонические методы развития вытесняют обычные разработочные приемы; место разработки заняла fuga. Чем же объяснить эту тенденцию?

Прежде всего здесь, вероятно, могло сказаться стремление к внутреннему единству, к «монологическому» принципу развития, свойственному и вариационной, и полифонической форме¹. Для финалов, как итоговых частей, завершающих цикл, образное единство может быть чрезвычайно важно.

Обращение к полифоническим приемам развития в идейно-значительном финале сонатного цикла было характерно и для XVIII века. Т. Ливанова справедливо указывает, что еще Гайдн в ряде произведений стремится сблизить финал с первыми частями по масштабу развития и вместе с тем найти иной тип этого развития — отсюда часто обращение к полифонии в финалах². Аналогичную тенденцию видим мы в сонате Бетховена ор. 106, где можно говорить об относительном равновесии первой и четвертой частей цикла в смысле идейного значения и масштабов развития; но если первая часть необычна по широте и многосторонности образного диапазона, то финал, напротив, отличается исключительной монолитностью.

Особого рода синтетический финал завершает сонату ор. 110.

¹ На особую роль монологического принципа развития в поздних произведениях Бетховена указывает, в частности, Н. Николаева в упомянутой выше статье «Бетховен и романтизм».

² Т. Ливанова. Музыкальная драматургия Баха. М., Музгиз, 1948, стр. 146.

В основе его лежит двукратное сопоставление *Arioso dolente* и фуги, напоминающее соотношение цикла «прелюдия — fuga» XVIII века: «*Agioso*», подобно прелюдии, представляет собой свободное лирическое высказывание, оно выдержано в едином настроении, характере движения и фактуре. Финал, таким образом, является синтезом, как бы включившим в себя обычную медленную часть и собственно финальную fuga¹. Сама по себе логика его композиционного строения могла быть подсказана Бетховену баховскими произведениями, например, токкатами, где встречаются аналогичные чередования двух импровизационно-речитативных разделов с двумя фугированными частями, написанными иногда на очень близкие темы (такова клавирная токката и fuga фа-диез минор и особенно ре минор). Однако совершенно необычно то, что у Бетховена эти разделы подчинены единому драматургическому сквозному развитию, объединяющему всю последнюю часть сонаты. *Arioso* вторгается в репризу фуги в неожиданной тональности соль минор, далеко отстоящей от главной тональности. Первого изложения фуги оказывается недостаточным, чтобы преодолеть скорбные эмоции, — при втором проведении *Arioso* скорбное начало проявляется в нем с еще большей экспрессией. Тем самым Бетховен усиливает значительность и активность процесса преодоления. Во второй раз этот процесс начинается как бы с более отдаленной исходной точки в тональном и тематическом отношении: повторная экспозиция фуги в тональности соль мажор строится на теме в обращении, которая звучит значительно мягче, лишившись волевых восходящих кварт. Тем трудней завоевать героически-утверждающую коду, восстанавливающую тему в основном движении, но в иной фактуре и характере звучности. При втором изложении fuga проходит больший в смысле образно-эмоционального диапазона путь развития.

Итак, образное содержание финала обуславливает композиционные особенности: создание на основе старого доклассического двухчастного цикла композиции с новаторской и свободной трактовкой фуги, что приводит к преодолению ее замкнутой полифонической формы (включение фуги в общий поток развития будет характерно для XIX века).

Мы видим, что отличительной чертой композиции поздних сонатных циклов становится сопоставление частей, резко контрастирующих между собой по образному содержанию и средствам выразительности при уменьшении контрастности и возрастающем внутреннем единстве каждой части. Особенно ясно это выражено в сонатах ор. 101 и 110. Но, несмотря на подчеркнутый контраст

¹ В. В. Протопопов относит эту форму, сохранившую следы цикличности, но отличающуюся значительно большим внутренним единством, к «контрастно-составным» формам (Вл. Протопопов. В споре с критиком. «Советская музыка», 1965, № 2).

в сопоставлении частей, единство цикла не только не ослабевает, но, напротив, в поздних сонатах еще более укрепляется. Во-первых, единство идейного замысла в некоторых сонатах подчеркивается монотематическими связями в цикле. Так, неоднократно отмечалось, что в сонате ля-бемоль мажор тема фуги является трансформированной темой вступления первой части. Такого рода монотематическое единство цикла было новым для Бетховена драматургическим фактором. (Сам характер изменения основного образа от мягкого, напевно-лирического к героически-утверждающему вызывает аналогии с музыкой Листа.) Во-вторых, нередко отдельные части поздних циклических произведений — сонат и квартетов — тесно связываются между собой конструктивно, часто посредством речитативно-импровизационных переходов.

В поздних бетховенских циклах обращают на себя внимание две противоположные тенденции, соседствующие иногда в одном и том же произведении: с одной стороны, прежний четырехчастный цикл распадается на более мелкие подразделы, что приводит к шести- и семичастному строению. Эта тенденция заметна преимущественно в квартетах (ор. 131, 132). С другой стороны появляется стремление к слиянию отдельных частей в единое целое (поздние сонаты).

Как известно, обе тенденции с особой силой проявились в европейской музыке середины XIX века в творчестве Шумана и Листа и привели, с одной стороны, к образованию многочастных циклических композиций, а с другой стороны — к сжатию циклических форм до одночастных. Таким образом, Бетховен в поздних произведениях и в этом отношении предвосхищает пути развития позднейшей инструментальной музыки.

Более резкие контрастные сопоставления частей требуют в свою очередь каких-то связующих разделов, смягчающих эту резкость. Так появляются речитативные эпизоды между отдельными частями. Образно-смысловая роль их в различных сонатах не одинакова. В сонате ор. 101 задумчиво скорбное *Adagio* растворяется в свободно-импровизационном пассаже, который внезапно сменяется мечтательной темой первой части; из лирического раздумья как бы выплывает вдруг светлое воспоминание о первой теме и знаменует собой поворот от субъективно лирических эмоций к жизнерадостному, более объективному по характеру финалу.

В переходе от медленной части к финальной фуге сонаты ор. 106 чувствуются настойчивые «поиски» утверждающего исхода. Подобно тому, как во вступительном разделе финала Девятой симфонии проходят и «отбрасываются» фрагменты отдельных тем, так и здесь сменяют друг друга фрагментарные тематические образования. В сонате ор. 110 речитатив между второй и третьей частями смягчает резкость сопоставления *скерцо* и *Arioso dolente*.

В том, что объединяются, как правило, две или три последние

части, проявляется общая закономерность музыкальных форм: начальным частям формы свойственна большая завершенность и расчлененность, чем ближе к концу, тем сильнее действуют объединяющие тенденции. Случаи непрерывного перехода от третьей или второй части к финалу встречались и в предыдущих произведениях Бетховена (Пятая симфония, сонаты ор. 27 № 1, ор. 53, 57, квартеты ор. 59 № 1 и 2, ор. 74 и другие). Но степень слитности последних частей в поздних циклах (особенно в финале сонаты ор. 110, где *Arioso* и фуга образуют целостную часть) совершенно необычна для венских классиков и допускает до известной степени аналогию со свободными формами романтиков, с чрезвычайно характерным движением от расчлененности к непрерывному развитию и стиранием граней между частями.

Выше рассматривался, в основном, один тип цикла — четырехчастный, основанный на контрастном сопоставлении частей¹. Но в поздних сонатах есть и иные циклы — двух- и трехчастные. Если четырехчастный цикл сонаты ор. 106 многообразен, то есть среди поздних сонат и такие, в которых все части объединены общим эмоциональным тоном, — правда, их значительно меньше. Здесь можно говорить о сонате ор. 109 и, до известной степени, о сонате ор. 90. По своим художественным достоинствам они тоже принадлежат к лучшим фортепианным сонатам Бетховена, а по содержанию и средствам выразительности ярко характеризуют новые завоевания позднего Бетховена. Их выделяет лирический тонус, общий всем частям цикла.

В двухчастной сонате ми минор не только первая часть, но и характер цикла позволяет провести аналогию с «Неоконченной» симфонией Шуберта. Сонатное *allegro* в обоих произведениях конфликтно и драматично, но конфликт этот носит особый субъективно психологический характер. Вторая часть «Неоконченной» симфонии, по словам Вл. Донадзе, «воспринимается как примиренная созерцательность. Это разряд «психологических накоплений»² и передышка, но «разряд не от преодоления, а от примирения». Так же можно охарактеризовать и вторую часть сонаты ор. 90. Их сближают светлые лирические настроения, песенность тематизма.

Лирико-романтическая трехчастная соната ми мажор ор. 109 проникнута исключительным единством: вторая часть, контрастируя поэтической мечтательностью первой части своей активностью, стремительной порывистостью, тем не менее не выпадает из об-

¹ Строго говоря, не все из рассмотренных циклов «вполне» четырехчастны, поскольку в сонатах ор. 101 и 110 не все части в равной мере самостоятельны. Но, во всяком случае, они включают в себя четыре основных контрастных движения.

² Вл. Донадзе. «Неоконченная» симфония Шуберта. «Очерки по истории и теории музыки». Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Л., 1940, т. II, стр. 72.

щего субъективно лирического строя сонаты. Естественно, что в такой сонате «центром тяжести» всей концепции цикла становится не сонатное *allegro* (которое к тому же существенно трансформируется), а медленные лирические вариации — третья, последняя часть; итоговое положение подчеркивает ее значение, как идейного центра всего цикла.

Взросшее значение медленной лирической части цикла — характерная черта многих романтических произведений — связано с ростом психологической углубленности, с переносом акцента на раскрытие внутреннего мира.

Двухчастные сонаты трактуются Бетховеном по-разному. Но обычно при сжатии цикла до двухчастного отдельные части синтезируют в себе признаки и функции разных частей классического четырехчастного цикла. Так, в сонате *op. 78* первая часть насыщается лиризмом и песенностью в большей степени, чем это ранее было свойственно сонатным *allegri*. Вторая часть — рондо (вернее, двойная трехчастная форма), с ярко выраженными чертами скерцозности. В сонате *op. 90*, как мы уже видели, цикл иного типа, но и там вторая часть является синтетической, сочетая в себе черты финала и медленной части (рондо с песенно-лирическим тематизмом).

Последняя соната до минор *op. 111* стоит особняком в отношении трактовки цикла. Две ее части — это как бы два полюса; драматической действенности и полного отрешения от действия, погружения в возвышенно-просветленное созерцание. При этом особо уравновешенный характер придает данному циклу равенство частей по их идейной значимости, по «удельному весу».

Такой финал нельзя объяснить только возросшей ролью лиризма; эта соната заставляет говорить о новой философской концепции цикла. Показательно, что в произведении, где первая часть героико-драматическая, вывод уводит нас в сферу просветленного созерцания. Идея перехода «от мрака к свету», которая у Бетховена обычно вела к активному утверждению, здесь получает, как мы видим, новое преломление. Такой итог цикла предвосхищает ряд произведений второй половины XIX века (можно вспомнить коды-просветления, например, Листа).

Итак, в поздних сонатах Бетховен находит почти в каждом отдельном случае индивидуальное решение проблемы сонатного цикла. Сонаты выгодно отличаются от поздних квартетов тем, что в них преобладает тенденция не к расширению, а к сокращению масштабов цикла; это делает их «легко обозримыми» и способствует относительно большей доступности. Кроме того, сонатные циклы отличаются от поздних квартетов более ясная логика последовательности частей. При необычайном разнообразии и индивидуальности поздних сонатных циклов каждое решение художественно убедительно, и это, в частности, способствует непреходящей эстетической ценности поздних сонат.

М. Ройтерштейн

О ЕДИНСТВЕ СОНАТНО-ЦИКЛИЧЕСКОЙ ФОРМЫ У ЧАЙКОВСКОГО

Симфонии и сонатно-камерные циклы Чайковского издавна являются предметом серьезных и разносторонних исследований. Им посвящены отдельные книги и разделы учебников, брошюры и журнальные статьи, разнообразные лекции и пояснения. Первые работы о циклических произведениях композитора принадлежат его современникам и друзьям Г. А. Ларошу и Н. Д. Кашкину; в советское время появились содержательные исследования Б. В. Асафьева, И. Я. Рыжкина, А. Н. Должанского. Сравнительно недавно вышли книги Ю. А. Кремлева и Н. С. Николаевой о симфониях великого русского композитора, Н. В. Туманиной — о первом периоде его творческого пути.

В большинстве работ основное внимание уделяется особенностям отдельных сочинений, попыткам вскрыть то существенное и своеобразное в художественном содержании и средствах его выражения, что заключено в данной симфонии, в данном камерном ансамбле. Некоторые из упомянутых работ содержат также обобщающие оценки как симфонического, так и камерно-инструментального творчества композитора, основываясь главным образом на характеристике ведущих образов, на развитии и соотношении этих образов, на общей «драматургии» цикла. Но даже рассматривая симфонические и камерные сонатные произведения в целом, авторы лишь изредка касаются проблемы единства многочастного сочинения с точки зрения взаимных связей его частей, — да и в этих случаях речь обычно идет о некоторых наблюдениях, но не о систематическом изучении всей совокупности таких связей.

Между тем полноценное воплощение идейно-художественной концепции в многочастном произведении невозможно без тесной и многосторонней связи его частей, и в полном смысле слова классические симфонии и сонатно-камерные циклы Чайковского являют собой образцы соответствия содержания и формы также —

помимо иных, традиционно исследуемых аспектов — и с точки зрения цельности цикла, единства всех его частей, последовательно раскрывающих общую, главную мысль произведения.

В работе «О направленности формы у Чайковского» Б. В. Асафьев писал о необходимости «сделать произведение вполне осязаемым для внимания художественным организмом, охватываемым слухом как единство в контрастах. Вот такие-то именно качества и заложены в форме Чайковского в самой сильной степени, едва ли не более, чем у кого-либо из русских композиторов-классиков. Да и не только русских»¹.

Тонко подметив замечательное свойство форм Чайковского — их совершенное единство и упомянув один из путей его достижения — разнообразную репризность («система сводов и перекидываемых на большие расстояния интонационных соответствий и откликов»)², Асафьев не коснулся иных принципов объединения частей.

Особое значение проблема единства приобретает в столь расчлененных формах, какими являются циклические, и прежде всего — в сонатном цикле, как форме воплощения наиболее значительных художественных замыслов в инструментальной музыке. Отсюда вытекает основная задача настоящей работы: раскрыть внутренне богатую и разнообразную систему тех путей и методов, посредством которых объединяются части камерных и симфонических циклов Чайковского в стройные, органичные целостные циклы.

Связи частей весьма различны, и конкретное значение каждой из таких связей определяется многими обстоятельствами, но вся их совокупность, объединяющая части целого, — необходимое свойство подлинно художественного циклического произведения, одно из важнейших условий его эстетической ценности, его красоты.

*

Проблема цельности инструментального произведения возникает приблизительно в XVI—XVII веках и в связи с широким кругом художественных явлений. Характерная для эпохи Возрождения тенденция охватить мир шире и глубже, чем это делалось прежде, постигнуть его во всем многообразии по-своему преломлялась в различных видах искусства, и музыка не была исключением. В частности, в области музыкальных жанров и форм стремление отобразить действительность с разных сторон в рамках одного произведения привело к появлению инструментальной циклической формы, заключающей в себе ряд частей, настолько самостоятельных по содержанию и завершенных по

форме, что каждая может исполняться в качестве отдельного сочинения. Естественно, что при этом возникла проблема их объединения, проблема поисков тех путей и средств, которые связали бы воедино разнохарактерные части целого¹.

Тезис Римана об объединяющей роли различия² мог бы натолкнуть на предположение, будто одного лишь различия частей достаточно для образования целостного цикла. Но этот тезис несколько односторонне прилагает известное философское положение о единстве противоположностей к явлениям музыкальной формы. Дело обстоит несколько сложнее и заключается прежде всего в том, что различие — еще не противоположность. Под противоположностью понимается противоречивое отношение каких-то сторон одного явления, само же по себе различие не предполагает необходимости в общей основе. Следовательно, в рамках приведенного тезиса речь идет не об абсолютном различии, но о различии элементов целого, когда ряд общих свойств выявляет принадлежность этих элементов одному целому и позволяет говорить о единстве противоположностей. К сожалению, этой второй стороне вопроса, а именно — общности, подобно в ряде свойств — при отличии по ряду других свойств — обычно не уделяется должного внимания, в результате чего создается неверное представление, будто для объединения достаточно различия, хотя ясно, что будь различные элементы различны во всем, они никогда не составили бы целого.

Чем меньшие элементы музыкальной ткани сопоставляются друг с другом, тем меньше допустимые различия между ними, если только нет художественно обоснованного намерения расчлнить эти элементы. В самом деле, если сопоставляются протяженные части симфонии или оперные акты, то вполне возможны и даже желательны (а подчас и необходимы) различия в темпе и размере, ладе и тональности, мелодическом рисунке и общей фактуре, гармонии и инструментровке, динамике и штрихах и т. д. Но одновременный контраст всех этих сторон музыкального целого в пределах одной темы совершенно немыслим. Не вдаваясь в детали, можно ограничиться лишь тем соображением, что при контрасте в какой-то одной плоскости (например, в мелодико-гармонической или фактурно-тембровой), необходимо сохранить неизменяемые свойства другой (например, темп, размер, ладотональность). Даже при сопоставлении весьма крупных частей музыкального произведения необходимы те или иные элементы общности, которые заставили бы слушателя воспринимать эти части действительно как части целого. В самом крайнем случае требование стилистиче-

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды. АН СССР, 1954, т. II, стр. 65.

² Там же, стр. 70.

¹ Ряд важных теоретических и исторических вопросов, связанных с циклическим формообразованием, рассмотрен в книге: Т. Н. Ливанова. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. М.—Л., Музгиз, 1948.

² См.: H. Riemann. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1897, S. 30.

ского и в определенной мере жанрового единства равно предъявляется как небольшим, так и крупным частям, без чего нельзя достичь цельности, необходимой всякому произведению искусства¹.

Итак, объединяющие возможности различия отнюдь не абсолютны и реализуются лишь в тесном взаимодействии с подобием, а вне этого последнего не проявляются вовсе. Вот почему проблема объединения многочастного произведения в целостный цикл не решается сама собою лишь тем, что части его различны, а требует специального внимания композитора и к их общности. Развитие многосторонних связей между составными частями цикла является одной из существенных сторон эволюции циклических форм. В некоторых случаях такие связи оказывались весьма слабыми — как во многих сюитах прошлого и текущего столетий, в других усиление связей фактически преодолеvalo сам принцип цикличности, приводя к слитной (как правило — контрастно-составной) форме, типичной, в частности, для симфонических поэм. Особый интерес представляет система взаимных связей между частями в цикле высшего типа — в сонатном цикле.

Форма сонатного цикла служит обычно для выражения наиболее глубоких и разносторонних замыслов, для воплощения значительных художественных идей. Вся двухсотлетняя история развития сонатного цикла убеждает как в необычайно широких и отнюдь не сразу раскрытых и использованных выразительных возможностях этой формы, так и в удивительной ее жизнестойкости. Это позволило ей найти плодотворное применение в условиях разных общественных укладов, в рамках различных национальных школ.

Возникнув в недрах западноевропейской музыкальной культуры как результат творческих поисков итальянских, французских, чешских, английских, немецких композиторов, сонатный цикл обретает свою «классическую» форму в сочинениях мастеров венской школы — Гайдна и Моцарта. Симфонические и камерно-инструментальные циклы Бетховена — первая высочайшая вершина эволюции сонатного цикла, до наших дней не утратившая своего величия. Спустя полвека происходит новый подъем, который определяется, главным образом, тем, что к сонатному циклу обращаются многие русские композиторы. Выдающиеся симфонии и

¹ Здесь уместно остановиться на неоднозначности самого понятия — единство. В широкой трактовке оно означает цельность, принадлежность к чему-то одному, и в этом смысле допустимо единство весьма противоречивых элементов, хотя, как было выше сказано, такое противоречие не может заходить слишком далеко, не рискуя повредить целому. В более узком смысле единство понимается как синоним общности, «солидарности», как проявление неких одинаковых или сходных свойств объединяемых частей. В настоящей работе понятие единства будет использовано лишь в одном и притом более широком понимании — как выражение цельности, согласованности, общей стройности, независимо от степени подобия или контраста частей, составляющих целое.

сонатно-камерные циклы принадлежат перу величайшего русского композитора — Петра Ильича Чайковского; они позволяют сделать достаточно основательные обобщения о природе сонатного цикла¹.

*

Разные свойства музыкального произведения, разные «слои» художественного целого вовлекаются в решение задачи объединить части в цикл — от наиболее явных образно-драматических и до самых глубинных, лежащих в сфере пропорций и структур. И хотя все они играют не только объединяющую роль, их значение и в этой области необычайно велико. Все средства объединения сонатного цикла можно разделить на три большие группы. Первую образует система образов и их развитие во взаимодействии². Ко второй относятся многообразные проявления репризности — как однократной («арки»), так и неоднократной («аркады»). Третью составляют принципы общей композиции цикла³.

Образно-драматургическая система в сонатно-циклических произведениях Чайковского наиболее полно рассмотрена в музыковедческой литературе. Не стремясь резко преобразовать известную, уже сложившуюся форму, композитор обращался к ней, тем не менее, как к средству воплощения самобытного образного содержания, в котором претворялась идея активного преодоления жизненных невзгод, борьбы со всем, что мешает достижению светлого идеала, стремление опереться в борьбе на здоровые силы народа. Здесь в первую очередь следует отметить активный и действенный образ «героя музыкально-инструментальных драм» Чайковского (заметим, что этот музыкальный образ родственен образам оперных героев Чайковского, а лирическая насыщенность тех и других — наряду с другими их свойствами — позволяет наблюдать в них черты автобиографичности, автопортретности). Не менее значимы проникновенные мечтательные образы, запечатлевшие прекрасный идеал. Мрачные, то гнетущие, то устрашающие

¹ Здесь будет сделана попытка выявить некоторые особенности сонатного цикла в их общем виде. Поэтому рассматриваются преимущественно шесть симфоний Чайковского и его сонатно-камерные циклы (сонаты, квартеты, Трио, Секстет). Сочинения же, в которых сонатно-циклические свойства выражены лишь частично и не могут считаться обязательными (Серенада для струнного оркестра, сюиты), либо же проявляются во взаимодействии с иными влияющими на них принципами (театральность, специфическая «драматургия соревнования» в инструментальных концертах; литературная программа в симфонии «Манфред»), — привлекаются в значительно меньшей степени.

² Еще раз оговоримся: образная система как главный выразитель художественной идеи произведения и основы музыкального развития, ни в какой мере не утрачивает этого своего значения, но сверх того наделяется еще и объединяющей функцией.

³ Поскольку в музыковедческой литературе вопросы, связанные с третьей группой объединяющих средств, наименее разработаны, главное внимание здесь будет уделено принципам общей композиции.

«роковые» темы обобщают образы жизненных препятствий; народное начало находит отражение либо с помощью подлинных народных тем, либо в оригинальной музыке, сочиненной в духе фольклора. Поистине безгранично богатство разнообразнейших лирических музыкальных образов, как бы воплощающих «авторский комментарий». Таково — коротко — образное содержание сонатно-циклических произведений Чайковского, и о нем немало писали. Реже обращают внимание на то, что каждой группе образов композитор отводит относительно определенное место в цикле. Между тем, именно так оформляются сравнительно устойчивые черты сонатно-циклической драматургии, немало способствующие сплочению частей целого. У Чайковского эти черты проявляются во вступлениях, где звучат темы рока, в типичном сопоставлении в экспозиции первой части — «лирический герой и его светлая мечта», — в традиционной (для Чайковского) трактовке медленной и скерцозной частей, в финале, где народное начало выступает обычно наиболее явственно. Следовательно, наряду со своей основной задачей — выразить содержание музыкального произведения, — единая для всего цикла образная система выполняет и другую весьма существенную функцию, конструктивную: она способствует восприятию частей цикла именно как частей единого целого, несмотря на их достаточную завершенность.

Вторую группу средств объединения частей цикла составляет, как сказано выше, все многообразие различных видов репризности (имеется в виду повторность элемента за пределами той части, в которой он впервые появился). Сюда в первую очередь относятся возвращения целостных тем — в их сравнительно неизменном (вступительная тема Четвертой симфонии, главная партия первой части Трио — обе темы используются в конце цикла) или существенно преобразованном виде (вступительная тема Пятой симфонии, проходящая в различных вариантах через все части цикла), а также интонационное родство тем из разных частей (так, в Четвертой симфонии интонация нисходящего тетрахорда в диапазоне чистой или уменьшенной кварты пронизывает — и тем самым сближает — буквально весь тематический материал, — этот пример уже стал хрестоматийным). Очевидность, ясная слышимость «арок» и «аркад» объясняется прежде всего их мелодической природой; на репризы такого рода не раз обращали внимание авторы различных работ.

Значительно меньше изучена репризность иного рода — реминисценция, осуществляемая немелодическими средствами. Так, перед кодой финала Третьего квартета неожиданно резко замедляется темп, и *quasi andante* несколько раз повторяется в равномерном ритме исполняемый *pizzicato* гармонический оборот $\flat\epsilon\Pi_4_3$ — Т, если слышать его в си-бемоль мажоре (верхний голос: *до—ре*). А ведь это не что иное, как сопровождение скорбной темы в обрамлении из первой части квартета — только там с

тониной чередовался не Π_3^4 , а Π_5^6 , но в том же мелодическом положении звука *до*. Иначе говоря, связь крайних частей, помимо прочего, осуществляется и через повторение характерного гармонического оборота.

Еще более глубоко скрыта и тем не менее вполне реальна связь частей, осуществляемая повторностью необычной тональной последовательности. Так, в Четвертой симфонии линия тонального движения начинается с фа минора и завершается фа мажором, но борьба за преодоление минорности идет весьма своеобразно: важнейшей силой в этом конфликте выступает... ля минор, медианта фа мажора. Уже в экспозиционном проведении главной партии первой части основная тема, прозвучав в фа миноре, вторично проходит в ля миноре. Аналогичное тональное соотношение имеется и в теме скерцо (от индекса $\boxed{A}$ — ля минор, от $\boxed{B}$ — фа минор), но здесь же дано и более простое движение от фа мажора к родственному ля минору (начало темы), причем оба последования повторены в репризе скерцо. Наконец, в финале основная тема и тема народной песни вновь возвращают соотношение *фа—ля*. Ясно, что последование основной тональности и ля минора приобретает значение лейт-сопоставления, возврата которого способствуют сближению частей цикла.

Говоря о разного рода репризности, не хотелось бы обойти фактурно-тембровые арки (напомним сходную инструментовку и фактуру основных — главных и побочных — тем в крайних частях Шестой симфонии, или очень заметное подобие в фактурно-тембровой планировке крайних частей Третьей симфонии: по четыре развернутых эпизода *tutti*, между которыми — эпизоды более скромной звучности с преобладанием тембров деревянных духовых инструментов). Менее слышимы, но реальны и значимы повторения индивидуальных структур. Сопоставим, например, развитие основных тем в крайних частях Большой сонаты. Темы главных партий развиваются аналогично — динамичное, наступательное, ритмически активное «ядро» как источник более равномерного, хотя и устремленного движения в обоих предложениях периода повторной структуры. Аналогично и развитие побочных партий¹, которое основано на повторении периодичностей. Сходны также структуры главных партий крайних частей и в Первой симфонии — широкое изложение темы, еще более протяженное ее разработочное развитие и затем динамизированная, но сравнительно краткая реприза. Наконец, уместно напомнить и о вполне возможной «структурной репризности» в рамках цикла, возникающей в тех случаях, когда его крайние части — сонатны.

Третья группа средств, способствующих созданию законченного

¹ В финале имеется в виду вторая тема побочной партии, поскольку первая носит в известной мере переходный характер.

целого из относительно самостоятельных частей — это **принципы общей композиции** цикла.

Отнесем к ним:

а) общий план — последовательность, строение и образное соотношение частей цикла;

б) ладотональный план;

в) временную пропорциональность частей цикла и их основных разделов.

а) Общий план цикла

Большинство разбираемых сочинений Чайковского сохраняет «классический» порядок частей сонатного цикла, то есть за сонатной частью следует медленная, затем — скерцо и, наконец, финал.

Этому сложившемуся еще у Моцарта и нашедшему столь убедительное художественное подтверждение в творческой практике Бетховена порядку присуща глубокая внутренняя обоснованность. Если первая часть заключает в себе действенное, активное развитие, основанное на взаимодействии различных, порой конфликтных образов, то в следующей части естественно и закономерно отражаются раздумья, переживания, вызванные «событиями» первой части, внутренний мир «лирического героя» произведения раскрывается в тесной связи с только что совершившимся «действием».

Не менее закономерно и движение от части, запечатлевшей чувства и размышления, к части более внешнего, обычно танцевально-игрового характера, более подвижной, активизирующей развитие после его замедления, но не содержащей в себе, однако, окончательного вывода. Этот вывод заключает в себе также подвижный, но более значительный, «весомый» финал.

Именно таково — иногда с незначительными отступлениями — развитие в Первой и Второй, в Четвертой и Пятой симфониях Чайковского, в его фортепианных сонатах, Первом квартете и Флорентийском секстете. Другими словами, общий план большинства сонатно-циклических произведений Чайковского, создававшихся им на протяжении всего творческого пути, в основных чертах соответствует классическим нормам.

Однако довольно рано в сонатных циклах Чайковского появляются и отклонения от этих норм. Сначала это только иной порядок средних частей (Второй квартет — 1874 год, а двумя годами спустя — и Третий), затем и увеличение (в Третьей симфонии) либо уменьшение (в Трио) числа частей. Шестая же симфония при сохранении обычного четырехчастного состава отличается новой свободной трактовкой каждой части. Естественно, что особые интерес представляют причины, побудившие композитора

отойти от классических норм в числе и последовательности частей сонатного цикла.

Во Втором и Третьем квартетах, как только что было отмечено, иной порядок средних частей, при котором вслед за первой частью идет скерцо, а уже потом — перед финалом — медленная часть. Такая последовательность встречалась еще в некоторых квартетах Гайдна (например, ор. 20, 33, 42), Моцарта (№№ 14, 17, 18), она имеет место и у Бетховена и именно в камерных сочинениях: квартет фа мажор ор. 59, трио си-бемоль мажор ор. 97, фортепианные сонаты ор. 106 и 110. В симфониях Бетховен использует новую схему только в Девятой, необычной и многими другими своими сторонами. Однако в подавляющем большинстве классических сонатных циклов за первой частью следует медленная.

Причину нового расположения средних частей следует, по-видимому, искать во все возрастающей роли медленной части — в связи с общей «психологизацией» сонатного цикла в XIX веке.

Две значительные части — первая и медленная — будут глубже восприняты, если прозвучат не подряд, а «на расстоянии», что позволит оттенить их контрастным скерцо. К тому же рядом стоящие медленная часть и финал способствуют нарастанию контраста между смежными частями на протяжении всего цикла. Таким образом и финал прозвучит наиболее ярко после самой контрастной по отношению к нему части. Кроме того, занимая «зону третьей четверти» в цикле, то есть ту область, к которой — в силу особенности человеческого восприятия — обращено повышенное внимание слушателя, медленная часть производит наиболее глубокое, наиболее значительное впечатление.

Подобно Бетховену, Чайковский впервые строит сонатный цикл с медленной частью непосредственно перед финалом — в камерном жанре (квартеты середины 70-х годов), затем в таком же порядке располагает части Серенады для струнного оркестра (1880) — сочинения промежуточного между камерным и симфоническим жанрами и лишь после этого применяет такой порядок частей в симфоническом жанре — и то не в симфонии как таковой, а в программной симфонии-поэме «Манфред», в сюите «Моцартиана».

Два последних квартета Чайковского отличаются от других циклов того же времени углубленной психологичностью, драматичностью, связанной с отображением резких жизненных противоречий. И «лирические центры» обоих квартетов становятся центрами основного, главного внутреннего высказывания. Именно здесь находит свое выражение самое психологически важное. Отсюда и возникает потребность отодвинуть медленную часть от первой — раздумчивой и в целом сдержанной во Втором квартете или заключенной в медленное обрамление в Третьем.

Более сложно спланирован цикл в последней симфонии Чайковского. Хотя и она состоит из четырех частей, но функции каждой из них необычны и даже неоднозначны. Пожалуй, ближе всего к

традиционной трактовке частей сонатного цикла первая — конфликтное, внутренне драматичное *Allegro non troppo*. Однако в его строении обращает на себя внимание интереснейшая особенность: при наличии формально необходимых элементов сонатной репризы собственно репризы как области нового сопоставления основных образов нет, си-минорное проведение главной партии знаменует лишь наивысшую вершину разработки, а побочная партия в си мажоре воспринимается как начало заключения всей части, как первый раздел коды. Далее следует пятидольный вальс, подвижность и жанровая определенность которого вызывает мысль о скерцо, но явственная лирическая выразительность (особенно в среднем разделе) наводит на мысль о том, что он в какой-то мере предназначен играть роль медленной части, традиционное место которой он и занимает. Столь же неоднозначна и жанровая принадлежность третьей части симфонии. Авторское обозначение и многие свойства самой музыки говорят, что это — скерцо; и вместе с тем нет в симфонии части, которая более, чем третья, напоминала бы традиционный симфонический финал — прежде всего запечатлением образов внешнего мира, очень разных, но непременно активных, устремленных, настойчиво влекущих.

Наконец, «самое тягучее адажио»¹ в роли... финала. Трагедийная концепция симфонии, потребовавшая медленного скорбно-трагического завершения, обусловила и весьма индивидуальное толкование каждой из частей цикла. Так, внешне традиционная четырехчастность сонатного цикла оборачивается неповторимой формой выражения глубоко своеобразного художественного замысла.

Но не все сонатно-циклические сочинения Чайковского четырехчастны². В Третьей симфонии по сравнению с обычным циклом — «лишняя» часть: между первым *Allegro* и элегическим *Andante*, как бы смягчая контраст, звучит скромный по масштабам и непритязательный по содержанию неторопливый грациозный вальс. При всей своей активности *Allegro* внутренне непротиворечиво, необычно — для Чайковского — «благополучно» и завершено; его сопоставление с вальсом носит жанровый характер; это свойство в немалой степени присуще сопоставлениям и других частей — тоже жанрово определенных, себедовлеющих и завершенных. Так возникает ощущение сюитности, о котором не раз писали в связи с Третьей симфонией. Как видно, замысел спокойного, уравновешенного произведения (о необычной симметричности, присущей циклу, будет сказано несколько ниже)

¹ Выражение П. И. Чайковского из письма к В. Л. Давыдову от 11 февраля 1893. Цит. по кн.: П. И. Чайковский. Письма к близким. М., Музгиз, 1955, стр. 532.

² Напомним, что концерты, которые у Чайковского трехчастны, и сюиты, где число частей различно, здесь не рассматриваются.

потребовал столь своеобразного «дополнения» к четырем частям симфонии.

Еще более необычен сонатный цикл в Трио: две части, где первая — «Элегическая пьеса» в сонатной форме, а вторая — вариации¹. В этом минимальном по числу частей цикле дано подлинное единство двух противоположных образных сфер: горестное чувство невозвратимой утраты воплощается преимущественно в первой части, многообразие жизненных картин — во второй (существенны взаимопроникновения этих сфер: оптимистичная, светлая музыка в побочной партии и разработке сонатной части и скорбное *lamento* в IX вариации). В русской классической музыке больше нет примеров цикла такого рода. Да и в западной музыкальной литературе, весьма богатой двухчастными циклами (Прелюдия и Фуга, Интродукция и *Allegro*, *Andante* и Финал), трудно указать на цикл такого строения — за исключением последней фортепианной сонаты Бетховена op. 111. Вероятно, вариационное развитие сразу же после сонатного воспринимается как менее активное, а расчлененность вариаций несет с собою структурное дробление, более пригодное для продолжения развития, нежели для его завершения. Общая структурная «хореичность» цикла преодолевается Чайковским в Трио, во-первых, образным богатством, внутренней контрастностью и такой интенсивностью развития в вариациях, которая может соперничать с сонатным (тем более, что в данном случае тематический материал сонатной первой части на всем ее протяжении сохраняет свой образный облик). Во-вторых, последняя вариация, вынесенная композитором вместе с кодой цикла в самостоятельный раздел, развита — в сонатной форме! — несравненно шире остальных, весь раздел (финальная вариация и кода) лишь вдвое меньше по времени, чем предыдущие одиннадцать вариаций. Тем самым достигается и столь желательное в заключении сочинения структурное суммирование. Наконец, очень важна роль коды, возвращающей — динамизированно! — главную партию первой части и тем самым обрамляющей весь цикл основной музыкальной темой.

Итак, если говорить об общем строении сонатного цикла у Чайковского, то прежде всего заметна опора на традиции классической

¹ Сочетание сонатности с ее активным развитием и глубоким преобразованием исходных музыкальных образов и вариационности, этого наиболее близкого приема народной музыки метода развития, стало традицией русской музыкальной классики, ведущей свое начало от глинкинской «Камаринской», родоначальницы многих прекрасных традиций русского симфонизма. (В отличие от вариационности сонатность «Камаринской» не столь очевидна, однако черты ее можно усмотреть и в наличии двух глубоко контрастных, но тематически родственных образов и в двукратном — «экспозиционном» и «репризном» — их сопоставлении, и в смягчении остроты тонального перехода при повторном проведении тем. В. А. Цукерман форму «Камаринской» определяет как «двойные вариации, распланированные наподобие сонаты без разработки»; см. его книгу: «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., Музгиз, 1957, стр. 364).

школы, то есть того стиля, в котором выкристаллизовались основные принципы этой формы. Но существенно, что Чайковский неоднократно — порой весьма решительно — отходит от традиций, всякий раз в тесной связи с содержанием самой музыки, настойчиво добиваясь единства, цельности цикла нетрадиционными художественными средствами. Следует особенно акцентировать, что строился ли сонатный цикл у Чайковского более обычно или более самобытно, его музыкальное содержание всегда отмечено глубокой индивидуальностью.

В выборе формы каждой части сонатного цикла Чайковский также начинал с освоения классических традиций, но с первых же творческих опытов обогащал эти традиции новыми элементами и в результате приходил к очень своеобразным решениям.

В сонатно-циклических произведениях Гайдна и Моцарта сложился порядок форм, глубоко обоснованный свойствами человеческого восприятия. Как правило, за развитым сонатным *allegro* следуют более просто построенные средние части, после которых дается финал — сложнее средних, но проще первой. Правда, можно указать немало произведений, индивидуальные особенности которых определяют иную последовательность форм, но все же во многих случаях имеет место движение от наиболее сложно организованной формы к простому с частичным «возвращением» к относительно более сложной, то есть как бы симметричное окружение, «опевание» относительно сложной структуры финала.

Общее движение в сторону более простой формы создает предпосылки для сохранения способности слушателей воспринять музыку на всех этапах развития циклического произведения, а относительное усложнение формы финала подчеркивает значимость заключительной части и придает законченность, завершенность всему циклу. (Еще раз отметим, что данная схема отнюдь не претендует на обобщение всех возможностей в чередовании структур сонатного цикла, и своеобразие многих замечательных произведений выражено, в частности, и в других, весьма отличающихся от описанной последовательностях форм.)

Крайние части в сонатных циклах Гайдна и Моцарта, как правило, были близки друг к другу по настроению, а две средние части воспринимались как отстранения, отвлечения — сначала в мир лирики, в мир раздумий и переживаний, то есть как бы «в себя», а затем в мир танца и шутки, в сферу игры, то есть как бы «вовне». Есть и у Бетховена такого рода циклы; но в его музыке стал складываться иной, новый тип цикла, где крайние части отображают начало и завершение пути от драматических столкновений, активной борьбы — к радостному ликованию победивших светлых сил. При этом принципиально изменилась роль финала: это не возврат, а итог развития. Отсюда — структурное усложнение и масштабное разрастание финала.

Ряд сонатно-циклических произведений Чайковского (Третья

симфония и Большая соната, с одной стороны, ранняя соната и даже, хотя в значительно меньшей степени, Шестая симфония, с другой) отличаются образной близостью крайних частей. В большинстве же наблюдается ярко выраженное движение от драматичной, обостренной первой части к финалу-выводу, — как это стало типично для Бетховена. Но и в тех и в других случаях финал у Чайковского развивается в весьма необычной и сравнительно сложной форме¹, что вызвано, вероятно, стремлением подчеркнуть завершающую функцию этой части, дать «конструктивное суммирование» в ходе последних трех, а то и всех четырех частей цикла.

Почти все финалы Чайковского в основе своей имеют сонатную форму, но почти нигде композитор не ограничивается только сонатностью. Одно из средств ее усложнения — внедрение принципов каких-либо иных форм: рондо — в Первой и Третьей симфониях, во Втором и Третьем квартетах, в Большой фортепианной сонате; трехчастной — в Шестой симфонии; вариаций — во Второй симфонии; даже фуги — в уже упомянутых Втором квартете и Третьей симфонии, а также в Секстете. Другой путь усложнения сонатности в финале — ее внешний рост вплоть до контрастно-составной формы, как это произошло в Трио, где активная и жизнерадостная финальная вариация, написанная в сонатной форме, завершена кодой, в которой скорбная тема первой части звучит на предельном уровне трагической выразительности². Более сложен финал Пятой симфонии, контрастно-составная репризная форма которого естественно вобрала в себя сонатность, рондообразность и вариационность.

Еще одна особенность сонатных финалов у Чайковского заключается в том, что их структура нередко усложняется в результате прямого вторжения каких-либо элементов из предыдущих частей. Кроме финала из Трио, о котором шла речь выше, можно привести и другие примеры проявления этой особенности. В полном смысле слова театральная наглядность отличает появление в финале Четвертой симфонии темы рока из первой части. Характерен и «срыв» перед живой и радостной кодой финала в Третьем квартете, когда оживленное праздничное движение неожиданно прерывается напоминанием о траурном шествии, обрамлявшем первую часть. Подобные «срывы» есть и в Первом квартете, и в Большой сонате. Как видно, здесь имеет место дальнейшее развитие встречавшегося еще у Бетховена и Глинки приема контрастного расчленения коды посредством внедрения элементов,

¹ О величине финала будет сказано ниже.

² Тремя годами позже, в работе над финалом «Манфреда» Чайковский снова использует возможность соединения сонатной формы и развернутой «сквозной» коды как двух частей единой конструкции; а спустя полтора десятилетия Рахманинов напишет свой «Утес», в котором опять-таки первый из двух разделов изложен в сонатной форме, а второй раздел составляет огромная кода.

противоречащих ее основному характеру, и преодоления этих элементов¹. Впрочем, такое преодоление у Чайковского иногда есть (Третий квартет, Четвертая симфония), а в других случаях — отсутствует (в Большой сонате восторженная, ликующая тема эпизода в коде — после омрачающего вторжения — значительно утрачивает свои первоначальные качества, заметно проникаясь щемящим чувством невысказанной тоски, затаенной печали; в Трио аналогичное вторжение неумолимо возвращает слушателя к скорбным настроениям, связанным с основной мыслью произведения).

Помимо образного (можно даже сказать — образно-драматургического) значения «срывы» и «вторжения» выполняют также и конструктивную роль рельефных «арок», переброшенных от предыдущих частей к финалу и объединяющих части цикла общим музыкальным материалом. Тем самым прием, использованный Бетховеном и Глинкой для завершения одночастного произведения или отдельной части цикла, становится у Чайковского важным средством объединения частей в произведении многочастном, циклическом.

Каждое из усложнений финала в каждом конкретном случае определяется индивидуальными свойствами данного цикла. Сам же принцип относительного усложнения структуры финалов, связанного с необходимостью подытожить развитие, подчеркнуть важную роль части, заключающей в себе окончательный вывод всего содержания, как нельзя лучше сочетается с понятным стремлением композитора значительностью конструкции основательно замкнуть ряд частей, составляющих целое, а ее новизною, своеобразием активизировать внимание уже несколько утомленного слушателя.

Таковы основные черты общей планировки сонатного цикла у Чайковского.

6) Ладотональный план цикла

Отметим две стороны в функциях тонального плана циклического произведения. Прежде всего, тональность, как определенная звуковая система служит основой и вместе с тем выявляется в процессе формирования музыкального образа. Поэтому тональности отбираются в самой тесной и непосредственной связи с характером музыки. Тем самым тональный план — через свои частные проявления, то есть через тональности — включается в круг выразительных средств музыки. С другой стороны, тональные планы заметно способствуют объединению цикла, устанавливая важные связи между его частями. Эти связи основаны на закономерностях

¹ Об этом приеме см. в кн.: В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, стр. 283.

как ладогармонической логики (функциональные соотношения тоналностей), так и логики музыкально-структурной (повторение, контраст, реприза). Тем самым тональный план включается и в круг конструктивных средств, обеспечивающих логичность развития и стройность формы произведения и таким образом облегчающих его восприятие. В соответствии с темой настоящей работы здесь основное место будет, естественно, уделено этой второй, конструктивной функции.

Подавляющее большинство сонатно-камерных сочинений и почти все симфонии Чайковского начинаются минорной первой частью. Даже Третья — мажорная — симфония открывается развернутой (примерно четверть общей протяженности всей части) траурно-маршевой интродукцией в миноре. И первое, что обращает на себя внимание в тональных планах этих сочинений, — движение к мажорной вариате¹ в финале. Такое движение уже давно встречалось в одночастных минорных произведениях, завершавшихся в мажоре. Встречалось оно и в ряде сонатно-циклических произведений (до-минорная и ре-минорная симфонии Бетховена с одноименно-мажорными финалами, его же «Крейцера» соната и т. д.), но — как сравнительно нечастое явление. У Чайковского же лишь в последней симфонии нет «выхода» в одноименный мажор: си минор, пронизывая все ее части, остается в финале «непреодоленной» тональностью.

Камерные циклы в тональном отношении построены несколько сложнее. Лишь в Третьем квартете ми-бемоль-минорной первой части противостоит финал в ми-бемоль мажоре. В ранней сонате и Секстете финалы начинаются в той же ладотональности, что и первые части, но, поскольку побочные партии в финалах этих сочинений мажорны, в репризе финала минор преодолевается одноименным мажором, каковой и закрепляется кодой.

В циклах с мажорной первой частью (первых два квартета, Большая соната) одноименный минор широко представлен и сам по себе, и косвенно — через родственные тональности. В квартетах, кроме того, предпоследние части звучат в одноименном миноре. Так что и в этих сочинениях слушатель вовлекается в «ладовую борьбу» на основной тонике, борьбу, завершающуюся «победой» мажора.

Лишь в Трио ладотональное развитие, идущее, казалось бы, типичным для Чайковского путем (минорная первая часть, доминантово-мажорный цикл вариаций и, наконец, одноименно-мажорная финальная вариация) завершается минорной кодой. Нет сомнения, что эта особенность Трио прямо обусловлена его трагической темой (спустя одиннадцать лет композитор в миноре закончит свою последнюю симфонию).

¹ Варианта — одноименная функция противоположного лада (см.: Г. Р и м а н. Музыкальный словарь. Москва—Лейпциг, П. Юргенсон, 1901, стр. 204).

Попытаемся выяснить природу описываемой закономерности. Она — двойственна. Издавна существовавшая традиция заканчивать минорное произведение мажорной тоникой или каденцией основывалась, вероятно, на том, что мажорное трезвучие производит впечатление более устойчивого, более консонантного, нежели минорное — в силу простейшего обертонового состава: всего 5 начальных звуков натурального ряда¹. В этом — акустико-физиологические предпосылки мажорного завершения минорной музыки. Как видно, не без влияния чисто акустических свойств определяются у ладогармонических элементов и сферы выразительных возможностей; привычные свойства этих ладов — затененность минора и более светлый характер мажора — в большой степени зависят от звучания их тонических гармоний. Вот почему движение от минора к мажору воспринимается не только (и не столько) как движение к большей устойчивости, но раньше всего — как движение от тени к свету, от горестей и сомнений к утверждению светлых и радостных чувств. Достойна быть специально отмеченной та настойчивость, с которой Чайковский ведет слушателей многих своих крупных сочинений (кроме Трио и Шестой) к ладовому просветлению, «к счастливому» — и в ладовом отношении — концу произведения.

Проследив путь от минора к одноименному мажору в рамках цикла, нетрудно заметить еще одну закономерность: яркий тональный сдвиг от первой части ко второй и более постепенное движение к тональности финала, своего рода тональный «скачок с заполнением»². Законченное, логичное и притом простое (но не обычное) тональное движение от начала к концу цикла — еще одно средство объединить части целого.

Тональный контраст второй части по отношению к первой характерен был и для классического сонатного цикла, но там он сопутствовал вполне определенному сдвигу в характере музыки: тональность менялась в медленной части (а если менялся порядок средних частей, то менялся и тональный план цикла, но именно медленная часть вносила тональный контраст — см., например, Девятую симфонию Бетховена). У Чайковского иначе: вторая часть может быть и медленной, как в традиционном классическом цикле, и подвижной скерцообразной, как во Втором и Третьем квартетах, и, наконец, не относящимся ни к одной из этих двух категорий маршем (Вторая симфония) или вальсом (Шестая), — но она непременно вносит тональный контраст. Нередко тональ-

¹ Минорное трезвучие может быть представлено как комбинация первых трех и девятнадцатого (!) звуков натурального ряда; пятый же обертон хотя и не слышен как самостоятельный звук, но благодаря близости к основному тону достаточно силен и потому осложняет минорное трезвучие, делает его внутренне напряженным.

² Единственное исключение — Секстет.

ное соотношение первых двух частей повторяет экспозиционное соотношение главной и побочной тональностей первой части, вторая часть воспринимается как «побочная партия цикла» (об этом см. ниже, стр. 139).

Лишь в немногих случаях третья часть просто возвращает тональность первой (Вторая симфония, Третий квартет, фортепианные сонаты) и еще реже — только в сонатах — та же тональность остается и в финале. Для предпоследней части более типична тональность иная, нежели в крайних частях, и в этом еще одно отличие тонального плана в сонатных произведениях Чайковского от традиционного тонального плана западноевропейского классического сонатного цикла: если там имело место отклонение от главной тональности лишь во второй части, то здесь и третья часть в большинстве случаев еще не возвращает, а только готовит возвращение главной тональности, причем обычно, посредством достаточно простого и ясного функционального отношения.

Первый квартет:

D—B—d—D

минорная
варианта

Второй квартет:

F—Des—f—F

минорная
варианта

Третья симфония:¹

D—B—d—h—D

параллель

Секстет:

d—D—a—d

натуральная
доминанта

Шестая симфония:

h—D—G—h

параллель
субдоминанты

Так обстоит дело в циклах, крайние части которых написаны в одном ладу. В произведениях, где развитие идет от минора первой части к одноименному мажору финала, можно говорить о непрерывной поступательности тонального движения. И в этом случае тональность третьей части представляет собой необходимый и особенный, не совпадающий с другими этап.

Первая симфония:

g — Es — c — G
VI от g tp от Es

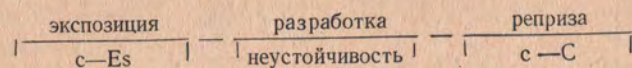
Пятая симфония:

e—D — A — E
VII от e D от D
S k E

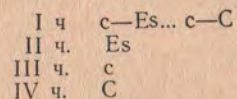
¹ В данном случае предфинальная часть — четвертая.

В приведенных примерах наиболее далекое сопоставление служит как бы толчком к дальнейшему развитию, где отношения смежных тональностей существенно упрощаются. Все сказанное заставляет полагать, что Чайковский отказался связывать смену тональностей с жанровым (хотя, конечно, не образным!) характером части, а рассматривал тональный план как некое свойство цельного многочастного сочинения, как одно из средств объединения и, разумеется, внутреннего контрастного обновления сонатного цикла. К этой же мысли приводит и еще одно, и притом интереснейшее, свойство тональных планов в сонатных циклах Чайковского. Выясняется, что, как правило, общий план произведения с большей или меньшей точностью отражен в плане одной из крайних частей (иногда и в обеих). Тем самым тональное движение в цикле либо представляет собой развитие плана-тезиса, данного в первой части, либо подытоживается, «конспектируется» в финале.

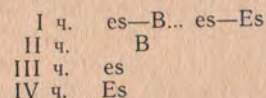
Вот тональный план первого Allegro Второй симфонии (медленное обрамление не учитывается):



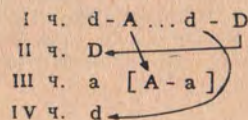
Последовательность длительно выдерживаемых, устойчивых тональностей оказывается точно повторенной в тональном плане всей симфонии:



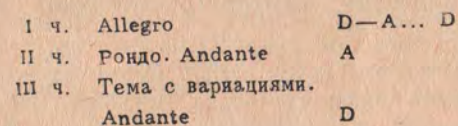
Аналогично — лишь с иным соотношением тональностей — и в Третьем квартете:



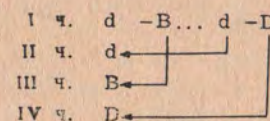
В Секстете, написанном много позже, общий план усложнен изменением порядка тональностей и сменой одноименных ладов в средних частях, но сам принцип движения всего цикла по тональностям первой части — тот же:



Такое явление наблюдается иногда и в ряде произведений западноевропейских композиторов, и для него есть весьма веские предпосылки. В самом деле, смысловое соотношение первой и медленной частей традиционного сонатного цикла имеет много общего с соотношением главной и побочной партий внутри первой части. Отсюда возможность — и она иногда реализуется — провести медленную часть в тональности побочной партии, хотя чаще медленная часть звучит в субдоминантовой или одноименной тональности. Потребность вновь вернуться в главную тональность удовлетворяется последующими частями. Но возврат к ней есть и внутри первой части — в ее репризе. Так возникает соответствие тонального плана всего цикла — плану его начальной части, своего рода центробежность общей тональной организации. Вот, например, схема тонального развития в фортепианной сонате № 6 ре мажор Моцарта (Кёхель, № 284):



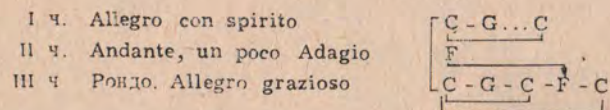
Еще один пример — Девятая симфония Бетховена:



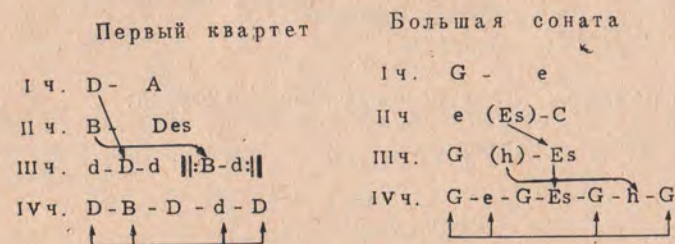
Как показано выше, Чайковский сравнительно широко использует прием «центробежной» тональной организации цикла, и в этом первое отличие его сонатно-циклических произведений от произведений венских классиков, где «тональная центробежность» встречается лишь изредка. Другое и более существенное отличие заключено в выборе самих тональностей (их круг шире, чем у классиков в подобных случаях) и их соотношений (они индивидуальнее и, в частности, включают в себя сопоставление одноименных тональностей).

Описанный прием отнюдь не всегда может быть использован: ведь если типичная тональность побочной партии — доминантовая, то медленная часть чаще сдвинута в субдоминантовую сторону относительно главной, тональность медленной части как бы симметрично уравнивает экспозиционную модуляцию в первой части. Здесь возможно и в ряде случаев находит свое применение «конспектирование» тонального плана цикла в финале, своего рода центростремительность общей тональной организации. Особенно легко этого достичь, если финал — рондо с его

обычно доминантовым первым эпизодом (тональный «отклик» на побочную партию в экспозиции первой части) и субдоминантовым или одноименно-вариантным вторым (тональная «арка» от медленной части). В сонате № 7 до мажор Моцарта (Кёхель, № 309) использована эта возможность:



Такой путь тонального объединения Чайковский тоже не раз использует и с теми же проявлениями своего индивидуального к нему отношения, о которых говорилось выше (сравнительная многократность, широкий круг тональностей, их характерные сопоставления). Вот примеры «центростремительно» организованных тональных планов:



Напомним, что многотональный план финала Четвертой симфонии наряду со своей основной тональностью фа мажор, уже звучавшей в среднем разделе второй части и в скерцо, включает другие важные тональности: ля минор (внутренняя реприза главной партии первой части, первое вторжение роковой темы в разработку, середина основной темы скерцо), си-бемоль минор (второе проведение роковой темы в разработку первой части, основная тема второй части), ре минор (реприза первой части)¹.

Выбор «центробежного» либо «центростремительного» тонального плана связан с некоторыми выразительными чертами произведений, — по крайней мере, у Чайковского. Сочинениям с тонально-обобщающим финалом присущ ярко выраженный оптимистический строй, в целом светлый колорит. Наиболее явно выражен этот характер в заключительной части. В ее тональном

¹ Хотелось бы подчеркнуть, что именно рондообразность, присущая, в частности, финалам Первого квартета, Большой сонаты, Четвертой симфонии, представляет широкие возможности для использования нескольких различных тональностей.

обобщении предшествующего развития можно видеть проявление авторского намерения: тональными средствами (помимо прочих) максимально связать жизнеутверждающий финал-вывод с отзвучавшими перед ним частями-предпосылками.

Циклы, где план целого уже заложен в первой части, труднее объединить в группу с каким-либо общим характерным признаком. Можно лишь заметить, что распространение тонального плана начальной части на весь цикл имеет место там, где более явно выступают черты «сквозного» развития, где первая часть в смысловом отношении не завершена и требует дальнейшего движения¹.

Еще одно наблюдение относится к тональному движению в финале. Как выяснилось, оно зависит от тонального развития в предшествующих частях не только при общем «центростремительном» плане. Исходное сопоставление, основная модуляция финала, то есть переход от первой темы ко второй — будь то эпизод рондо или побочная партия сонаты (рондо-сонаты) — имеет определенное направление, так или иначе зависимое от предшествующего развития. Чаще всего первая финальная модуляция утверждает уже звучавшее раньше тональное соотношение — либо первую модуляцию первой части (ранняя соната, Третья и Четвертая симфонии), либо соотношение первых двух частей (первые два квартета), либо, наконец, — когда тональное соотношение в экспозиции первой части и между первыми двумя частями совпадает — и то и другое (это встречается лишь в сочинениях зрелого периода, начиная с Большой сонаты, где экспозиционные партии звучат в соль мажоре и ми миноре, таковы же тональности первой и второй частей в целом и таков же план экспозиции в финале; еще примеры: Трио, Пятая и Шестая симфонии).

В первых двух симфониях и Третьем квартете — иное явление. Здесь первая побочная тональность финала выражает стремление к «медиантовому равновесию». В Первой симфонии соль минор большую и важную роль играет ми-бемоль мажор (нижняя медианта исходной ладотональности), в котором звучит медленная часть, средний раздел скерцо. Как бы в противовес этому побочная партия финала звучит в си миноре (верхняя медианта финальной тональности). Во Второй симфонии и Третьем квартете особое значение приобретают сдвиги и модуляции в тональность на терцию выше исходной, то есть в верхне-медиантовую; в финалах же первая модуляция ведет в субмедиантовую тональность.

¹ В ряде случаев (соната до-диез минор, Трио, Пятая и Шестая симфонии — произведения, разделенные большими промежутками времени) имеет место интересное соответствие тональных планов в крайних частях. Такая репризность тонального плана не может быть исключена из числа средств объединения цикла, но, как уже было сказано, вопросы, связанные с репризностью в пределах настоящей работы, подробно не рассматриваются.

Напомним, что во Второй симфонии движение от до минора к ми-бемоль мажору есть и в экспозиции первой части (главная партия — побочная партия), и в скерцо (первый раздел — трио), а кроме того, ми-бемоль-мажорная тема *Andantino* сопоставляется то с соль мажором (середина первого раздела), то с соль минором (трио). В экспозиции финала тональное развитие иное, от до мажора главной песенной темы оно ведет к ля-бемоль мажору побочной. Ми-бемоль-минорное вступление к Третьему квартету включает значительный соль-минорный раздел; в соль-бемоль мажор модулирует ми-бемоль-минорная главная партия; си-бемоль мажорная побочная продолжается в ре миноре. Средние разделы скерцо и траурного *Andante* также написаны в верхне-медиантовых тональностях относительно тональностей начальных разделов. Но первая модуляция финала — из ми-бемоль мажора в до минор, в нижнюю медианту.

Каково бы ни было конкретное решение композитора относительно главной модуляции финала, оно в любом случае отражает общую закономерность: эта модуляция является важным и четко детерминированным элементом тонального плана всего цикла и тем самым — средством объединения его частей.

Итак, в построении тональных планов сонатно-циклических произведений Чайковский прежде всего опирается на традиции, сложившиеся до него (совпадение тональностей крайних частей, уход от главной тональности в средних частях цикла), типизирует некоторые явления, бывшие у его предшественников редкими исключениями («развертывание» тонального плана начальной части в масштабе цикла или «конспект» всего плана в финале, движение от минора в первой части к одноименному мажору в заключительной) и, наконец, вырабатывает ряд собственных приемов тонального развития (исключение главной тональности — кроме ее варианты — из всех средних частей, тональный «скачок» ко второй части с последующим «заполнением» по пути к финалу, причинная связь главной модуляции финала с предшествующим развитием). Принципиально подход Чайковского к проблеме тонального плана отвечает классической норме — гармоничное сочетание важной выразительной функции и весьма ответственной конструктивной роли. Но совокупность средств практического решения этой проблемы композитором глубоко индивидуальна и является немаловажной стороной неповторимого своеобразия его произведений

в) Пропорции частей в цикле

Объединение различных по своим качествам составных элементов в единое целое сопряжено с определенными требованиями к величине этих элементов. Пропорциональность высоты колонн

и фронтона здания, величины статуй и постамента, размеров картин в триптихе — равно как и отдельных глав романа, действий и картин драмы, оперы и т. д. — есть непереносимое требование художественной формы. Масштабное соответствие или ритмичность в широком значении этого понятия отнюдь не сводится к масштабной равномерности. Хотя одинаковая величина элементов и может иметь место как простейший случай соответствия, но элементы могут быть и чаще всего бывают разновеликими. Однако их относительная величина должна определяться той ролью, какую они играют, образуя целое. В музыке, в частности, соотношение протяженностей воспринимается не только по времени, но и в связи с глубиной содержания, активностью развития, а также с характером и степенью контраста между данной частью и предыдущей. В Десятой симфонии Шостаковича, например, первая часть длится более 20 минут. Затем стремительно — менее, чем в 4 минуты — проносится скерцо. Но контраст так резок, «встряска» так сильна и так ярки и захватывающи образы скерцо, что и столь краткого времени оказывается достаточно для нового и полного впечатления.

Общая продолжительность сонатно-циклических сочинений Чайковского¹, за исключением ранней сонаты и Первого квартета (соответственно 20 и 27 минут) колеблется в пределах от получаса до трех четвертей часа. Лишь пятичастная Третья симфония и монументальное Трио выходят за эти пределы на 2—3 минуты. Средняя величина симфонии — чуть более 40 минут — несколько превышает средний масштаб сонатно-камерного цикла. При этом можно отметить хотя и не резкое, но заметное постепенное увеличение масштаба от ранних — к более поздним произведениям². Как видно, чем более зрелым становилось творчество композитора, чем более глубокое и разностороннее содержание заключалось в его произведениях, тем большее «временное пространство» требовалось ему для воплощения своих художественных замыслов. Но сказанное относится лишь к какой-то «средней линии», в то время как тот или иной цикл может оказаться и короче, и протяженнее предыдущего — и при этом равновеликим давно написанному (так, по протяженности Секстет равен Второму квартету, сочиненному полутора десятилетиями раньше).

Наиболее существенно для общей структуры цикла — с точки

¹ Все количественные данные, разумеется, приблизительны, ибо исполнители всегда допускают некоторые отклонения от темповых указаний автора — тем более, что темп по метроному выставлен композитором не везде; в этих случаях хронометраж проводился по живому исполнению: так, длительность Большой сонаты определялась по записи исполнения К. Н. Игумнова, Шестой симфонии — в интерпретации Е. А. Мравинского и т. д.

² Средняя продолжительность сонатных циклов, написанных по 1877 год включительно, — 35 минут, по отношению к более поздним циклам этот показатель возрастает до 40 минут.

зрения его цельности — временная пропорциональность частей, общий ритм.

В ранней фортепианной сонате, в Первом квартете и первых двух симфониях Чайковский как бы осваивает классические принципы сонатно-циклической архитектоники: здесь обычное число и расположение частей, здесь и относительная — по сравнению с более поздними сочинениями — масштабная равномерность. Медленные части примерно равновелики соответствующим первым¹ и вместе с ними делят лишь немногим более половины всего времени. Вторая половина поделена не столь равномерно: скерцо вдвое короче финала. Таким образом, последняя часть оказывается в этих сочинениях — за исключением Первой симфонии — самой крупной. Такие соотношения в сонатном цикле встречались нередко и прежде (можно указать хотя бы на квартет Бетховена ор. 18 № 6, где первое Allegro и медленная часть приблизительно равны по длительности, скерцо значительно короче, а финал — самая протяженная часть; в Пятой, Девятой симфониях того же композитора финалы также по величине превышают каждую из предшествующих частей).

Сонатно-циклические произведения Чайковского, созданные в середине 70-х годов — Второй и Третий квартеты, Третья симфония, — свидетельствуют об активных поисках в области общей планировки цикла. Порядок частей, при котором медленная часть занимала третье, предфинальное место, имел существенные последствия и для общих пропорций в этих произведениях: наиболее психологически насыщенные у Чайковского разделы цикла — первое Allegro и медленная часть — оказались отдалены друг от друга и это дало возможность увеличить их протяженность, не рискуя при этом утомить внимание слушателя. Так, в Третьем квартете — самая большая первая часть из всех четырехчастных циклов; она длится около 17 минут. Медленные части делят почти треть времени, занимаемого всем произведением. Важно и их положение в зоне «золотого сечения», о чем уже шла речь выше (стр. 129).

С другой стороны, финал, следующий после самой контрастной по отношению к нему части цикла, оставляет достаточно яркое, полное — с точки зрения оценки его величины — впечатление и при гораздо меньшей протяженности. И действительно, финалам в этих квартетах уделено всего лишь около $\frac{1}{6}$ общего времени — столь кратких финалов композитор не писал ни прежде, ни впоследствии.

В относящейся к этому же периоду Третьей симфонии Чайковский трансформирует цикл несколько иначе. Возникает ощущение

¹ Во Второй симфонии марш, занимающий место традиционной медленной части, в полтора раза меньше первой, — только потому, что «львиная доля» первой — более трети (!) — отведена протяженному песенно-вариационному вступлению.

будто композитор пытается совместить привычное последование частей (скерцо после медленной части) с иным, только что примененным во Втором квартете (скерцо перед медленной частью), для чего окружает медленную часть двумя скерцо¹. Повышенная — в сравнении с другими симфониями — роль жанрового начала сказалась не только в обращении к маршевому, танцевальному, скерцозному элементам и их распределении в существенных областях формы (начальная часть, как бы объединяющая два марша — траурный и праздничный; скерцо в зоне «золотого сечения»; финальный полонез), но и в общих пропорциях. Скерцо фактически самая продолжительная часть, первая часть превышает ее только благодаря медленному вступлению, тогда как мажорный марш заметно короче скерцо. Финал симфонии относительно краток — хотя и по иным причинам, нежели в квартетах: его содержание не очень значительно, все существенное уже сказано, и финал должен лишь завершить ряд музыкальных картин.

Начиная с Четвертой симфонии Чайковский возвращается к традиционному порядку частей в цикле, отходя от него лишь дважды, в Третьей и Шестой симфонии. Но результаты работы над Третьей симфонией и двумя последними квартетами нашли свое отражение в написанных позднее сочинениях. В частности, заметно изменились пропорции частей. Прежде всего, как и в ре-мажорной симфонии, в них сохраняется сравнительно большой «удельный вес» первой части — теперь она занимает не менее трети общего времени (в Четвертой симфонии — 17 минут из 39, почти 44%). Внешне может показаться, что здесь всего лишь продолжается традиция западноевропейских симфонистов-классиков и, прежде всего — Моцарта, музыку которого Чайковский горячо любил. Однако природа этого явления, по-видимому, сложнее. У Гайдна и Моцарта очень часто вслед за первым значительным и существенным Allegro шли не столь значительные, а потому и менее продолжительные части. Бетховен, обогативший сонатно-циклическую форму новым героико-драматическим, революционным содержанием, пришел к принципам единого, «сквозного» развития в цикле; это привело к новым соотношениям в протяженности частей, и в частности — к относительному (по времени) преобладанию финала. От этих-то соотношений, как было выше показано, и отталкивался поначалу Чайковский. И лишь постепенно, в связи с разными причинами, среди которых важнее всего задача дать в первой части «драматический центр» цикла, композитор приходит

¹ Строго говоря, вальс в немецком духе — отнюдь не скерцо. Но, во-первых, вальс близок менуэту, от которого ведет свое начало и скерцо; во-вторых, следуя после начальной части и перед медленной, этот вальс воспринимается как выполняющий функцию скерцо; и в-третьих, у Чайковского — а вслед за ним и у Глазунова, Прокофьева — вальс не раз замещает скерцо в сонатном цикле: в Серенаде для струнного оркестра, в Пятой симфонии; аналогична роль вальса и в среднем эпизоде *Andantino semplice* из Первого фортепианного концерта.

к пропорциям, в которых вновь подчеркивается значимость первой части. Вот небольшая таблица, дополняющая сказанное:

	длительность всей первой части ¹	длительность одного вступления
Вторая симфония	12'	5'
Третья симфония	13 1/2'	3 1/2'
Четвертая симфония	17'	1 1/2'

Из нее видно, как неуклонно растет величина первой части, причем столь же последовательно сокращается медленное вступление. Таким образом, если у Гайдна, Моцарта, и в ряде сонатных циклов Бетховена первая часть еще доминирует, как это было даже в прелюдии, фантазии, *sinfonia*, которыми открывались старинные сюиты, то у Чайковского, начиная с середины 70-х годов, первая часть уже доминирует как основной выразитель особенностей сонатно-циклического произведения (и прежде всего — симфонии) определенного нового — лирико-драматического типа.

Другим свойством временных пропорций, определившим в циклических сочинениях середины 70-х годов, можно считать значительное сокращение финала. Только в Пятой симфонии он длится приблизительно четверть общего времени, в других произведениях финал и того короче. Почувствовав, по-видимому, что убедительно завершить произведение при определенных условиях может и сравнительно непродолжительная часть, композитор теперь во всех случаях строит цикл так, чтобы достичь яркого контраста финала с предшествующим скерцо и тем самым художественно оправдать его относительно небольшую протяженность. Слушатель же ясно ощущает финальность последней части не столько благодаря ее величине (масштабное «суммирование»), сколько исходя из ее образного содержания — как такового, так и из соотношения с предыдущим (значительный вывод). В этом — одно из выражений замечательного свойства произведений Чайковского, которое Асафьев метко назвал «направленностью формы». Впрочем, если Чайковский и отказывается от принципа абсолютного преобладания финала по протяженности, то его относительное преобладание — в сравнении с предшествующей частью — весьма значительно: финал чуть ли не вдвое больше ее. Лишь в Секстете финал несколько короче продолжительной третьей части неторопливо-хороводного характера.

Средняя пропорциональность частей в циклах Чайковского, написанных в «зрелый» период, может быть выражена рядом отношений: 38 : 27 : 14 : 21. Из этого ряда видно, что 1) самая значительная часть — первая; 2) от нее идет заметное — прогрессирую-

¹ Включая вступление.

щее — убывание величины, отвечающее как образному содержанию и циклической функции каждой части, так и свойствам человеческого восприятия; 3) финал — опять-таки в соответствии с содержанием — заметно крупнее третьей части и уже самою своею величиной позволяет почувствовать окончание развития (своего рода суммирование). Остается лишь добавить, что соотношения, найденные Чайковским, как нельзя лучше отвечали тем художественным задачам, которые он ставил перед собой, и служили одним из важных средств создания подлинно прекрасных произведений.

В двух произведениях — в Третьей и Шестой симфонии — соотношение величин отдельных частей на первый взгляд представляется иным. Третья внешне делится на две части, хотя по существу состоит из трех. Можно предположить, что композитор не назвал третью часть финалом из-за отсутствия в ней нового тематического материала¹, но масштаб, форма, тональность и весь образный строй двенадцатой вариации полностью соответствует типичным свойствам финала в сонатно-циклическом произведении. Относительная протяженность трех составных частей цикла (I, II-A, II-B), дает отношение 36 : 43 : 21². Нетрудно видеть, что доли общего времени на первую часть и «финал» не составляют исключения из установленных соотношений. Необычная величина раздела «А» II части объясняется тем, что она как бы синтезирует обе средние части четырехчастного цикла, что элементы лирического раздумья и скерцозности рассредоточены в ней. В том среднем соотношении масштабов частей, который был установлен выше, медленная часть и скерцо занимали вместе чуть больше 40% всего времени — в Третьей тема с первыми одиннадцатью вариациями занимает примерно столько же. Таким образом, как это ни неожиданно, масштабные соотношения в Третьей в общем те же, что и в окружающих его четырехчастных циклах.

О своеобразии композиционного плана и тонального развития в Шестой симфонии уже говорилось. Не менее своеобразен и общий ритм этого произведения: после самой крупной — первой — части симфонии сразу же следует самая краткая, мягкий лирический вальс³. Далее следует скерцо, но с чертами финала, и в силу этого вполне естественно воспринимается его более широкое,

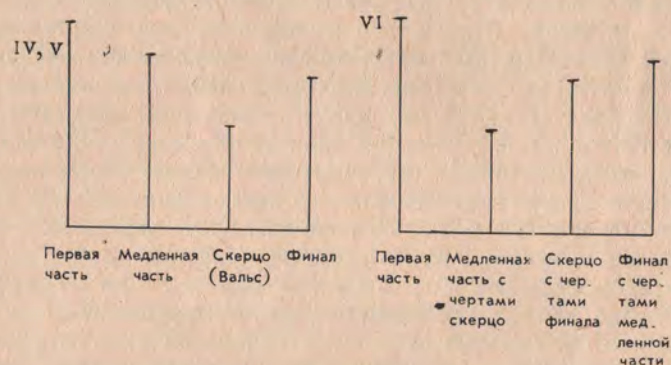
¹ Такая трактовка заключительной части произведения в некоторых отношениях напоминает опыт Листа в сочетании принципа репризности с циклическостью — завершающие разделы его поэм, концертов, сонат, как правило, объединяют в себе черты репризы одночастной формы (опора на ранее звучавший тематический материал) и финала циклической (тематическое разнообразие, широта развития, значительность формы).

² Хронометраж проведен по записи исполнения Э. Г. Гилельса, Л. Б. Когана и М. Л. Ростроповича.

³ В упомянутой выше Десятой симфонии Шостаковича наблюдается подобное же, но более обостренное соотношение первых двух частей по величине при этом, в известном смысле противоположных образных соотношениях.

нежели в вальсе, развитие. Необычно, но убедительно замыкает симфонию трагическое *Adagio lamentoso*. Оно воспринимается как сравнительно небольшая часть. Но тем не менее и здесь — подобно всем зрелым циклам — финал шире предшествующей части¹. Тем самым финальное *Adagio* становится одной из наиболее протяженных частей симфонии — оно уступает лишь первой части, а это характерно именно для медленных частей зрелых сонатных циклов Чайковского.

Общие пропорции Шестой симфонии существенно отличаются от пропорций в других сонатных циклах, они представляют собой своего рода масштабный «скачок» с дальнейшим постепенным и лишь частичным его «заполнением». Сравним временные соотношения в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях:



На схеме ясно выступает разница в общих соотношениях и вместе с тем — устойчивость относительной протяженности каждой части в зависимости от ее циклической функции.

Итак, сначала опираясь на традиции западноевропейской музыкальной классики, а затем в процессе самостоятельных творческих поисков Чайковский приходит ко вполне определенным пропорциям частей в сонатном цикле. Относительная величина частей зависит исключительно от их функции: наибольшее время уделено лирико-драматической сонатной первой части, ей — и только ей — уступает также протяженная медленная часть; скерцо или часть, выполняющая его роль, — самая краткая, а финал — крупнее, хотя и не превышает медленной части. Тот факт, что пропорции частей приблизительно одинаковы в столь разных произведениях как Большая соната и Шестая симфония, Трио и Пятая симфония, наводит на мысль о том, что масштабные соотно-

¹ Под управлением Е. А. Мравинского он звучит целой минутой дольше скерцо.

шения играют не столько выразительную, сколько конструктивную роль, тогда как абсолютная величина той или иной части определяется величиной всего цикла, зависящей, в свою очередь, от идейно-художественного содержания.

Вряд ли нужно специально доказывать, что одно из непрменных качеств подлинно художественного произведения — это его цельность, органичное единство всех его элементов. Особенно важным становится требование цельности, если сама сущность произведения предполагает наличие ряда самостоятельных составных частей. На отдельной картине пространственная близость и общая рама способствуют совокупному, объединенному восприятию деталей. Живописный триптих же, состоящий из самостоятельных полотен, воспринимается как художественное целое только в том случае, если это действительно эстетическое единство, начиная от общего художественного замысла, три стороны (или этапа развития) которого запечатлены на трех полотнах, и кончая чисто геометрическими, количественными соотношениями картин частей.

В отдельном сооружении строительные, выразительные и даже изобразительные элементы объединяются уже тем, что, хотя бы, «смотрятся сразу» (однако и это не гарантия от антиэстетичного сопоставления разнородных, разнотипных деталей). Объединение же нескольких способных существовать отдельно сооружений в стройном, подлинно красивом архитектурном ансамбле — самостоятельная, и далеко не простая художественная задача.

В литературных, театральных, художественно-изобразительных произведениях решение проблемы единства облегчается тем, что через все части целого проходят одни и те же образы. Проблема осложняется в тех видах искусства, которым свойственна более обобщенная, не персонифицированная образность — речь идет об архитектуре и музыке. Разумеется, и здесь остается в силе требование образно-смыслового и формально-конструктивного единства составных частей, но образно-смысловое начало выражено уже не столь конкретно, воспринимается не столь просто и безусловно, и потому роль формально-конструктивного элемента повышается. При этом в музыке роль формы еще ответственнее, чем в архитектуре. Во-первых, потому, что время восприятия архитектурного ансамбля не ограничено, зритель может долго и с разных точек рассматривать целое, его части, ничто не мешает формированию полного и глубокого эстетического впечатления. Музыкальное же произведение — непрерывный процесс, воспринимать его можно лишь в его же темпе, а малейшие отвлечения грозят невосполнимыми утратами; время восприятия определяется продолжительностью произведения, и на всем его протяжении внимание слушателя крайне напряжено;

общее впечатление зависит от того, что и как сумел слушатель сохранить в памяти.

Во-вторых, — и это, пожалуй, еще важнее, — архитектурный ансамбль обычно имеет вполне определенный характер и этот характер в существенной мере присущ всем его компонентам. Все сооружения мемориального ансамбля отличает скорбная, траурная выразительность. Четкость и легкость прежде всего обращают на себя внимание в сооружениях спортивного ансамбля. Не то в музыкальном, многочастном произведении. Здесь при наличии одной основной, определяющей выразительности почти обязательно присутствуют образы иного, подчас остро контрастного плана. Светла, солнечна музыка Первого квартета Чайковского, — но *Andante cantabile* из этого сочинения глубоко растрогало Льва Толстого. Глубоко трагична Шестая симфония, — но сколько счастья, сколько жизненной радости заключено в побочной партии первой части. Сложность и разнохарактерность образной системы в каждом циклическом произведении не способствует ее восприятию в качестве объединяющего фактора, и потому еще большая «ответственность» за объединение цикла в цельное произведение ложится на формально-конструктивные факторы: к ним относятся различного рода репризность — от образной (не всегда даже связанной с мелодической репризностью) и до структурной — и принципы общей композиции цикла, реализуемые в последовательности частей различного смыслового и жанрового характера, в ладотональной организации, в масштабной пропорциональности.

На примере сонатно-циклических произведений Чайковского мы рассмотрели — поневоле очень сжато — богатый «арсенал средств», с помощью которых композитор достигал поистине идеального единства в сочинениях, до сих пор восхищающих миллионные слушательские аудитории. В ряде случаев были показаны истоки тех или иных приемов объединения сонатного цикла. Особый интерес представляет дальнейшее развитие путей и методов объединения частей сонатного цикла в творчестве композиторов более позднего времени, — но этот вопрос выходит за пределы темы настоящей статьи.

В. Медушевский

ДИНАМИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВАРИАЦИОННОГО ПРИНЦИПА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

В прошлом веке и начале нынешнего вариационный принцип считался в музыковедении одним из самых пассивных и статичных.

Об этом прямо пишет Пауль Беккер: «... Вариация... углубляет, расширяет взятое настроение и доводит его до крайних пределов растяжимости. Но здесь недостает оплодотворяющего влияния продуктивного противоречия. Эстетический характер вариации пассивен, сонаты — активен»¹.

Та же мысль просвечивает в высказываниях Асафьева. Отталкиваясь от закономерностей сонатного мышления, основные предпосылки симфонизма Асафьев видит в контрасте. Контраст, являясь как бы антитезисом к исходному элементу, требует после себя синтеза. «Искание синтеза», движение через контраст к единству — основное условие динамического развития. Другие же формы и методы развития, по Асафьеву, более статичны, и их динамичность зависит от того, насколько полно в процессе конкретного становления они приближаются к сонатному принципу. Вот что он пишет о возможностях динамической трактовки вариационной формы: «В сложных современных вариациях наблюдается гораздо менее постепенное отхождение от первоначального облика темы, чем в вариациях классиков, и иная сильно развитая вариация становится настолько отдаленной от своей первоосновы и заключает в себе столько контрастных новообразований, что воспринимается как сильный толчок к дальнейшему движению и исканию синтеза»². В другом месте, по поводу финала Третьей симфонии Бетховена, Асафьев пишет: «В высших формах вариаций... музыка, вытекающая из одного первоисточника, в своем развитии подает руку музыке, формованной по принципу контрастности (сонатное

¹ Пауль Беккер. Бетховен, т. 1. 1913, стр. 104.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, стр. 41.

allegro)»¹. В этих высказываниях Асафьева остаются в тени возможности собственно вариационного принципа. На первый же план выдвигается динамизирующая роль контраста.

Советское музыковедение немало сделало для реабилитации динамических возможностей вариационного принципа. Так, Вл. Протопопов в вариационном принципе и особенно в форме «рассредоточенных вариационных циклов» справедливо увидел чрезвычайно важные проявления симфонизма в опере². Все же некоторая недооценка возможностей вариационного принципа существует и до сих пор, что сказывается, между прочим, и в непропорционально малом количестве музыковедческой литературы, ему посвященной.

Между тем вариационный принцип в современной музыке стал отвоевывать себе одну позицию за другой и вступил в состязание с такими интенсивными принципами развития, как сонатный и разработочный. В этом соревновании в полной мере выявились его динамические возможности. В качестве примеров можно назвать выдающиеся произведения различных направлений современной музыки: «Болеро» Равеля, «Шорос» № 10 Вилла-Лобоса, вариации из Седьмой симфонии Шостаковича и его же финал Второго квартета, «Пасифик» Онеггера, Пролог к «Carmina Burana» Орфа, финал Первой скрипичной сонаты Прокофьева и многие другие.

В настоящее время существует противоречие между музыкальной теорией и развившейся музыкальной практикой, доказавшей динамические возможности вариационного принципа.

Перед музыковедением стоит задача теоретически разобраться в том, откуда же, из каких свойств вариационного принципа рождается возможность динамического развития на его основе.

I

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ И ПРОБЛЕМА ДИНАМИЗМА

Для того, чтобы ответить на поставленный вопрос, предварительно представим себе наиболее вероятную картину процесса музыкального восприятия. Рамки статьи не позволяют изложить эту общую проблему с необходимой широтой и вынуждают нас ограничиться конспективным очерком.

Любое музыкальное построение мы воспринимаем сразу в двух противоположных аспектах. С одной стороны, длящееся во времени

¹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 37.

² Вл. Протопопов. Вариации в русской классической опере. М., Музгиз, 1957.

построение стягивается в нашем сознании в некоторое, не имеющее временной размерности представление о нем. Когда нам говорят, к примеру, о Шестой симфонии Чайковского, в нашей памяти всплывает четкое представление об этом произведении, несмотря на то, что редко кто может мысленно проинтонировать его от начала до конца, представляя одновременно все подробности гармонии и оркестровки. Большинство слушателей может лишь вспомнить основные темы симфонии и характерные моменты развития. Но даже и этого не нужно делать, чтобы вызвать в памяти образ симфонии. Как же в таком случае образуется целостное, лишенное временной размерности, представление о произведении?

Естественно предположить, что оно образуется, во-первых, на основе обобщения в разных сферах музыкального языка и формообразования. При обобщении, например, фониических и ладовых сторон гармонии возникает своеобразный в каждом конкретном случае колорит произведения — дорийски-загадочный (как в средней части «Облаков» Дебюсси), шемяще-секундный (как в романсе Бородина «Для берегов отчизны дальней»), дурманящий в «Тристане и Изольде» Вагнера, нежный в побочной партии Концерта для левой руки Равеля и т. д. Точно так же обобщаются остальные стороны музыкального языка — интонационный строй, фактурные особенности и другие. Обобщается и характер, направление, напряженность и интенсивность развития. Можно говорить, например, о бурном, напряженно-страстном развитии финала «Аппassionаты» Бетховена или о неторопливо-спокойном развитии в лирико-философской второй части этой же сонаты. Так же обобщаются принципы развития и формообразования. Вспоминая пьесу Грига «В пещере горного короля», мы прекрасно представляем в обобщенном виде целостную линию вариационного, ускоряющегося и усиливающегося в своей звучности движения. А при упоминании о c-moll'ном ноктюрне Шопена, мы легко воспроизводим в памяти его динамическую трехчастность. Как видно, элементы целого обобщаются не только по смежности, но и по контрасту. После прослушивания, например, главной партии Пятой фортепианной сонаты Бетховена в нашей памяти остается единый образ, включающий резко противоположные по характеру элементы.

Самый сложный и самый замечательный процесс происходит при объединении элементов музыкального языка и описанных частных обобщений в единый целостный образ. В достраивании музыкального образа принимают участие всевозможные жизненные ассоциации — зрительные, слуховые, тактильные, эмоциональные и прочие. Основой служит весь наш музыкальный и жизненный опыт.

Некоторое суждение об этом процессе можно получить, рассматривая более примитивные в сравнении с музыкой примеры из техники звукооформления в кино. Например, различные комбина-

«*Allegro*»¹. В этих высказываниях Асафьева остаются в тени возможности собственно вариационного принципа. На первый же план выдвигается динамизирующая роль контраста.

Советское музыковедение немало сделало для реабилитации динамических возможностей вариационного принципа. Так, Вл. Протопопов в вариационном принципе и особенно в форме «*рассредоточенных вариационных циклов*» справедливо увидел чрезвычайно важные проявления симфонизма в опере². Все же некоторая недооценка возможностей вариационного принципа существует и до сих пор, что сказывается, между прочим, и в непропорционально малом количестве музыковедческой литературы, ему посвященной.

Между тем вариационный принцип в современной музыке стал отвоевывать себе одну позицию за другой и вступил в состязание с такими интенсивными принципами развития, как сонатный и разработочный. В этом соревновании в полной мере выявились его динамические возможности. В качестве примеров можно назвать выдающиеся произведения различных направлений современной музыки: «*Болеро*» Равеля, «*Шорос*» № 10 Вилла-Лобоса, вариации из Седьмой симфонии Шостаковича и его же финал Второго квартета, «*Пасифик*» Онеггера, Пролог к «*Carmina Burana*» Орфа, финал Первой скрипичной сонаты Прокофьева и многие другие.

В настоящее время существует противоречие между музыкальной теорией и развившейся музыкальной практикой, доказавшей динамические возможности вариационного принципа.

Перед музыковедением стоит задача теоретически разобраться в том, откуда же, из каких свойств вариационного принципа рождается возможность динамического развития на его основе.

I

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ И ПРОБЛЕМА ДИНАМИЗМА

Для того, чтобы ответить на поставленный вопрос, предварительно представим себе наиболее вероятную картину процесса музыкального восприятия. Рамки статьи не позволяют изложить эту общую проблему с необходимой широтой и вынуждают нас ограничиться конспективным очерком.

Любое музыкальное построение мы воспринимаем сразу в двух противоположных аспектах. С одной стороны, длящееся во времени

¹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 37.

² Вл. Протопопов. Вариации в русской классической опере. М., Музгиз, 1957.

построение стягивается в нашем сознании в некоторое, не имеющее временной размерности представление о нем. Когда нам говорят, к примеру, о Шестой симфонии Чайковского, в нашей памяти всплывает четкое представление об этом произведении, несмотря на то, что редко кто может мысленно проинтонировать его от начала до конца, представляя одновременно все подробности гармонии и оркестровки. Большинство слушателей может лишь вспомнить основные темы симфонии и характерные моменты развития. Но даже и этого не нужно делать, чтобы вызвать в памяти образ симфонии. Как же в таком случае образуется целостное, лишенное временной размерности, представление о произведении?

Естественно предположить, что оно образуется, во-первых, на основе обобщения в разных сферах музыкального языка и формообразования. При обобщении, например, фониических и ладовых сторон гармонии возникает своеобразный в каждом конкретном случае колорит произведения — дорийски-загадочный (как в средней части «*Облаков*» Дебюсси), шемюще-секундный (как в романсе Бородина «*Для берегов отчизны дальней*»), дурманящий в «*Тристане и Изольде*» Вагнера, нежный в побочной партии Концерта для левой руки Равеля и т. д. Точно так же обобщаются остальные стороны музыкального языка — интонационный строй, фактурные особенности и другие. Обобщается и характер, направление, напряженность и интенсивность развития. Можно говорить, например, о бурном, напряженно-страстном развитии финала «*Аппassionаты*» Бетховена или о неторопливо-спокойном развитии в лирико-философской второй части этой же сонаты. Так же обобщаются принципы развития и формообразования. Вспоминая пьесу Грига «*В пещере горного короля*», мы прекрасно представляем в обобщенном виде целостную линию вариационного, ускоряющегося и усиливающегося в своей звучности движения. А при упоминании о *c-moll*ном ноктюрне Шопена, мы легко воспроизводим в памяти его динамическую трехчастность. Как видно, элементы целого обобщаются не только по смежности, но и по контрасту. После прослушивания, например, главной партии Пятой фортепианной сонаты Бетховена в нашей памяти остается единый образ, включающий резко противоположные по характеру элементы.

Самый сложный и самый замечательный процесс происходит при объединении элементов музыкального языка и описанных частных обобщений в единый целостный образ. В достраивании музыкального образа принимают участие всевозможные жизненные ассоциации — зрительные, слуховые, тактильные, эмоциональные и прочие. Основой служит весь наш музыкальный и жизненный опыт.

Некоторое суждение об этом процессе можно получить, рассматривая более примитивные в сравнении с музыкой примеры из техники звукооформления в кино. Например, различные комбина-

ции всего двух элементов: «шума ветра», получаемого при трении материи о вращающийся барабан, и «плеска капель», возникающего от удара пальцами по блюду с водой, могут даже при отсутствии зрительного изображения создать живые картины дождливой погоды. Это может быть холодный, мокрый, пронизывающий, порывистый осенний ветер — тут же сразу возникают эмоциональные ассоциации, возникает определенное настроение. Но это может быть и грибной дождь, и летний ливень после грозы, дождь в лесу, и дождь, барабанивший по крыше, и т. д.

Сколь же бесконечно велики возможности музыки, если даже при помощи таких малодифференцированных средств можно создавать многообразные картины природы и соответствующие им душевные состояния! Примером может служить с потрясающей яркостью переданная картина грозы из Шестой симфонии Бетховена. Уже из этого произведения ясно, что для точности воссоздания картины природы важны не столько передаваемые музыкой подробности, сколько их взаимодополняющие соотношения: взлеты скрипичных фигураций, быть может, мы и не восприняли бы как вспышки молний, если бы на это не наталкивали нас другие приемы, напоминающие шум дождя, завывания ветра, раскаты грома.

Аналогичным образом уточняются друг через друга остальные элементы. Моменты подобия, как мы видим, заключены больше в целостной структуре, чем в отдельных элементах. Каждый элемент потенциально многозначен, имеет много смыслов, и только общий контекст подчеркивает и проясняет один из них.

Возможности музыки, повторяем, не ограничиваются только изобразительными моментами. Гораздо важнее ее способность воссоздавать самые тонкие оттенки эмоций. По мнению физиологов, комплекс внутренних ощущений — внутренних и органических — в большой мере уточняет, «конкретизирует» эмоцию. Структурный характер эмоций позволяет глубже понять механизм передачи информации о чувствах в музыку.

Иногда неправильно полагают, что различные музыкальные элементы символизируют определенные эмоциональные образы, что существуют, например, интонационные и прочие средства, создающие мужественный, лирический, грозный и т. д. характер музыки. Такой взгляд на способы выражения эмоций в музыке по существу неверный. Ассоциативные связи между музыкальными элементами и различными частными психофизиологическими моментами, из которых складывается эмоция, действительно существуют, и эти связи являются основой. Но четкость передачи целостного эмоционального состояния со всем богатством его оттенков нередко достигается уподоблением комплекса музыкальных средств и характера музыкального развития психофизиологической структуре и характеру протекания эмоционального процесса. А благодаря тому, что музыка может передавать и

конкретно-предметную сторону жизни, различные жизненные ситуации, эмоция в музыкальном произведении определяется не только «изнутри» — со стороны ее психологического и физиологического механизма, но и «извне» — со стороны порождающей ее жизненной обстановки. Но и это не все.

Высшие возможности музыки заключаются в воссоздании целостного мироощущения личности и передаче духа отдельных эпох. «Интегрируемыми» при этом являются уже не элементарные средства и связанные с ними простейшие ассоциации, а очень широкие обобщения (жанровые, стилевые, например) в средствах музыкального языка и основанные на них широкие ассоциации. Так, в Паване Равеля, объединяющей в себе особенности современного стиля и стиля XVIII века, синтезируются не только эти особенности, но и ассоциируемые с ними различные эстетические черты — грация, простота, непосредственность XVIII века и бесконечная тонкость чувств, переданная современными ладовыми и гармоническими средствами. Взаимокоординирующие сочетания различных жанровых и стилевых моментов характерны не только для стилизаций, но и вообще для художественно-совершенной музыки, так как в этом случае достигается особая полнота образного выражения. Четкость целостного музыкального образа рождается из взаимоопределяющего сочетания всех изобразительных и выразительных моментов.

После прослушивания музыки в результате обобщения и структурного объединения всех средств мы можем уже, даже не воспроизводя мысленно всех звуков построения или целого произведения, представить себе его в одновременности. Здесь действует не только слуховая память, но и все виды памяти в их совместном действии. Эту способность нашего сознания абстрагировать от конкретных звуковых последований и создавать на их основе музыкальный образ заметил еще Моцарт. В письме к отцу он пишет о создаваемом произведении следующее: «Слышу его в воображении вовсе не одно за другим, как это будет звучать потом, а как бы все сразу»¹. Перевод временных музыкальных конструкций во вневременные представления о них является, таким образом, реальностью. Именно существование этого процесса и его важность заставляют композиторов ревностно заботиться о гармоническом, интонационном, — шире — стилистическом единстве, о системном объединении всех средств на основе их соответствия характеру образности. При отсутствии такого единства в произведении образ не сможет сложиться в нашем сознании. И это произведение не может обогатить нас, быть всегда с нами, помогая нам, расширяя и укрепляя наше художественное сознание.

Наряду с описанным процессом идет и прямо противоположный

¹ Цит. по кн.: Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей. М.—Л., Изд. АПН, 1947, стр. 244.

ции всего двух элементов: «шума ветра», получаемого при трении материи о вращающийся барабан, и «плеска капель», возникающего от удара пальцами по блюду с водой, могут даже при отсутствии зрительного изображения создать живые картины дождливой погоды. Это может быть холодный, мокрый, пронизывающий, порывистый осенний ветер — тут же сразу возникают эмоциональные ассоциации, возникает определенное настроение. Но это может быть и грибной дождь, и летний ливень после грозы, дождь в лесу, и дождь, барабанивший по крыше, и т. д.

Сколь же бесконечно велики возможности музыки, если даже при помощи таких малодифференцированных средств можно создавать многообразные картины природы и соответствующие им душевные состояния! Примером может служить с потрясающей яркостью переданная картина грозы из Шестой симфонии Бетховена. Уже из этого произведения ясно, что для точности воссоздания картины природы важны не столько передаваемые музыкой подробности, сколько их взаимодополняющие соотношения: взлеты скрипичных фигураций, быть может, мы и не восприняли бы как вспышки молний, если бы на это не наталкивали нас другие приемы, напоминающие шум дождя, завывания ветра, раскаты грома.

Аналогичным образом уточняются друг через друга остальные элементы. Моменты подобия, как мы видим, заключены больше в целостной структуре, чем в отдельных элементах. Каждый элемент потенциально многозначен, имеет много смыслов, и только общий контекст подчеркивает и проясняет один из них.

Возможности музыки, повторяем, не ограничиваются только изобразительными моментами. Гораздо важнее ее способность воссоздавать самые тонкие оттенки эмоций. По мнению физиологов, комплекс внутренних ощущений — внутренних и органических — в большой мере уточняет, «конкретизирует» эмоцию. Структурный характер эмоций позволяет глубже понять механизм передачи информации о чувствах в музыку.

Иногда неправильно полагают, что различные музыкальные элементы символизируют определенные эмоциональные образы, что существуют, например, интонационные и прочие средства, создающие мужественный, лирический, грозный и т. д. характер музыки. Такой взгляд на способы выражения эмоций в музыке по существу неверный. Ассоциативные связи между музыкальными элементами и различными частными психофизиологическими моментами, из которых складывается эмоция, действительно существуют, и эти связи являются основой. Но четкость передачи целостного эмоционального состояния со всем богатством его оттенков нередко достигается уподоблением комплекса музыкальных средств и характера музыкального развития психофизиологической структуре и характеру протекания эмоционального процесса. А благодаря тому, что музыка может передавать и

конкретно-предметную сторону жизни, различные жизненные ситуации, эмоция в музыкальном произведении определяется не только «изнутри» — со стороны ее психологического и физиологического механизма, но и «извне» — со стороны порождающей ее жизненной обстановки. Но и это не все.

Высшие возможности музыки заключаются в воссоздании целостного мироощущения личности и передаче духа отдельных эпох. «Интегрируемыми» при этом являются уже не элементарные средства и связанные с ними простейшие ассоциации, а очень широкие обобщения (жанровые, стилевые, например) в средствах музыкального языка и основанные на них широкие ассоциации. Так, в Паване Равеля, объединяющей в себе особенности современного стиля и стиля XVIII века, синтезируются не только эти особенности, но и ассоциируемые с ними различные эстетические черты — грация, простота, непосредственность XVIII века и бесконечная тонкость чувств, переданная современными ладовыми и гармоническими средствами. Взаимокоординирующие сочетания различных жанровых и стилевых моментов характерны не только для стилизаций, но и вообще для художественно-совершенной музыки, так как в этом случае достигается особая полнота образного выражения. Четкость целостного музыкального образа рождается из взаимопределяющего сочетания всех изобразительных и выразительных моментов.

После прослушивания музыки в результате обобщения и структурного объединения всех средств мы можем уже, даже не воспроизводя мысленно всех звуков построения или целого произведения, представить себе его в одновременности. Здесь действует не только слуховая память, но и все виды памяти в их совместном действии. Эту способность нашего сознания абстрагировать от конкретных звуковых последований и создавать на их основе музыкальный образ заметил еще Моцарт. В письме к отцу он пишет о создаваемом произведении следующее: «Слышу его в воображении вовсе не одно за другим, как это будет звучать потом, а как бы все сразу»¹. Перевод временных музыкальных конструкций во вневременные представления о них является, таким образом, реальностью. Именно существование этого процесса и его важность заставляют композиторов ревностно заботиться о гармоническом, интонационном, — шире — стилистическом единстве, о системном объединении всех средств на основе их соответствия характеру образности. При отсутствии такого единства в произведении образ не сможет сложиться в нашем сознании. И это произведение не может обогатить нас, быть всегда с нами, помогая нам, расширяя и укрепляя наше художественное сознание.

Наряду с описанным процессом идет и прямо противоположный

¹ Цит. по кн.: Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей. М.—Л., Изд. АПН, 1947, стр. 244.

процесс: музыкальное построение анализируется нашим художественным сознанием уже с другой целью — с целью выяснить, как это построение соотносится с предыдущим, в каком направлении его можно развивать, каковы его возможности развития. Этот процесс проходит на разных уровнях — на высшем уровне анализируется целостный образ отдельного построения, и в итоге анализа мы строим гипотезы о возможном целостном образе всего произведения. В дальнейшем, при появлении новых дополняющих подробностей, этот целостный образ все больше проясняется и в конце произведения выкристаллизовывается окончательно, становится неповторимым. Так и в жизни, узнавая все новые подробности о людях, мы постепенно и незаметно входим в мир их душ.

На более низких уровнях подсознательно анализируется, например, интонационный строй, движения опорных звуков мелодии и т. д., и возникают интуитивные прогнозы относительно возможностей дальнейшего развития. Точно так же анализируются и другие стороны музыкального языка.

Прежде чем более подробно остановиться на этой стороне музыкального восприятия — на восприятии движения, изменения, развития, нужно возможно точнее определить содержание тех несколько расплывчатых из-за своей многозначности понятий, которыми мы будем пользоваться.

Сначала уточним понятие развития. В широком смысле развитие органически присуще любой художественно полноценной музыке. Ведь такое произведение, где не происходит развития, то есть становления качественно нового, не может увлечь нас. В процессе именно становления из начального образа вырастает целостный образ всего произведения. Под развитием понимается также процесс направленного изменения, на каких бы уровнях и в каких бы сферах музыкального языка он ни выражался. Мы подчеркиваем важность направленного характера изменений и считаем недостаточным определение симфонического развития, данное Асафьевым: «...суть симфонизма будет в непрестанном наложении качественного элемента инакости, новизны, а не простого подтверждения уже ранее испытанного состояния равновесия»¹. Для развития вообще, а для симфонического развития в особенности, важно не просто наложение элемента инакости, а направленный характер этих наложений. Это станет особенно ясно из дальнейшего.

В еще более тесном смысле о развитии говорят, противопоставляя его статической музыке. В этом случае лучше пользоваться понятием динамизма или динамического развития. Динамическим развитием можно назвать особенно интенсивное и направленное развитие.

¹ Б. Асафьев. Соблазны и преодоление. Мелос, книга первая. СПб, 1917, стр. 6.

Постараемся теперь глубже проникнуть в смысл понятий развитие, динамизм и статика. Содержание этих понятий мы, конечно, хорошо ощущаем интуитивно, но такого эмпирического знания недостаточно для построения любой теории, использующей эти понятия.

Обращает на себя внимание то, что в большинстве случаев в рамках одного стиля так называемая «статическая» музыка богаче по вертикали; самодовлеющая ценность момента как бы заслоняет необходимость развития. Для статической музыки характерно наличие нескольких самостоятельных линий развития (как в масштабах темы, так и в рамках всего произведения), при сочетании которых расцветает богатый, отливающий различными оттенками целостный образ. В «Болтунье» Прокофьева образ складывается из двух расходящихся линий развития — лирической и характеристической, что делает музыку Прокофьева более многоплановой и богатой, чем стихи А. Барто. Перед нами не только жизнерадостная, полная детской энергии болтунья. Прокофьев как бы заглядывает в будущее и помогает нам увидеть, в какую нежную и ласковую девушку превратится эта маленькая смешная школьница. Образ показывается во временной перспективе.

Область предвидимых возможностей развития в статической музыке чрезвычайно широка, так как потенциально может быть использована и продолжена любая из многочисленных линий развития. Динамическая музыка менее «полифонична» в отношении количества самостоятельных линий развития; основное внимание концентрируется на одной линии направленного развития. Зато это единое развитие значительно более интенсивно. Сфера предвидимых возможностей развития в динамической музыке уже, чем в нединамической, но зато связи между развитием и исходными элементами ощущаются острее и «обнаженнее».

Интересно, что и в художественной литературе можно наблюдать аналогичные типы построения произведения. Один тип структуры («динамический» — по нашей, музыкальной терминологии) основан на принципе немногочисленных, но «сильных» связей. Другой — на принципе «слабых», но зато многочисленных связей. Об этих двух структурных типах пишет Вл. Орлов в своем «Трактате о вдохновении, рождающем великие изобретения»: «В задушевных беседах с нами Илья Яковлевич как бы лучом рентгеноструктурного анализа освещал строение, архитектуру своих классических книг. Возникла структура построения по принципу сильных связей. Главки-атомы крепко сцепливались в построение, правильное, как кристалл, и читатель, робея от восхищения, наблюдал, как растет эта алмазная громада.

Мы тогда же обсуждали возможность построения книги по принципу слабых связей, где отдельные главки сочетаются непрочно и прихотливо, словно атомы в затейливо завитой молекуле органического вещества. Где читатель легко разрывает на

процесс: музыкальное построение анализируется нашим художественным сознанием уже с другой целью — с целью выяснить, как это построение соотносится с предыдущим, в каком направлении его можно развивать, каковы его возможности развития. Этот процесс проходит на разных уровнях — на высшем уровне анализируется целостный образ отдельного построения, и в итоге анализа мы строим гипотезы о возможном целостном образе всего произведения. В дальнейшем, при появлении новых дополняющих подробностей, этот целостный образ все больше проясняется и в конце произведения выкристаллизовывается окончательно, становится неповторимым. Так и в жизни, узнавая все новые подробности о людях, мы постепенно и незаметно входим в мир их душ.

На более низких уровнях подсознательно анализируется, например, интонационный строй, движения опорных звуков мелодии и т. д., и возникают интуитивные прогнозы относительно возможностей дальнейшего развития. Точно так же анализируются и другие стороны музыкального языка.

Прежде чем более подробно остановиться на этой стороне музыкального восприятия — на восприятии движения, изменения, развития, нужно возможно точнее определить содержание тех несколько расплывчатых из-за своей многозначности понятий, которыми мы будем пользоваться.

Сначала уточним понятие развития. В широком смысле развитие органически присуще любой художественно полноценной музыке. Ведь такое произведение, где не происходит развития, то есть становления качественно нового, не может увлечь нас. В процессе именно становления из начального образа вырастает целостный образ всего произведения. Под развитием понимается также процесс направленного изменения, на каких бы уровнях и в каких бы сферах музыкального языка он ни выражался. Мы подчеркиваем важность направленного характера изменений и считаем недостаточным определение симфонического развития, данное Асафьевым: «...суть симфонизма будет в непрестанном наложении качественного элемента инакости, новизны, а не простого подтверждения уже ранее испытанного состояния равновесия»¹. Для развития вообще, а для симфонического развития в особенности, важно не просто наложение элемента инакости, а направленный характер этих наложений. Это станет особенно ясно из дальнейшего.

В еще более тесном смысле о развитии говорят, противопоставляя его статической музыке. В этом случае лучше пользоваться понятием динамизма или динамического развития. Динамическим развитием можно назвать особенно интенсивное и направленное развитие.

¹ Б. Асафьев. Соблазны и преодоление. Мелос, книга первая. СПб, 1917, стр. 6.

Постараемся теперь глубже проникнуть в смысл понятий развитие, динамизм и статика. Содержание этих понятий мы, конечно, хорошо ощущаем интуитивно, но такого эмпирического знания недостаточно для построения любой теории, использующей эти понятия.

Обращает на себя внимание то, что в большинстве случаев в рамках одного стиля так называемая «статическая» музыка богаче по вертикали; самодовлеющая ценность момента как бы заслоняет необходимость развития. Для статической музыки характерно наличие нескольких самостоятельных линий развития (как в масштабах темы, так и в рамках всего произведения), при сочетании которых расцветает богатый, отливающий различными оттенками целостный образ. В «Болтунье» Прокофьева образ складывается из двух расходящихся линий развития — лирической и характеристической, что делает музыку Прокофьева более многоплановой и богатой, чем стихи А. Барто. Перед нами не только жизнерадостная, полная детской энергии болтунья. Прокофьев как бы заглядывает в будущее и помогает нам увидеть, в какую нежную и ласковую девушку превратится эта маленькая смешная школьница. Образ показывается во временной перспективе.

Область предвидимых возможностей развития в статической музыке чрезвычайно широка, так как потенциально может быть использована и продолжена любая из многочисленных линий развития. Динамическая музыка менее «полифонична» в отношении количества самостоятельных линий развития; основное внимание концентрируется на одной линии направленного развития. Зато это единое развитие значительно более интенсивно. Сфера предвидимых возможностей развития в динамической музыке уже, чем в нединамической, но зато связи между развитием и исходными элементами ощущаются острее и «обнаженнее».

Интересно, что и в художественной литературе можно наблюдать аналогичные типы построения произведения. Один тип структуры («динамический» — по нашей, музыкальной терминологии) основан на принципе немногочисленных, но «сильных» связей. Другой — на принципе «слабых», но зато многочисленных связей. Об этих двух структурных типах пишет Вл. Орлов в своем «Трактате о вдохновении, рожающем великие изобретения»: «В задушевных беседах с нами Илья Яковлевич как бы лучом рентгеноструктурного анализа освещал строение, архитектуру своих классических книг. Возникла структура построения по принципу сильных связей. Главки-атомы крепко сцепливались в построение, правильное, как кристалл, и читатель, робея от восхищения, наблюдал, как растет эта алмазная громада.

Мы тогда же обсуждали возможность построения книги по принципу слабых связей, где отдельные главки сочетаются непрочно и прихотливо, словно атомы в затейливо завитой молекуле органического вещества. Где читатель легко разрывает на

звенья логические цепи автора и затем соединяет их в иных, возникших в голове сочетаниях. Где движение мысли порождается не только контактом, но и дальней переключкой и ауканьем главок»¹.

Благодаря сильным и слабым связям прозвучавший отрезок музыки объединяется со звучащим, а звучащий — с последующим. Связь является необходимой предпосылкой и условием развития. Но что значит связь в плане восприятия? Какова психологическая природа связи? Здесь нам представляется необходимым специально выделить категорию ожидания, в которой, как в зеркале, отражается механизм развития. Категория «ожидания» наиболее прямо и непосредственно связывает музыкальные закономерности с «логикой» нашей чувственной деятельности. И это не случайно: благодаря этой связи музыка получила колоссальные возможности воздействия на чувственную сферу человека.

Поясним сказанное.

У каждого человека под воздействием жизненной обстановки складывается социально обусловленная и вместе с тем индивидуально неповторимая система потребностей — желания, стремления, представления о благе и счастье. Роль этой интуитивной, но в то же время скрепленной мировоззрением системы в жизни человека настолько значительна, что ее можно считать психической основой, конструктивным центром личности, эталоном измерения и оценки всей поступающей информации. Все, что человек воспринимает, все, с чем он сталкивается в жизни, сливается с «эталонном». Чем ближе внешняя информация соприкасается с этой системой, тем интереснее она, тем интенсивнее окрашивается она эмоциями. Незнакомый человек, случайный встречный не вызовет у нас бурной эмоциональной реакции, он безразличен для нас. Но стоит только ему вступить в соприкосновение с нашим идеалом, как наше безразличие сменяется живой заинтересованностью. У нас зарождается невольное расположение и интерес к тем людям, вещам, событиям, которые могут обогатить, украсить жизнь. И наоборот, возникает невольное нерасположение к тем людям, вещам, событиям, от которых мы ожидаем, что они могут как-то повредить, поранить нас. Так представления о желаемом будущем определяют наше отношение к явлениям мира. Логика зарождения чувства включает в себя, следовательно, такие моменты: наличие интуитивных и осознаваемых представлений о наилучших возможностях дальнейшего (желания, стремления, мечты, жизненные цели, надежды), мысленное включение человека, предмета, явления в контекст своей жизни, сравнение последствий этого включения с «эталонном» (с тем, что нам хотелось бы), первичная эмоциональная оценка (положительная или отрицательная) явления, развер-

тывание на основе этой оценки физиологического механизма эмоций, бесконечно тонкими и многообразными штрихами окрашивающих воспринимаемое явление. В момент зарождения чувства существует, таким образом, некоторое представление о возможной для нас в будущем значимости предмета или явления, которое ощущается нами как тревожное или радостное ожидание каких-то изменений в нашей жизни. Интуитивное предугадывание будущего, осуществляемое при помощи «мысленного эксперимента», лежит в основе всей нашей деятельности, в том числе, как мы видим, и чувственной. И не только конкретные влечения, но и общее мировосприятие вырабатывается при участии механизмов предвидения. Не говорит ли об этом ощущение полноты благоприятных возможностей, сопровождающее состояние счастья, и ощущение пустоты или неиспользованных возможностей, свойственное пессимистическому настроению? Ожидание будущего, вытекающее из прошлого и осуществляемое в настоящем, служит фактором цельности и единства личности.

Аналогичным образом ожидание дальнейшего формирует, цементирует и музыкальное произведение; предугадывание дальнейшего лежит в основе музыкального восприятия. Если бы в каждый момент звучания музыки не существовало такого предвидения будущего, то и не зарождалось бы в нас ежесекундно желание продолжения музыки. Музыкальное произведение могло бы закончиться в любой момент своего звучания. И наоборот, чем сильнее ожидания и чем больше их заключено в разных сферах музыкального языка, тем сильнее приковывает к себе внимание музыка, тем труднее прервать ее течение. Именно потому широко распевная мелодия сильнее влечет нас за собой, чем «сухой» речитатив, что в ней благодаря особой системности гораздо больше связей элементов, на основе которых возникают ожидания, — здесь присутствуют закономерности структурного, ритмического развития, ладовые и гармонические закономерности, движения опорных тонов и многое другое¹. Ожидание является, таким образом, характерным моментом развития. Оно существует в настоящем, связано обратными связями с прошлым и прямыми связями с будущим.

Как же осуществляется интуитивное предугадывание дальнейшего развития, как формируются ожидания?

Механизм предугадывания будущего в музыке основан на закономерностях, которые можно разделить на две группы. Первая группа — это закономерности, крепко связанные с определенным материалом (например, ожидание появления Т после «конфликта» S и D). Закономерности другой группы — более общие, предельно гибкие, не связанные накрепко с одним опреде-

¹ Вл. Орлов. Трактат о вдохновении, рождающем великие изобретения. М., Изд. «Знание», 1964, стр. 7.

¹ Об ожиданиях, сопровождающих восприятие мелодии, пишет С. Скребков в статье «Некоторые проблемы современной мелодики». «Советская музыка», 1959, № 12.

звенья логические цепи автора и затем соединяет их в иных, возникших в голове сочетаниях. Где движение мысли порождается не только контактом, но и дальней переключкой и ауканьем главок»¹.

Благодаря сильным и слабым связям прозвучавший отрезок музыки объединяется со звучащим, а звучащий — с последующим. Связь является необходимой предпосылкой и условием развития. Но что значит связь в плане восприятия? Какова психологическая природа связи? Здесь нам представляется необходимым специально выделить категорию ожидания, в которой, как в зеркале, отражается механизм развития. Категория «ожидания» наиболее прямо и непосредственно связывает музыкальные закономерности с «логикой» нашей чувственной деятельности. И это не случайно: благодаря этой связи музыка получила колоссальные возможности воздействия на чувственную сферу человека.

Поясним сказанное.

У каждого человека под воздействием жизненной обстановки складывается социально обусловленная и вместе с тем индивидуально неповторимая система потребностей — желания, стремления, представления о благе и счастье. Роль этой интуитивной, но в то же время скрепленной мировоззрением системы в жизни человека настолько значительна, что ее можно считать психической основой, конструктивным центром личности, эталоном измерения и оценки всей поступающей информации. Все, что человек воспринимает, все, с чем он сталкивается в жизни, сливается с «эталонном». Чем ближе внешняя информация соприкасается с этой системой, тем интереснее она, тем интенсивнее окрашивается она эмоциями. Незнакомый человек, случайный встречный не вызовет у нас бурной эмоциональной реакции, он безразличен для нас. Но стоит только ему вступить в соприкосновение с нашим идеалом, как наше безразличие сменяется живой заинтересованностью. У нас зарождается невольное расположение и интерес к тем людям, вещам, событиям, которые могут обогатить, украсить жизнь. И наоборот, возникает невольное нерасположение к тем людям, вещам, событиям, от которых мы ожидаем, что они могут как-то повредить, поранить нас. Так представления о желаемом будущем определяют наше отношение к явлениям мира. Логика зарождения чувства включает в себя, следовательно, такие моменты: наличие интуитивных и осознаваемых представлений о наилучших возможностях дальнейшего (желания, стремления, мечты, жизненные цели, надежды), мысленное включение человека, предмета, явления в контекст своей жизни, сравнение последствий этого включения с «эталонном» (с тем, что нам хотелось бы), первичная эмоциональная оценка (положительная или отрицательная) явления, развер-

тывание на основе этой оценки физиологического механизма эмоций, бесконечно тонкими и многообразными штрихами окрашивающих воспринимаемое явление. В момент зарождения чувства существует, таким образом, некоторое представление о возможной для нас в будущем значимости предмета или явления, которое ощущается нами как тревожное или радостное ожидание каких-то изменений в нашей жизни. Интуитивное предугадывание будущего, осуществляемое при помощи «мысленного эксперимента», лежит в основе всей нашей деятельности, в том числе, как мы видим, и чувственной. И не только конкретные влечения, но и общее мировосприятие вырабатывается при участии механизмов предвидения. Не говорит ли об этом ощущение полноты благоприятных возможностей, сопровождающее состояние счастья, и ощущение пустоты или неиспользованных возможностей, свойственное пессимистическому настроению? Ожидание будущего, вытекающее из прошлого и осуществляемое в настоящем, служит фактором цельности и единства личности.

Аналогичным образом ожидание дальнейшего формирует, цементирует и музыкальное произведение; предугадывание дальнейшего лежит в основе музыкального восприятия. Если бы в каждый момент звучания музыки не существовало такого предвидения будущего, то и не зарождалось бы в нас ежесекундно желание продолжения музыки. Музыкальное произведение могло бы закончиться в любой момент своего звучания. И наоборот, чем сильнее ожидания и чем больше их заключено в разных сферах музыкального языка, тем сильнее приковывает к себе внимание музыка, тем труднее прервать ее течение. Именно потому широко распевная мелодия сильнее влечет нас за собой, чем «сухой» речитатив, что в ней благодаря особой системности гораздо больше связей элементов, на основе которых возникают ожидания, — здесь присутствуют закономерности структурного, ритмического развития, ладовые и гармонические закономерности, движения опорных тонов и многое другое¹. Ожидание является, таким образом, характерным моментом развития. Оно существует в настоящем, связано обратными связями с прошлым и прямыми связями с будущим.

Как же осуществляется интуитивное предугадывание дальнейшего развития, как формируются ожидания?

Механизм предугадывания будущего в музыке основан на закономерностях, которые можно разделить на две группы. Первая группа — это закономерности, крепко связанные с определенным материалом (например, ожидание появления Т после «конфликта» S и D). Закономерности другой группы — более общие, предельно гибкие, не связанные накрепко с одним опреде-

¹ Вл. Орлов. Трактат о вдохновении, рождающем великие изобретения. М., Изд. «Знание», 1964, стр. 7.

¹ Об ожиданиях, сопровождающих восприятие мелодии, пишет С. Скребков в статье «Некоторые проблемы современной мелодики». «Советская музыка», 1959, № 12.

ленным материалом, а проявляющиеся каждый раз в новом материале и существующие поэтому каждый раз в новой, неповторимой форме. Одна из таких закономерностей — распространение свойств, заложенных в прозвучавшем отрывке, на последующее развитие. Из-за того, что эта закономерность прячется в разных сферах музыкального языка, долгое время ее не замечали. Роль ее в музыкальном мышлении тем не менее огромна.

Основной принцип, отражающийся в этой закономерности, — анализ и обобщение звучащего материала. Чрезвычайно важной чертой этого обобщения является то, что оно распространяется не только на прозвучавший материал, но и на последующий. Мало того, целью обобщения является именно направление к будущему, на создание «гипотез» о возможных путях дальнейшего развития при помощи распространения обобщения частного материала на более широкий материал. Поэтому цель обобщения всегда шире обобщенного материала. Таким образом, мы имеем здесь дело с явлением, которое сходно с тем, что в области логики называют неполной индукцией, в области математики — экстраполяцией.

Простейшим случаем такой закономерности является обобщение многократно повторяющихся элементов. Простейшим его можно считать потому, что цель обобщения — гипотеза, хотя количественно и шире прозвучавшего материала (она распространяется и на последующий материал), качественно не представляет собой нового этапа по сравнению с обобщенным материалом. В силу необыкновенной легкости анализа, обобщения и образования гипотезы возникает ощущение «инерционности» мышления — музыка как бы становится на колеса и катится по рельсам. Такое развитие выполняет обычно роль фона в восприятии. Примерами могут служить метрическая пульсация, неизменный ритмический рисунок, выдержанная фактура, всевозможные остинато (без *crescendo*) и прочее. Наличие инерционных моментов облегчает восприятие.

В других случаях, когда построения повторяются не буквально, а варьированно, наше сознание способно различать в них изменяющиеся и неизменные, инвариантные части. Вычленяемая из общей массы свойств серия последовательно наслаиваемых различий (анализ) преобразуется в нашем сознании в единую линию развития (обобщение), которая продолжается за границы момента восприятия (образование «гипотезы», ощущаемой нами как ожидание). Образно говоря, возникший ряд различий в нашем сознании интерполируется в единую линию развития и экстраполируется — продолжается в будущее, за границы момента восприятия. Так рождается единая линия темпового (как в пьесе Грига «В пещере горного короля»), тембрового, фактурного развития. Так возникает динамическая устремленность модуляционного плана, построенного по единому принципу (интерваль-

ному — кварто-квинтовому, терцовому, секундовому или функциональному — в направлении D или S и т. п.). В этом скрыты предпосылки динамизма секвенций, консеквентных перемещений и т. д.¹

Чем яснее и сильнее выражены обобщаемые различия, тем интенсивнее вырастающие на основе этого обобщения ожидания и тем острее ощущение динамичности. При этом отнюдь не все равно, в каких средствах выражены различия. Вполне естественно предположить, что чем глубже разработана та или иная сфера музыки, тем больше привычных связей существует в ней, тем легче производится анализ, обобщение и образование «гипотез», ощущаемых в виде ожиданий. Поскольку разные сферы разработаны в музыке неодинаково, то различны в них будут сила, характер и «дальнобойность» ожиданий.

Наиболее дифференцированной, сложной и многогранной системой связей обладает звуковысотная сфера — здесь есть возможности скрытого движения опорных тонов мелодии, и закономерности ладового развития и гармонии (в этой сфере ожидания выражаются в понятии «тяготение»). Поэтому ожидания в звуковысотной сфере обладают наибольшей силой и многогранностью. Связи и ожидания в сфере ритма менее многогранны и менее «дальнобойны». Остальные сферы лишены четкой системы связей и ожиданий. Поэтому именно звуковысотная сфера является ядром развития — изменения в других сферах и на других уровнях воспринимаются как развитие только на базе изменений в звуковысотной сфере. Изменения целостных представлений — образное развитие — также возможны исключительно на базе звуковысотного развития и не только потому, что целостные представления возникают при обобщении всех сторон, а следовательно, и звуковысотной, но и по следующей причине.

Образ, как мы говорили, — это протекающее во времени, но не имеющее временной размерности обобщение. В силу этого образное развитие лишено четкой системы, которая обеспечила бы непрерывное ожидание дальнейшего развития, непрерывную заинтересованность дальнейшим развитием. Но музыка должна в каждый момент своего звучания овладевать вниманием слушателя. Вот таким средством организации непрерывного развития и является звуковысотная сфера. Итак, ядром развития, ядром выражения всех временных процессов, в том числе и процессов эмоционального развертывания, для которых чрезвычайно существенно наличие ожиданий, служит звуковысотная сфера. Тем не менее в типических случаях можно наблюдать комплексные изменения сразу во многих сферах; изменения в звуковысотной сфере остаются при этом как бы координационным центром.

Суммируя изложенное, можно сказать, что истоки дина-

¹ На примерах из области развивающейся целостной формы мы остановимся особо несколько ниже.

ленным материалом, а проявляющиеся каждый раз в новом материале и существующие поэтому каждый раз в новой, неповторимой форме. Одна из таких закономерностей — распространение свойств, заложенных в прозвучавшем отрывке, на последующее развитие. Из-за того, что эта закономерность прячется в разных сферах музыкального языка, долгое время ее не замечали. Роль ее в музыкальном мышлении тем не менее огромна.

Основной принцип, отражающийся в этой закономерности, — анализ и обобщение звучащего материала. Чрезвычайно важной чертой этого обобщения является то, что оно распространяется не только на прозвучавший материал, но и на последующий. Мало того, целью обобщения является именно направление к будущему, на создание «гипотез» о возможных путях дальнейшего развития при помощи распространения обобщения частного материала на более широкий материал. Поэтому цель обобщения всегда шире обобщенного материала. Таким образом, мы имеем здесь дело с явлением, которое сходно с тем, что в области логики называют неполной индукцией, в области математики — экстраполяцией.

Простейшим случаем такой закономерности является обобщение многократно повторяющихся элементов. Простейшим его можно считать потому, что цель обобщения — гипотеза, хотя количественно и шире прозвучавшего материала (она распространяется и на последующий материал), качественно не представляет собой нового этапа по сравнению с обобщенным материалом. В силу необыкновенной легкости анализа, обобщения и образования гипотезы возникает ощущение «инерционности» мышления — музыка как бы становится на колеса и катится по рельсам. Такое развитие выполняет обычно роль фона в восприятии. Примерами могут служить метрическая пульсация, неизменный ритмический рисунок, выдержанная фактура, всевозможные остинато (без *crescendo*) и прочее. Наличие инерционных моментов облегчает восприятие.

В других случаях, когда построения повторяются не буквально, а варьированно, наше сознание способно различать в них изменяющиеся и неизменные, инвариантные части. Вычленяемая из общей массы свойств серия последовательно наслаиваемых различий (анализ) преобразуется в нашем сознании в единую линию развития (обобщение), которая продолжается за границы момента восприятия (образование «гипотезы», ощущаемой нами как ожидание). Образно говоря, возникший ряд различий в нашем сознании интерполируется в единую линию развития и экстраполируется — продолжается в будущее, за границы момента восприятия. Так рождается единая линия темпового (как в пьесе Грига «В пещере горного короля»), тембрового, фактурного развития. Так возникает динамическая устремленность модуляционного плана, построенного по единому принципу (интерваль-

ному — кварто-квинтовому, терцовому, секундовому или функциональному — в направлении *D* или *S* и т. п.). В этом скрыты предпосылки динамизма секвенций, консеквентных перемещений и т. д.¹

Чем яснее и сильнее выражены обобщаемые различия, тем интенсивнее вырастающие на основе этого обобщения ожидания и тем острее ощущение динамичности. При этом отнюдь не все равно, в каких средствах выражены различия. Вполне естественно предположить, что чем глубже разработана та или иная сфера музыки, тем больше привычных связей существует в ней, тем легче производится анализ, обобщение и образование «гипотез», ощущаемых в виде ожиданий. Поскольку разные сферы разработаны в музыке неодинаково, то различны в них будут сила, характер и «дальнобойность» ожиданий.

Наиболее дифференцированной, сложной и многогранной системой связей обладает звуковысотная сфера — здесь есть возможности скрытого движения опорных тонов мелодии, и закономерности ладового развития и гармонии (в этой сфере ожидания выражаются в понятии «тяготение»). Поэтому ожидания в звуковысотной сфере обладают наибольшей силой и многогранностью. Связи и ожидания в сфере ритма менее многогранны и менее «дальнобойны». Остальные сферы лишены четкой системы связей и ожиданий. Поэтому именно звуковысотная сфера является ядром развития — изменения в других сферах и на других уровнях воспринимаются как развитие только на базе изменений в звуковысотной сфере. Изменения целостных представлений — образное развитие — также возможны исключительно на базе звуковысотного развития и не только потому, что целостные представления возникают при обобщении всех сторон, а следовательно, и звуковысотной, но и по следующей причине.

Образ, как мы говорили, — это протекающее во времени, но не имеющее временной размерности обобщение. В силу этого образное развитие лишено четкой системы, которая обеспечила бы непрерывное ожидание дальнейшего развития, непрерывную заинтересованность дальнейшим развитием. Но музыка должна в каждый момент своего звучания овладевать вниманием слушателя. Вот таким средством организации непрерывного развития и является звуковысотная сфера. Итак, ядром развития, ядром выражения всех временных процессов, в том числе и процессов эмоционального развертывания, для которых чрезвычайно существенно наличие ожиданий, служит звуковысотная сфера. Тем не менее в типических случаях можно наблюдать комплексные изменения сразу во многих сферах; изменения в звуковысотной сфере остаются при этом как бы координационным центром.

Суммируя изложенное, можно сказать, что истоки дина-

¹ На примерах из области развивающейся целостной формы мы остановимся особо несколько ниже.

мизма лежат в глубоко направленных изменениях, возникающих в комплексе средств и в первую очередь в звуковысотной сфере, на базе анализа и обобщения которых складывается интуитивное представление о направлении, характере и высокой интенсивности движения. Это полученное путем обобщения представление распространяется (в соответствии с коренными свойствами человеческого мышления вообще) не только на обобщенный — прозвучавший материал, но и на последующий, в результате чего рождается «гипотеза» о возможностях дальнейшего развития. Поскольку эти процессы проходят на уровне подсознания, они ощущаются нами весьма нерасчлененно — как ожидания, тяготения, стремления, томления, напряжения и т. д. Музыкальные процессы сближаются не только с природой понятийного мышления, но, в силу интуитивного характера — с природой чувственного «мышления». Передаваемые в музыке ощущения ожидания, томления, тяготения, стремления и т. д. являются важнейшими частями описанного ранее механизма уподобления музыкальных средств структуре и закономерностям протекания эмоционального процесса. Поэтому отказ композитора-модерниста от коренных законов музыкального мышления, а тем самым и от ожиданий, возможных только на их основе, приводит к разрушению механизмов уподобления и вызывает впечатление сухости, бездушности, аэмоциональности музыки. Именно близостью музыкальных закономерностей общим законам чувственной деятельности объясняется сила непосредственного эмоционального воздействия музыки.

На этом мы закончим предварительный анализ понятий динамизма и статики. Дальнейшее их различие не представляется возможным изложить в общем виде, так как это связано с изучением меры направленных изменений, создающих интенсивные ожидания, с приращением которых одно качество — статика переходит в другое качество — динамику. Учитывать эту меру мы будем при конкретных анализах.

Коснемся кратко одного аспекта проблемы динамизма.

Иногда в качестве характерного признака динамизма указывают еще на высокий уровень эмоционального напряжения и на его изменения в процессе развития. Действительно, многие динамические произведения обладают этим признаком. И все же такое понимание динамизма кажется нам излишне широким. Музыкальный динамизм отражает интенсивное развитие, движение, изменчивость самой жизни, наших чувств. А эти изменения не всегда бывают связаны с высоким уровнем напряжения. Точно так же и музыкальное произведение может быть достаточно динамичным, устремленным вперед и не обладать при этом напряженностью эмоционального тона, как это характерно, например, для сонатно-симфонических форм раннего венского классицизма. Следова-

тельно, интенсивные нарастания и спады напряжения являются сопутствующим, но не специфическим признаком динамизма.

Зато другая эстетическая категория — музыкальный драматизм — самым тесным образом связана с описанным процессом. Для музыкального драматизма он составляет существенную, определяющую черту. Действительно, драматизм в искусстве — это отражение драматических ситуаций в самой жизни. Каждое искусство пользуется своими приемами в передаче этого типа жизненных отношений. Основной прием литературы, например, — это конфликт, столкновения людей, их характеров, интересов, целей. Совсем иные пути находит музыка. Основной ее метод воплощения драматизма — передача внутреннего состояния человека в ситуации борьбы, драматического конфликта. А это состояние всегда характеризуется предельным напряжением всех сил. Когда под угрозой ставится самое дорогое, человек не может оставаться спокойным. Напряженный характер эмоций и является тем общим свойством, которое присуще всем без исключения музыкально-драматическим произведениям. Именно высокий уровень напряжения, а не столкновения тем, как это обычно думают по аналогии с литературными драматическими произведениями, является основой музыкального драматизма. Можно представить себе драматическое развитие без столкновения тем (например, *f-moll'*ная прелюдия Шопена), но невозможно представить драматическое произведение, лишенное напряжения. В композиторской шутке: «Если симфония не удалась, говорят, что она эпична» — есть, конечно, недооценка и неправомерное принижение эпического начала в музыке. Но действительно так бывает, что в симфонии, претендующей на драматичность, есть и контрастные образы, и столкновения различных тем, а драматизма не получается. Причина часто кроется в неумении композитора создать внутренне оправданный достаточно высокий уровень напряжения и естественные его изменения.

Хотя изменения уровня напряжения не связаны непосредственно с ощущением динамизма и являются сопутствующим, а не определяющим моментом, можно понять причины их частой связи. Как показали опыты, слушатели чрезвычайно чувствительны к различению уровня напряжения в музыке. В опытах Беляевой-Экземплярской обнаружилось, что оценка уровня была одинаковой у всех слушателей, в то время как остальные психические реакции варьировались у разных слушателей и у одного слушателя в разное время¹. Поэтому малейшие изменения уровня напряжения фиксируются сознанием, обобщаются им и преобразуются в гипотезы о дальнейшем развитии. Возникает специфическое для драматической музыки ожидание роста напряжения. Наличие ожидания и сближает музыкальный драматизм с динамизмом.

¹ С. Н. Беляева-Экземплярская. О психологии восприятия музыки. М., 1924, стр. 115.

мизма лежат в глубоко направленных изменениях, возникающих в комплексе средств и в первую очередь в звуковысотной сфере, на базе анализа и обобщения которых складывается интуитивное представление о направлении, характере и высокой интенсивности движения. Это полученное путем обобщения представление распространяется (в соответствии с коренными свойствами человеческого мышления вообще) не только на обобщенный — прозвучавший материал, но и на последующий, в результате чего рождается «гипотеза» о возможностях дальнейшего развития. Поскольку эти процессы проходят на уровне подсознания, они ощущаются нами весьма нерасчлененно — как ожидания, тяготения, стремления, томления, напряжения и т. д. Музыкальные процессы сближаются не только с природой понятийного мышления, но, в силу интуитивного характера — с природой чувственного «мышления». Передаваемые в музыке ощущения ожидания, томления, тяготения, стремления и т. д. являются важнейшими частями описанного ранее механизма уподобления музыкальных средств структуре и закономерностям протекания эмоционального процесса. Поэтому отказ композитора-модерниста от коренных законов музыкального мышления, а тем самым и от ожиданий, возможных только на их основе, приводит к разрушению механизмов уподобления и вызывает впечатление сухости, бездушности, аэмоциональности музыки. Именно близостью музыкальных закономерностей общим законам чувственной деятельности объясняется сила непосредственного эмоционального воздействия музыки.

На этом мы закончим предварительный анализ понятий динамизма и статики. Дальнейшее их различие не представляется возможным изложить в общем виде, так как это связано с изучением меры направленных изменений, создающих интенсивные ожидания, с приращением которых одно качество — статика переходит в другое качество — динамику. Учитывать эту меру мы будем при конкретных анализах.

Коснемся кратко одного аспекта проблемы динамизма.

Иногда в качестве характерного признака динамизма указывают еще на высокий уровень эмоционального напряжения и на его изменения в процессе развития. Действительно, многие динамические произведения обладают этим признаком. И все же такое понимание динамизма кажется нам излишне широким. Музыкальный динамизм отражает интенсивное развитие, движение, изменчивость самой жизни, наших чувств. А эти изменения не всегда бывают связаны с высоким уровнем напряжения. Точно так же и музыкальное произведение может быть достаточно динамичным, устремленным вперед и не обладать при этом напряженностью эмоционального тона, как это характерно, например, для сонатно-симфонических форм раннего венского классицизма. Следова-

тельно, интенсивные нарастания и спады напряжения являются сопутствующим, но не специфическим признаком динамизма.

Зато другая эстетическая категория — музыкальный драматизм — самым тесным образом связана с описанным процессом. Для музыкального драматизма он составляет существенную, определяющую черту. Действительно, драматизм в искусстве — это отражение драматических ситуаций в самой жизни. Каждое искусство пользуется своими приемами в передаче этого типа жизненных отношений. Основной прием литературы, например, — это конфликт, столкновения людей, их характеров, интересов, целей. Совсем иные пути находит музыка. Основной ее метод воплощения драматизма — передача внутреннего состояния человека в ситуации борьбы, драматического конфликта. А это состояние всегда характеризуется предельным напряжением всех сил. Когда под угрозой ставится самое дорогое, человек не может оставаться спокойным. Напряженный характер эмоций и является тем общим свойством, которое присуще всем без исключения музыкально-драматическим произведениям. Именно высокий уровень напряжения, а не столкновения тем, как это обычно думают по аналогии с литературными драматическими произведениями, является основой музыкального драматизма. Можно представить себе драматическое развитие без столкновения тем (например, *f-moll'*ная прелюдия Шопена), но невозможно представить драматическое произведение, лишенное напряжения. В композиторской шутке: «Если симфония не удалась, говорят, что она эпична» — есть, конечно, недооценка и неправомерное принижение эпического начала в музыке. Но действительно так бывает, что в симфонии, претендующей на драматичность, есть и контрастные образы, и столкновения различных тем, а драматизма не получается. Причина часто кроется в неумении композитора создать внутренне оправданный достаточно высокий уровень напряжения и естественные его изменения.

Хотя изменения уровня напряжения не связаны непосредственно с ощущением динамизма и являются сопутствующим, а не определяющим моментом, можно понять причины их частой связи. Как показали опыты, слушатели чрезвычайно чувствительны к различению уровня напряжения в музыке. В опытах Беляевой-Экземплярской обнаружилось, что оценка уровня была одинаковой у всех слушателей, в то время как остальные психические реакции варьировались у разных слушателей и у одного слушателя в разное время¹. Поэтому малейшие изменения уровня напряжения фиксируются сознанием, обобщаются им и преобразуются в гипотезы о дальнейшем развитии. Возникает специфическое для драматической музыки ожидание роста напряжения. Наличие ожидания и сближает музыкальный драматизм с динамизмом.

¹ С. Н. Беляева-Экземплярская. О психологии восприятия музыки. М., 1924, стр. 115.

ДИНАМИЗМ ОТНОСИТЕЛЬНО ЗАКОНЧЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ

Перейдем теперь к анализу восприятия вариационного развития и к анализу динамических возможностей вариационного принципа. Разберем отдельно два случая — когда повторяющееся построение динамично и когда оно статично. Если мы говорим не просто о динамизме, а о динамизме более или менее законченных построений, мы должны уточнить и конкретизировать это понятие. Истоки динамизма, как мы отмечали, лежат в глубоких направленных изменениях, при обобщении которых рождаются интуитивные предположения о наиболее богатых и содержательных возможностях развития, ощущаемые нами как ожидания. Но, с другой стороны, впечатление относительной законченности может возникнуть только при наличии элементов репризности в комплексе тех или иных средств музыкального языка, то есть при возвращении к первоначальному истокам движения. А это означает, что не может существовать абсолютно направленного движения сразу во всех сферах музыкального языка. Не бывает, к тому же абсолютно статичных, лишенных движения построений. Чем же отличается тогда динамическое построение от нединамического?

Отличие заключается в том, что в статичных построениях противоположно направленные процессы (развивающий и репризный) уравновешиваются. В динамических же построениях прямое и возвратное движения не уравновешивают друг друга. Это достигается двумя способами. Первый способ — расслоение в средствах музыкального языка. Возникающая в части средств единая линия развития (например, в уровне громкости) преодолевает репризность и связанное с ней ощущение статики в других средствах. Эта единая линия и обобщается нашим сознанием. При втором способе отсутствует четкое расслоение элементов, но зато значительно преобладает тот или иной процесс, как, например, в том случае, если кульминация волны звуковысотного или громкостного развития смещается вправо от точки «золотого сечения». Преобладающий динамический процесс обобщается и при распространении на будущее преобразуется в гипотезы о дальнейшем развитии.

Отличие динамических построений от статических можно видеть при сравнении любой бетховенской главной партии с темой его же «Сурка». Сущность интонационного развития первого предложения «Сурка» заключается в постепенном завоевывании доминантно окрашенного звука *си* в качестве опорного. Второе предложение возвращает нас к исходному звуку *ля* и к тонической гармонии. Возвратный ход полностью гасит первоначальный импульс. В про-

тивоположность этому, почти во всех бетховенских главных партиях преобладает динамическая тенденция.

Репризные моменты не могут противостоять бурному натиску динамической энергии. Они лишь временно сдерживают, концентрируют эту энергию, которая затем разрывает оковы главной партии, изливается в связующей партии и в типических случаях к концу связующей партии частично исчерпывает себя, после чего начинается новая волна развития.

РАЗВИТИЕ ДИНАМИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ

Теперь рассмотрим, что происходит при повторении построения (как точном, так и вариационном). Начнем с вопроса о повторении динамического построения.

После прослушивания динамического построения мы, в силу обобщения динамического процесса и образования на этой основе гипотезы, ожидаем его продолжения и обновления. Потребность в продолжении и обновлении процесса при повторении может возникнуть и в силу адаптации — приспособляемости внимания, в результате которой первоначально достигнутый уровень динамизма начинает казаться уже недостаточным. Применение вариационного принципа может, таким образом, усиливать те моменты развития, которые есть в теме.

Примерами усиления и обновления динамического процесса при повторении могут служить бесчисленные в динамической музыке случаи расширения второго предложения периода. Расширения вызываются именно усилением процесса во многих отношениях, в том числе и во временном. В этом и заключается музыкально-эстетический смысл расширения второго предложения в периоде. В качестве конкретного образца можно привести *fis-moll*'ную прелюдию Шопена.

В других случаях усиление динамического процесса достигается без временного расширения при помощи других средств. Так, в *f-moll*'ной прелюдии Шопена разгон движения после двух повторяющихся на разной высоте предложений настолько велик, что все последующее развитие направлено на то, чтобы «остановить» его. Функцию торможения выполняют аккорды, естественно ассоциирующиеся с преградой (или в эмоциональном плане — с волей, сдерживающей поток чувств).

Импульс предложения и его секвентного повторения мог бы служить основой для более широкого развития. Впечатления схематизма и недоразвитости не возникает здесь из-за чрезвычайно естест-

ДИНАМИЗМ ОТНОСИТЕЛЬНО ЗАКОНЧЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ

Перейдем теперь к анализу восприятия вариационного развития и к анализу динамических возможностей вариационного принципа. Разберем отдельно два случая — когда повторяющееся построение динамично и когда оно статично. Если мы говорим не просто о динамизме, а о динамизме более или менее законченных построений, мы должны уточнить и конкретизировать это понятие. Истоки динамизма, как мы отмечали, лежат в глубоких направленных изменениях, при обобщении которых рождаются интуитивные предположения о наиболее богатых и содержательных возможностях развития, ощущаемые нами как ожидания. Но, с другой стороны, впечатление относительной законченности может возникнуть только при наличии элементов репризности в комплексе тех или иных средств музыкального языка, то есть при возвращении к первоначальному истокам движения. А это означает, что не может существовать абсолютно направленного движения сразу во всех сферах музыкального языка. Не бывает, к тому же абсолютно статичных, лишенных движения построений. Чем же отличается тогда динамическое построение от нединамического?

Отличие заключается в том, что в статичных построениях противоположно направленные процессы (развивающий и репризный) уравновешиваются. В динамических же построениях прямое и возвратное движения не уравновешивают друг друга. Это достигается двумя способами. Первый способ — расслоение в средствах музыкального языка. Возникающая в части средств единая линия развития (например, в уровне громкости) преодолевает репризность и связанное с ней ощущение статики в других средствах. Эта единая линия и обобщается нашим сознанием. При втором способе отсутствует четкое расслоение элементов, но зато значительно преобладает тот или иной процесс, как, например, в том случае, если кульминация волны звуковысотного или громкостного развития смещается вправо от точки «золотого сечения». Преобладающий динамический процесс обобщается и при распространении на будущее преобразуется в гипотезы о дальнейшем развитии.

Отличие динамических построений от статических можно видеть при сравнении любой бетховенской главной партии с темой его же «Сурка». Сущность интонационного развития первого предложения «Сурка» заключается в постепенном завоевывании доминантно окрашенного звука *си* в качестве опорного. Второе предложение возвращает нас к исходному звуку *ля* и к тонической гармонии. Возвратный ход полностью гасит первоначальный импульс. В про-

тивоположность этому, почти во всех бетховенских главных партиях преобладает динамическая тенденция.

Репризные моменты не могут противостоять бурному натиску динамической энергии. Они лишь временно сдерживают, концентрируют эту энергию, которая затем разрывает оковы главной партии, изливается в связующей партии и в типических случаях к концу связующей партии частично исчерпывает себя, после чего начинается новая волна развития.

РАЗВИТИЕ ДИНАМИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ

Теперь рассмотрим, что происходит при повторении построения (как точном, так и вариационном). Начнем с вопроса о повторении динамического построения.

После прослушивания динамического построения мы, в силу обобщения динамического процесса и образования на этой основе гипотезы, ожидаем его продолжения и обновления. Потребность в продолжении и обновлении процесса при повторении может возникнуть и в силу адаптации — приспособляемости внимания, в результате которой первоначально достигнутый уровень динамизма начинает казаться уже недостаточным. Применение вариационного принципа может, таким образом, усиливать те моменты развития, которые есть в теме.

Примерами усиления и обновления динамического процесса при повторении могут служить бесчисленные в динамической музыке случаи расширения второго предложения периода. Расширения вызываются именно усилением процесса во многих отношениях, в том числе и во временном. В этом и заключается музыкально-эстетический смысл расширения второго предложения в периоде. В качестве конкретного образца можно привести *fis-moll'*ную прелюдию Шопена.

В других случаях усиление динамического процесса достигается без временного расширения при помощи других средств. Так, в *f-moll'*ной прелюдии Шопена разгон движения после двух повторяющихся на разной высоте предложений настолько велик, что все последующее развитие направлено на то, чтобы «остановить» его. Функцию торможения выполняют аккорды, естественно ассоциирующиеся с преградой (или в эмоциональном плане — с волей, сдерживающей поток чувств).

Импульс предложения и его секвентного повторения мог бы служить основой для более широкого развития. Впечатления схематизма и недоразвитости не возникает здесь из-за чрезвычайно естест-

венной и логичной остановки процесса. Напротив, драматизм прелюдии обретает особую концентрированность и сжатость выражения.

Ожидаем ли мы в действительности при повторении динамического построения превышения содержащейся в нем динамической тенденции, или же описываемая закономерность является вымышленной, надуманной? Как кто-то метко заметил, законы проявляются, когда они нарушаются. Представим себе ту же *fis-moll*'ную прелюдию Шопена или другое аналогичное произведение, но лишенное превышения динамической тенденции при повторении. В результате такого мысленного эксперимента можно заметить, что естественность, свобода развития в предлагаемых условиях теряются, развитие становится скованным, неловким. Если нарушение описываемой закономерности не входит в особый замысел композитора, оно может привести к снижению художественного эффекта. Это, кстати, и приходится изредка наблюдать в незрелых ученических произведениях.

Закономерность усиления и обновления динамического развития при повторении лежит в основе и того музыкального принципа, который назван В. В. Протопоповым «принципом прорастания»¹ и который заключается в том, что к одному и тому же повторяющемуся ядру добавляется каждый раз новое продолжение. Схематически подобное развитие можно изобразить так: *ab, ac, ad...*

Мы хотим подчеркнуть, в соответствии с нашим взглядом на природу динамизма, другую сторону принципа прорастания. Нас будет интересоваться не столько обновление развития (кстати, не всегда радикальное), сколько часто наблюдающаяся при этом тенденция его расширения, что выражается и в количественном — временном расширении. Построения, развивающиеся по этому принципу, обычно состоят из двух частей. При повторных проведениях одна часть (а) остается почти неизменной, другая же (b) непрерывно изменяется и расширяется. Четвертая часть Восьмой симфонии Шостаковича, тактовую схему которой мы приводим, иллюстрирует этот тип развития:

Число тактов: 39—9—14—9—40—9—23—9—11—10—73—11—22—
b a b a b a b a b a b a b

Число тактов: —19—9—8—9—60—35
b a b a b a

Такое неодинаковое развитие частей объясняется различием функций. Функция одной части (а) заключается в том, чтобы конспективно и сжато указать на основную мысль. Эта часть отличается

¹ Вл. Протопопов. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. В сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., «Советский композитор», 1962.

сравнительно большей индивидуализированностью и служит поэтому своеобразным ориентиром в неполностью еще освоенном море звуков, как бы основным «тезисом» в повествовании. По мере того как «тезис» усваивается сознанием, повторения его становятся более редкими. Промежутки между проведениями тезиса все больше расширяются — расширяется, таким образом, другая часть повторяющегося построения (b), функция которой — движение, развитие, момент «ухода» от тезиса. Тенденция развития, обновления превосходит, углубляется и расширяется с каждым повторением. Процесс углубления развития иногда бывает настолько значительным, что приводит к преодолению «инерции покоя» тезиса путем его динамизации или смены его новой темой. Так, в токкате из Восьмой симфонии Шостаковича (схему которой мы только что привели) сама по себе яркая тема средней части звучит еще более ярко в контексте всей части, поскольку воспринимается как результат предыдущего процесса раскачивания и преодоления инерции тезиса (тезисом в данном случае являются октавные возгласы деревянных). Несомненно, что вне такого динамического контекста эта яркая тема прозвучала бы менее ярко. Другими примерами принципа прорастания могут служить первая часть Первой скрипичной сонаты Прокофьева (в роли тезиса здесь выступают первые четыре такта темы), «Облака» Дебюсси (роль тезиса выполняет мотив английского рожка), вторая часть Восьмого квартета Шостаковича (тезис здесь — первые четыре такта). Сошлемся также на анализ С. С. Скребкова клавишной пьесы Ф. Куперена «Любимая»¹. Функцию тезиса в этой пьесе имеет тема рондо, а функцию развития, «ухода» — непрерывно увеличивающиеся во времени эпизоды.

Во всех разобранных примерах превышение динамического процесса являлось ответом на уже возникшее желание, и это соответствие реального ожидаемому придавало развитию характер естественности, логичности, свободы.

Теперь рассмотрим тот случай, когда при повторении динамического построения динамический процесс реально не усиливается. Отсутствие превышения динамического процесса в этих случаях оправдывается наличием элементов, как бы сдерживающих, тормозящих инерцию динамического движения. Мы подчеркиваем, что ожидание динамического развития при этом не только не ослабевает, но, напротив, как бы концентрируется, усиливается, становится еще более напряженным. Такое усилившееся ожидание, сопровождаемое ощущением напряжения, может быть использовано для динамизма целостной формы.

Подобное явление возникает при повторении главной темы «Крейцеровой» сонаты Бетховена. Основная динамическая тенден-

¹ С. Скребков. Анализ музыкальных произведений. М., Музгиз, 1958, стр. 132.

венной и логичной остановки процесса. Напротив, драматизм прелюдии обретает особую концентрированность и сжатость выражения.

Ожидаем ли мы в действительности при повторении динамического построения превышения содержащейся в нем динамической тенденции, или же описываемая закономерность является вымышленной, надуманной? Как кто-то метко заметил, законы проявляются, когда они нарушаются. Представим себе ту же *fis-moll*'ную прелюдию Шопена или другое аналогичное произведение, но лишенное превышения динамической тенденции при повторении. В результате такого мысленного эксперимента можно заметить, что естественность, свобода развития в предлагаемых условиях теряются, развитие становится скованным, неловким. Если нарушение описываемой закономерности не входит в особый замысел композитора, оно может привести к снижению художественного эффекта. Это, кстати, и приходится изредка наблюдать в незрелых ученических произведениях.

Закономерность усиления и обновления динамического развития при повторении лежит в основе и того музыкального принципа, который назван В. В. Протопоповым «принципом прорастания»¹ и который заключается в том, что к одному и тому же повторяющемуся ядру добавляется каждый раз новое продолжение. Схематически подобное развитие можно изобразить так: *ab, ac, ad...*

Мы хотим подчеркнуть, в соответствии с нашим взглядом на природу динамизма, другую сторону принципа прорастания. Нас будет интересоваться не столько обновление развития (кстати, не всегда радикальное), сколько часто наблюдающаяся при этом тенденция его расширения, что выражается и в количественном — временном расширении. Построения, развивающиеся по этому принципу, обычно состоят из двух частей. При повторных проведениях одна часть (а) остается почти неизменной, другая же (b) непрерывно изменяется и расширяется. Четвертая часть Восьмой симфонии Шостаковича, тактовую схему которой мы приводим, иллюстрирует этот тип развития:

Число тактов: 39—9—14—9—40—9—23—9—11—10—73—11—22—
b a b a b a b a b a b a b

Число тактов: —19—9—8—9—60—35
b a b a b a

Такое неодинаковое развитие частей объясняется различием функций. Функция одной части (а) заключается в том, чтобы конспективно и сжато указать на основную мысль. Эта часть отличается

¹ Вл. Протопопов. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. В сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., «Советский композитор», 1962.

сравнительно большей индивидуализированностью и служит поэтому своеобразным ориентиром в неполностью еще освоенном море звуков, как бы основным «тезисом» в повествовании. По мере того как «тезис» усваивается сознанием, повторения его становятся более редкими. Промежутки между проведениями тезиса все больше расширяются — расширяется, таким образом, другая часть повторяющегося построения (b), функция которой — движение, развитие, момент «ухода» от тезиса. Тенденция развития, обновления превосходит, углубляется и расширяется с каждым повторением. Процесс углубления развития иногда бывает настолько значительным, что приводит к преодолению «инерции покоя» тезиса путем его динамизации или смены его новой темой. Так, в токкате из Восьмой симфонии Шостаковича (схему которой мы только что привели) сама по себе яркая тема средней части звучит еще более ярко в контексте всей части, поскольку воспринимается как результат предыдущего процесса раскачивания и преодоления инерции тезиса (тезисом в данном случае являются октавные возгласы деревянных). Несомненно, что вне такого динамического контекста эта яркая тема прозвучала бы менее ярко. Другими примерами принципа прорастания могут служить первая часть Первой скрипичной сонаты Прокофьева (в роли тезиса здесь выступают первые четыре такта темы), «Облака» Дебюсси (роль тезиса выполняет мотив английского рожка), вторая часть Восьмого квартета Шостаковича (тезис здесь — первые четыре такта). Сошлемся также на анализ С. С. Скребкова клавесинной пьесы Ф. Куперена «Любимая»¹. Функцию тезиса в этой пьесе имеет тема рондо, а функцию развития, «ухода» — непрерывно увеличивающиеся во времени эпизоды.

Во всех разобранных примерах превышение динамического процесса являлось ответом на уже возникшее желание, и это соответствие реального ожидаемому придавало развитию характер естественности, логичности, свободы.

Теперь рассмотрим тот случай, когда при повторении динамического построения динамический процесс реально не усиливается. Отсутствие превышения динамического процесса в этих случаях оправдывается наличием элементов, как бы сдерживающих, тормозящих инерцию динамического движения. Мы подчеркиваем, что ожидание динамического развития при этом не только не ослабевает, но, напротив, как бы концентрируется, усиливается, становится еще более напряженным. Такое усилившееся ожидание, сопровождаемое ощущением напряжения, может быть использовано для динамизма целостной формы.

Подобное явление возникает при повторении главной темы «Крейцеровой» сонаты Бетховена. Основная динамическая тенден-

¹ С. Скребков. Анализ музыкальных произведений. М., Музгиз, 1958, стр. 132.

ция темы заложена в восходящем движении опорных тонов мелодии, в движении от ля минора к до мажору. Некоторая сдерживающая тенденция заключена лишь в остановке ритмической пульсации восьмых. Повторяется эта тема без гармонических изменений. Реально, таким образом, динамический процесс, казалось бы, не усиливается. Тем не менее ожидание его превышения обостряется при повторении темы, что воспринимается нами как «нарастание внутреннего напряжения». Сконденсированная при повторении энергия с еще большим, чем это было бы без повторения, напором изливается в рамках связующей партии.

Интересные явления происходят при многократных повторениях динамических построений, в которых динамический процесс реально не усиливается.

Как уже говорилось, при многократных повторениях, в силу легкости и уверенности анализа, обобщения и образования гипотезы возникает ощущение инерционности мышления. Инерционное развитие наиболее часто выполняет роль фона в восприятии и характерно не столько для мелодии, сколько для сопровождения. Поэтому даже наиболее индивидуализированные построения при многократных неварьированных или маловарьированных повторениях теряют свою индивидуализированность. Закрывающаяся в таких построениях динамическая тенденция также может теряться. Так, четвертая часть Испанской симфонии Лало начинается с индивидуализированного и чрезвычайно динамического мотива:



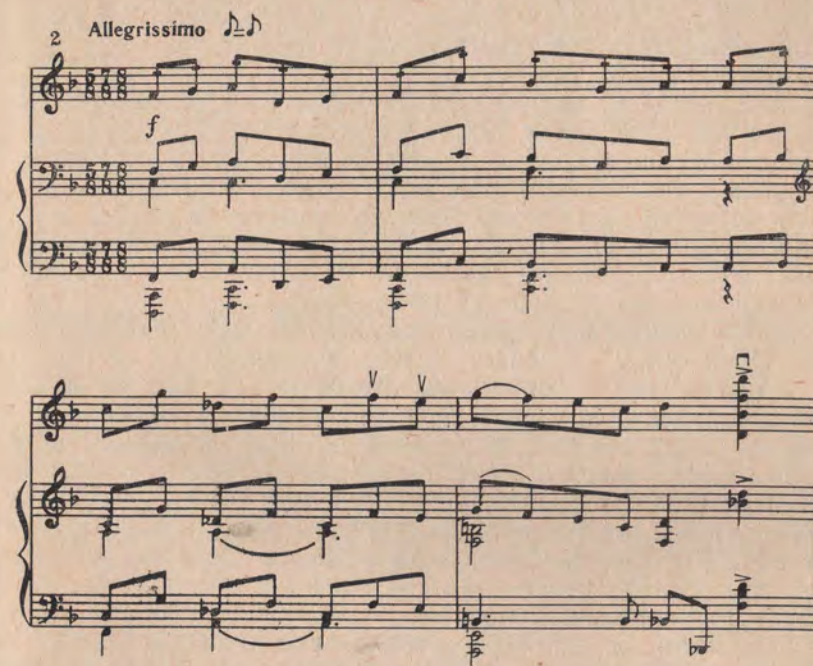
После двух проведений мотива мы еще ожидаем, что из них разовьется тема. После третьего проведения мы уже сомневаемся в этом. После восьмикратного повторения становится ясно, что услышанный мотив — не тема, а рисунок сопровождения. И действительно, на девятом проведении мотива возникает новая «собственно» тема. Сам же мотив действительно оказывается элементом сопровождения.

Другой пример — вступление ко второй части «Классической» симфонии Прокофьева. Четыре раза повторяющийся мотив, правда, развивается, но недостаточно интенсивно для стиля Прокофьева. Поэтому мы колеблемся — является ли эта развивающаяся мелодия темой или только сопровождением, на фоне которого вступит тема. И когда тема действительно вступает, мы приятно поражены, так как мотив, который мы собирались принять за тему, оказывается на самом деле лишь сопровождением. Музыка богаче, чем мы готовы были это предположить. Подобный тип «вступлений-мистификаторов» нередок (см. первую часть) квартета «Жаворонок» Гайдна.

Но в некоторых случаях, при условии постоянного обновления, многократно повторяющиеся динамические построения не отходят от положения фона. Ожидание превышения динамического процесса при этом не только сохраняется, но и концентрируется с каждым проведением. Многократно усиленное благодаря повторению ожидания становится психологической основой, стержнем развития и необыкновенно сильно цементирует форму.

Разберем в качестве примера финал Первой скрипичной сонаты Прокофьева.

Повторяющееся построение (4 такта) включает в себе ярко выраженную динамическую тенденцию: в сфере мелодии — это общий восходящий рисунок, восходящие секундовые ходы опорных тонов, объединяющие тему; в сфере гармонии — направленное движение Т—S в начальном проведении:

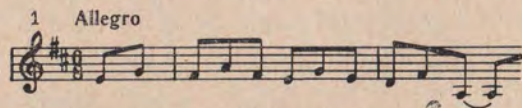


В последующих проведениях четырехтакта гармоническая разомкнутость также сохраняется, но функциональный план меняется: во втором проведении движение направлено от S к D в третьем — от D к T, в четвертом и пятом проведениях, выполняющих роль маленькой «середины», соответственно от T к S и от S к D и т. д. Сдерживающие моменты — переменный метр, сбивающий тенденцию к пятидольности, заложенную в первых двух мотивах, ритмическая остановка, сковывающая бег восьмых.

ция темы заложена в восходящем движении опорных тонов мелодии, в движении от ля минора к до мажору. Некоторая сдерживающая тенденция заключена лишь в остановке ритмической пульсации восьмых. Повторяется эта тема без гармонических изменений. Реально, таким образом, динамический процесс, казалось бы, не усиливается. Тем не менее ожидание его превышения обостряется при повторении темы, что воспринимается нами как «нарастание внутреннего напряжения». Сконденсированная при повторении энергия с еще большим, чем это было бы без повторения, напором изливается в рамках связующей партии.

Интересные явления происходят при многократных повторениях динамических построений, в которых динамический процесс реально не усиливается.

Как уже говорилось, при многократных повторениях, в силу легкости и уверенности анализа, обобщения и образования гипотезы возникает ощущение инерционности мышления. Инерционное развитие наиболее часто выполняет роль фона в восприятии и характерно не столько для мелодии, сколько для сопровождения. Поэтому даже наиболее индивидуализированные построения при многократных неварьированных или маловарьированных повторениях теряют свою индивидуализированность. Заключающаяся в таких построениях динамическая тенденция также может теряться. Так, четвертая часть Испанской симфонии Лало начинается с индивидуализированного и чрезвычайно динамического мотива:



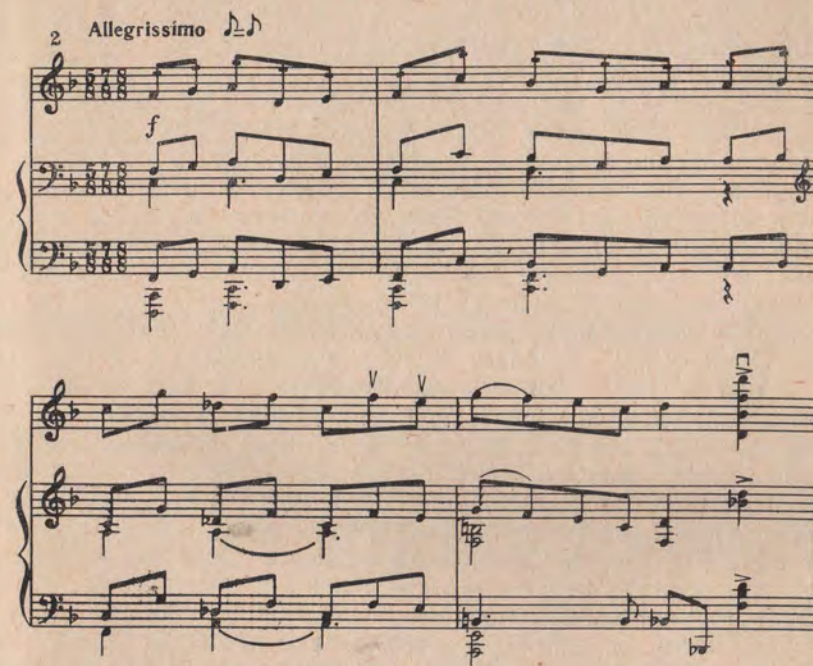
После двух проведений мотива мы еще ожидаем, что из них разовьется тема. После третьего проведения мы уже сомневаемся в этом. После восьмикратного повторения становится ясно, что услышанный мотив — не тема, а рисунок сопровождения. И действительно, на девятом проведении мотива возникает новая «собственно» тема. Сам же мотив действительно оказывается элементом сопровождения.

Другой пример — вступление ко второй части «Классической» симфонии Прокофьева. Четыре раза повторяющийся мотив, правда, развивается, но недостаточно интенсивно для стиля Прокофьева. Поэтому мы колеблемся — является ли эта развивающаяся мелодия темой или только сопровождением, на фоне которого вступит тема. И когда тема действительно вступает, мы приятно поражены, так как мотив, который мы собирались принять за тему, оказывается на самом деле лишь сопровождением. Музыка богаче, чем мы готовы были это предположить. Подобный тип «вступлений-мистификаторов» нередок (см. первую часть) квартета «Жаворонок» Гайдна.

Но в некоторых случаях, при условии постоянного обновления, многократно повторяющиеся динамические построения не отходят от положения фона. Ожидание превышения динамического процесса при этом не только сохраняется, но и концентрируется с каждым проведением. Многократно усиленное благодаря повторению ожидание становится психологической основой, стержнем развития и необыкновенно сильно цементирует форму.

Разберем в качестве примера финал Первой скрипичной сонаты Прокофьева.

Повторяющееся построение (4 такта) включает в себе ярко выраженную динамическую тенденцию: в сфере мелодии — это общий восходящий рисунок, восходящие секундовые ходы опорных тонов, объединяющие тему; в сфере гармонии — направленное движение T—S в начальном проведении:



В последующих проведениях четырехтакта гармоническая разомкнутость также сохраняется, но функциональный план меняется: во втором проведении движение направлено от S к D в третьем — от D к T, в четвертом и пятом проведениях, выполняющих роль маленькой «середины», соответственно от T к S и от S к D и т. д. Сдерживающие моменты — переменный метр, сбивающий тенденцию к пятитактности, заложенную в первых двух мотивах, ритмическая остановка, сковывающая бег восьмых.

Обе тенденции, совершенно очевидно, не уравнивают друг друга. Эта неуравновешенность и преобладание динамической тенденции обобщаются, и после прослушивания темы мы уже ожидаем такого развития, которое характеризовалось бы пятидольностью, непрерывностью. После восьмикратного (!) повторения темы ожидание такого развития необыкновенно усиливается. Это заставляет нас настроиться и на некоторую продолжительность, протяженность развития (чтобы «погасить», оправдать накопленное ожидание). Два раза безуспешно пытается прорваться динамическая тенденция: первый раз в связующей партии, второй — в связке между концом экспозиции и началом репризы. И, наконец, в третий раз динамическая тенденция прорывается со всей накопленной ею силой в грандиозном развитии в рамках коды, приводящем к существенным для концепции всей сонаты выводам в эпилоге цикла. Грандиозный разворот движения в коде становится вполне оправданным, так как воспринимается как естественная разрядка той «потенциальной энергии», которая накопилась при вариационных повторениях главной темы. Непропорционально большие масштабы коды не могут быть объяснены только тем, что кода этой части выполняет роль разработки всего цикла: ведь до того момента, когда в действие вступают темы из предыдущих частей, мы воспринимаем коду с позиций четвертой части — и тем не менее грандиозность намечающегося развития кажется вполне естественной. Только появление тем предыдущих частей мстит точку зрения — и развивающую часть коды мы начинаем воспринимать как разработку всего цикла.

Применение вариационного принципа, таким образом, позволило Прокофьеву создать целое необычайной оригинальности, пластичности и динамизма. Возникшее и усиленное благодаря повторению ожидание сковало железным единством всю часть.

Аналогично финалу Первой скрипичной сонаты Прокофьева развертывается борьба между динамической и сдерживающей тенденцией (правда, в более скромных масштабах) в вариациях второй части Третьего фортепианного концерта Прокофьева. Противоположность этих тенденций не заложена в самой теме, но она создается в вариациях. Заключается эта противоположность в следующем. Тема, подвергаясь сильным вариационным изменениям, постепенно динамизируется. Этой тенденции противопоставляется сдерживающая тенденция в лице лирико-эпического плагального каданса, повторяющегося в неизменном виде в конце темы и в конце каждой из вариаций. Динамическая тенденция явно преобладает в этом сочетании. У нас возникает четкое желание превышения динамического процесса в виде относительного непрерывного, не сдерживаемого эпическими остановками движения. И поэтому мы с радостью воспринимаем некоторый разворот движения в последней вариации и в сочлененном с ней заключительном

динамизированном проведении темы. Возникшее, усиленное и расширенное ожидание динамизирует и скрепляет всю часть.

Накопленная при повторениях «потенциальная энергия» не всегда используется как заряд для последующего бурного развития. Она может иметь самостоятельное значение и быть существенной, характеристической чертой музыкального образа. На одной из лекций Л. А. Мазель сравнивал «32 вариации» Бетховена с образом скованного Прометея и объяснял это впечатление затаенной силы противоречием между напряженным характером темы и вариационным методом развития¹. В соответствии с нашими взглядами на природу развития это утверждение можно дополнить следующими соображениями. Поражающая слушателей могучая энергия, не находящая себе выхода, создается постоянными противоречиями между динамической и сдерживающей тенденцией. Уже первый мотив темы представляет единство противоположных устремлений: секундовый ход опорных тонов мотива встречает препятствие в виде возвратного квинтового хода. Первый мотив темы повторяется затем каждый раз на новой высоте. Из суммирования этих высотных различий складывается линия динамического развития уже в рамках всей темы, отраженная в линии опорных тонов *c—d—e—f—fis—g—as*:



Мелодия затем снова возвращается в исходный пункт *c*, однако этот репризный ход по времени и, следовательно, по психологической весомости явно уступает динамическому процессу. При обобщении последнего возникает ожидание его превышения.

А что происходит на уровне целостного произведения? Ожидаемое превышение динамической тенденции не осуществляется, и это приводит к дополнительному нагнетанию внутреннего напряжения. Так, на протяжении всей пьесы на различных уровнях —

¹ Лекции профессора Л. А. Мазеля по курсу анализа музыкальных произведений в 1960—1961 учебном году в Московской консерватории.

Обе тенденции, совершенно очевидно, не уравнивают друг друга. Эта неуравновешенность и преобладание динамической тенденции обобщаются, и после прослушивания темы мы уже ожидаем такого развития, которое характеризовалось бы пятидольностью, непрерывностью. После восьмикратного (!) повторения темы ожидание такого развития необыкновенно усиливается. Это заставляет нас настроиться и на некоторую продолжительность, протяженность развития (чтобы «погасить», оправдать накопленное ожидание). Два раза безуспешно пытается прорваться динамическая тенденция: первый раз в связующей партии, второй — в связке между концом экспозиции и началом репризы. И, наконец, в третий раз динамическая тенденция прорывается со всей накопленной ею силой в грандиозном развитии в рамках коды, приводящем к существенным для концепции всей сонаты выводам в эпилоге цикла. Грандиозный разворот движения в коде становится вполне оправданным, так как воспринимается как естественная разрядка той «потенциальной энергии», которая накопилась при вариационных повторениях главной темы. Непропорционально большие масштабы коды не могут быть объяснены только тем, что кода этой части выполняет роль разработки всего цикла: ведь до того момента, когда в действие вступают темы из предыдущих частей, мы воспринимаем коду с позиций четвертой части — и тем не менее грандиозность намечающегося развития кажется вполне естественной. Только появление тем предыдущих частей мстит точку зрения — и развивающую часть коды мы начинаем воспринимать как разработку всего цикла.

Применение вариационного принципа, таким образом, позволило Прокофьеву создать целое необычайной оригинальности, пластичности и динамизма. Возникшее и усиленное благодаря повторению ожидание сковало железным единством всю часть.

Аналогично финалу Первой скрипичной сонаты Прокофьева развертывается борьба между динамической и сдерживающей тенденцией (правда, в более скромных масштабах) в вариациях второй части Третьего фортепианного концерта Прокофьева. Противоположность этих тенденций не заложена в самой теме, но она создается в вариациях. Заключается эта противоположность в следующем. Тема, подвергаясь сильным вариационным изменениям, постепенно динамизируется. Этой тенденции противопоставляется сдерживающая тенденция в лице лирико-эпического плагального каданса, повторяющегося в неизменном виде в конце темы и в конце каждой из вариаций. Динамическая тенденция явно преобладает в этом сочетании. У нас возникает четкое желание превышения динамического процесса в виде относительного непрерывного, не сдерживаемого эпическими остановками движения. И поэтому мы с радостью воспринимаем некоторый разворот движения в последней вариации и в сочлененном с ней заключительном

динамизированном проведении темы. Возникшее, усиленное и расширенное ожидание динамизирует и скрепляет всю часть.

Накопленная при повторениях «потенциальная энергия» не всегда используется как заряд для последующего бурного развития. Она может иметь самостоятельное значение и быть существенной, характеристической чертой музыкального образа. На одной из лекций Л. А. Мазель сравнивал «32 вариации» Бетховена с образом скованного Прометея и объяснял это впечатление затаенной силы противоречием между напряженным характером темы и вариационным методом развития¹. В соответствии с нашими взглядами на природу развития это утверждение можно дополнить следующими соображениями. Поражающая слушателей могучая энергия, не находящая себе выхода, создается постоянными противоречиями между динамической и сдерживающей тенденцией. Уже первый мотив темы представляет единство противоположных устремлений: секундовый ход опорных тонов мотива встречает препятствие в виде возвратного квинтового хода. Первый мотив темы повторяется затем каждый раз на новой высоте. Из суммирования этих высотных различий складывается линия динамического развития уже в рамках всей темы, отраженная в линии опорных тонов *c—d—e—f—fis—g—as*:



Мелодия затем снова возвращается в исходный пункт *c*, однако этот репризный ход по времени и, следовательно, по психологической весомости явно уступает динамическому процессу. При обобщении последнего возникает ожидание его превышения.

А что происходит на уровне целостного произведения? Ожидаемое превышение динамической тенденции не осуществляется, и это приводит к дополнительному нагнетанию внутреннего напряжения. Так, на протяжении всей пьесы на различных уровнях —

¹ Лекции профессора Л. А. Мазеля по курсу анализа музыкальных произведений в 1960—1961 учебном году в Московской консерватории.

от мотивного до целостного — растет и накапливается внутреннее напряжение, разрешающееся лишь частично.

Чем объяснить, что при возрастании интенсивности ожидания последнее переходит в новое качество — напряжение? Из психологии известно, что ожидание и сопровождающее его ощущение некоторого напряжения усиливаются, если наступление ожидаемого эффекта задерживается¹. Нечто аналогичное происходит и в нашем случае. Превышение динамического процесса, ожидаемое нами, откладывается. Ожидание, а вместе с ним и напряжение, усиливается, возрастает и становится заметным для восприятия.

Но даже и без ссылки на приведенную общепсихологическую закономерность факт возрастания напряжения при усилении ожидания очевиден в музыке. Представляется даже, что сама музыка могла бы служить прекрасным исследовательским и экспериментальным материалом для общепсихологических выводов.

Как мы видим, особо важную роль в динамическом вариационном мышлении играет принцип анализа и обобщения, порождающий динамическую тенденцию в теме и в целостном произведении.

В силу этого при повторении динамического построения возникает ожидание превышения динамической тенденции. Превышение динамического процесса воспринимается нами, как условие свободного и естественного динамического развития. Подобную закономерность развития можно наблюдать в динамических периодах повторного строения с расширением второго предложения. Вариационное развитие, использующее эту закономерность (как, например, некоторые случаи динамической трактовки принципа «прорастания»), отличается также особой естественностью и непринужденностью.

Если ожидаемое превышение динамического процесса не осуществляется или осуществляется неполностью (т.е., если реально появляющееся развитие не настолько динамично, как мы предполагали), может возникнуть нежелательное ощущение вялости, недоразвитости. Но если при этом отсутствие превышения динамического процесса оправдывается всем комплексом средств, как бы сдерживающих развитие, то непрерывно возрастающее при повторении ожидание перерастает в новое качество — внутреннее напряжение.

Возникшее напряжение может быть использовано как импульс, заряд для последующего развития (как в финале Первой скрипичной сонаты Прокофьева) или как характеристическая черта музыкального образа (как в «32 вариациях» Бетховена).

¹ См., например: Стивенс, Стэнли Смит. Экспериментальная психология. М., Изд. иностр. лит., 1960, т. 2, стр. 873.

ДИНАМИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ СТАТИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ

Рассмотрим теперь процессы, возникающие при повторениях статического построения, и заключенные в них возможности создания динамического целого на этой основе.

Ясно, что неварьированное повторение статического построения не может создать динамическую тенденцию. Но и не при всяком варьированном повторении может возникнуть динамическая тенденция и динамическое целое. В орнаментальных вариациях, например, последующие вариации, если и углубляют в каком-то одном отношении предыдущие, то не настолько, чтобы на этом концентрировалось все внимание. Единой, заметной для восприятия линии развития из-за этого не получается. В типических случаях каждая вариация развивает начальный образ в каком-либо одном направлении — одна вариация грациозна, вторая — капризна, третья — нежна и т.д. Правда, при этом часто имеется и единая линия развития, выраженная в комплексе средств: гармония становится все изысканней, все более прихотливым становится интонационный и ритмический рисунок, индивидуализируется фактура, ускоряется ритмическое движение при сохранении темпа. Эта единая линия развития преодолевает в какой-то мере статичность построений, но, повторяем, она не настолько рельефна, чтобы находиться в центре внимания и вызывать интенсивные ожидания и связанное с ними ощущение динамизма.

Динамическая тенденция и динамичность целостной формы могут создаваться в процессе вариационного развития статических построений двумя основными способами.

1. Между варьированными статическими построениями возникает ряд различий, подчиняющийся (в отличие от орнаментальных вариаций) легко улавливаемой закономерности (например, ускорение темпа, секвентные перемещения, гармоническое движение, усиление динамики), — возникает как бы ряд площадок, образующих в совокупности лестницу той или иной формы. В психологическом плане при этом происходит анализ (последовательно наслаиваемое различие вычленяется из массы других свойств), обобщение (различия складываются в единую линию, подчиняющуюся определенной закономерности изменения) и образование гипотезы о дальнейшем развитии, ощущаемой нами как ожидание. В результате описанных процессов ряд различий преобразуется в ощущение динамизма. Возникшая как бы «поверх» построений единая линия динамического развития может преодолевать статичность самих построений. Так происходит в Болеро

от мотивного до целостного — растет и накапливается внутреннее напряжение, разрешающееся лишь частично.

Чем объяснить, что при возрастании интенсивности ожидания последнее переходит в новое качество — напряжение? Из психологии известно, что ожидание и сопровождающее его ощущение некоторого напряжения усиливаются, если наступление ожидаемого эффекта задерживается¹. Нечто аналогичное происходит и в нашем случае. Превышение динамического процесса, ожидаемое нами, откладывается. Ожидание, а вместе с ним и напряжение, усиливается, возрастает и становится заметным для восприятия.

Но даже и без ссылки на приведенную общепсихологическую закономерность факт возрастания напряжения при усилении ожидания очевиден в музыке. Представляется даже, что сама музыка могла бы служить прекрасным исследовательским и экспериментальным материалом для общепсихологических выводов.

Как мы видим, особо важную роль в динамическом вариационном мышлении играет принцип анализа и обобщения, порождающий динамическую тенденцию в теме и в целостном произведении.

В силу этого при повторении динамического построения возникает ожидание превышения динамической тенденции. Превышение динамического процесса воспринимается нами, как условие свободного и естественного динамического развития. Подобную закономерность развития можно наблюдать в динамических периодах повторного строения с расширением второго предложения. Вариационное развитие, использующее эту закономерность (как, например, некоторые случаи динамической трактовки принципа «прорастания»), отличается также особой естественностью и непринужденностью.

Если ожидаемое превышение динамического процесса не осуществляется или осуществляется неполностью (т. е., если реально появляющееся развитие не настолько динамично, как мы предполагали), может возникнуть нежелательное ощущение вялости, недоразвитости. Но если при этом отсутствие превышения динамического процесса оправдывается всем комплексом средств, как бы сдерживающих развитие, то непрерывно возрастающее при повторении ожидание перерастает в новое качество — внутреннее напряжение.

Возникшее напряжение может быть использовано как импульс, заряд для последующего развития (как в финале Первой скрипичной сонаты Прокофьева) или как характеристическая черта музыкального образа (как в «32 вариациях» Бетховена).

¹ См., например: Стивенс, Стэнли Смит. Экспериментальная психология. М., Изд. иностр. лит., 1960, т. 2, стр. 873.

IV

ДИНАМИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ СТАТИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ

Рассмотрим теперь процессы, возникающие при повторениях статического построения, и заключенные в них возможности создания динамического целого на этой основе.

Ясно, что неварьированное повторение статического построения не может создать динамическую тенденцию. Но и не при всяком варьированном повторении может возникнуть динамическая тенденция и динамическое целое. В орнаментальных вариациях, например, последующие вариации, если и углубляют в каком-то одном отношении предыдущие, то не настолько, чтобы на этом концентрировалось все внимание. Единой, заметной для восприятия линии развития из-за этого не получается. В типических случаях каждая вариация развивает начальный образ в каком-либо одном направлении — одна вариация грациозна, вторая — капризна, третья — нежна и т. д. Правда, при этом часто имеется и единая линия развития, выраженная в комплексе средств: гармония становится все изысканней, все более прихотливым становится интонационный и ритмический рисунок, индивидуализируется фактура, ускоряется ритмическое движение при сохранении темпа. Эта единая линия развития преодолевает в какой-то мере статичность построений, но, повторяем, она не настолько рельефна, чтобы находиться в центре внимания и вызывать интенсивные ожидания и связанное с ними ощущение динамизма.

Динамическая тенденция и динамичность целостной формы могут создаваться в процессе вариационного развития статических построений двумя основными способами.

1. Между варьированными статическими построениями возникает ряд различий, подчиняющийся (в отличие от орнаментальных вариаций) легко улавливаемой закономерности (например, ускорение темпа, секвентные перемещения, гармоническое движение, усиление динамики), — возникает как бы ряд площадок, образующих в совокупности лестницу той или иной формы. В психологическом плане при этом происходит анализ (последовательно наслаиваемое различие вычленяется из массы других свойств), обобщение (различия складываются в единую линию, подчиняющуюся определенной закономерности изменения) и образованные гипотезы о дальнейшем развитии, ощущаемой нами как ожидание. В результате описанных процессов ряд различий преобразуется в ощущение динамизма. Возникшая как бы «поверх» построений единая линия динамического развития может преодолевать статичность самих построений. Так происходит в Болеро

Равеля, в третьей части Литургической симфонии Онеггера, в начальных вариациях финала Второго квартета Шостаковича, во вступлении к «Хованщине» («Рассвет на Москва-реке») Мусоргского, в вариациях первой части Седьмой симфонии Шостаковича, в пьесе Грига «В пещере горного короля». В последнем примере общее динамическое развитие сочетается с динамичностью самой темы.

Этот первый способ создания единой линии динамического развития лежит также в основе «рассредоточенных вариационных циклов»¹ и «сквозного вариационного развития»² и служит сильным средством симфонизации.

2. Динамическая тенденция возникает не «поверх» построений, а создается в самих варьируемых построениях. Статичность темы расшатывается и преодолевается, таким образом, изнутри. Возникшее в недрах варьируемой темы динамическое развитие содержится в себе ожидание своего превышения, которое может осуществляться в последующих вариациях. В репризе траурного марша Третьей симфонии Бетховена тема неожиданно динамизируется — появляется секвенционное движение, перемещающее тему в тональность субдоминанты. Последующее фугированное развитие убеждает своей логичностью, потому что воспринимается как закономерное следствие этого неожиданного сдвига. В той же симфонии, в финале, тема неоднократно динамизируется полифоническим развитием — в четвертой и седьмой вариациях. В очень интенсивных вариациях финала Второго квартета Шостаковича статичность неторопливой повествовательной темы преодолевается сначала первым способом — сопровождающие голоса становятся все более взволнованными и ритмически оживленными. А затем начавшееся движение приводит к трансформации самой темы, к ее динамизации приемами разработанности.

При комбинировании двух описанных способов и их многочисленных градаций становится возможным огромное многообразие конкретных форм динамического развития. Примером одновременного сочетания рассмотренных способов может служить вторая часть Третьего фортепианного концерта Прокофьева.

Из отдельных форм динамической вариационности выделим своеобразный случай, когда характерное для вариационности сочетание повторяемости и развития выражается в двух различных пластах фактуры. Мы имеем в виду вариации на *basso ostinato* и вариации, в которых развитие происходит на фоне выдержанных на протяжении всей формы неизменяющихся элементов — ритмического рисунка, рисунка фактуры. Каковы особенности динамического развития в этом случае?

При многократных повторениях каких-либо элементов из-за

¹ Вл. Протопопов. Вариации в русской классической опере.

² С. Скребков. Анализ музыкальных произведений.

легкости анализа, обобщения и образования гипотезы о дальнейшем развитии возникает ощущение инерционности движения, которое преодолевает репризные моменты и связанные с ними элементы статичности. Остинатные моменты могут, таким образом, непосредственно участвовать в создании динамизма. Так, динамизм Болеро Равеля вырастает не только из последовательно проведенного нарастания звучности, фактурной и тембровой плотности и гармонического усложнения, но и из наличия выдержанного на протяжении всей пьесы остинатного ритмического рисунка, преодолевающего замкнутость варьируемых построений. То же можно сказать о Концерте для оркестра Хиндемита, о «Шорос № 10» Вила-Лобоса, о прологе к «Carmina Burana» Орфа, о вариациях на *basso ostinato* в произведениях Онеггера и Шостаковича. Остинатные моменты могут присутствовать не только в вариационной форме, но и, разумеется, во всех остальных формах и свойственной им инерционностью преодолевать статичность репризных моментов. Напомним хотя бы о роли выдержанной фактуры в создании элементов динамизма во многих прелюдиях и этюдах Шопена или о моторных моментах (инерционность ритмического движения), роль которых в создании динамизма настолько значительна, что без них не обходится ни одно динамическое произведение.

Значение остинатных моментов для динамизма определяется и тем, что эти моменты служат мощным фактором связи. Мы имеем сейчас в виду не только вневременную связь, существенную для процесса стягивания длящихся во времени построений в не имеющие временной размерности представления об этих построениях, но и связь как момент развития. Психологическая основа этой связи — интенсивные ожидания. Остинатные моменты, связывая музыкальное развитие порождаемыми ими ожиданиями, образуют как бы основу, почву, опираясь на которую, наше восприятие свободнее и увереннее следит за развитием в других сферах. Поэтому развитие в этих сферах может быть более интенсивным. Остинатные моменты могут, таким образом, и косвенно участвовать в создании динамизма.

V

ОСОБЕННОСТИ ВАРИАЦИОННОГО ДИНАМИЗМА

Мы показали несколько принципиальных возможностей динамической трактовки вариационного принципа. Строго говоря, динамизм в каждом из этих случаев разный — способ создания динамической линии развития накладывает отпечаток на характер

нашего ощущения. Как несхожи в этом плане вариации финала Второго квартета Шостаковича и Болеро Равеля! Если динамическая тенденция существует или создается внутри варьируемых построений, то такой динамизм по характеру напоминает сонатный, поскольку наличие внутритемного динамизма характерно именно для сонаты. А произведения, в которых линия динамического развития образуется «поверх» статичных, замкнутых в себе варьируемых построений, обнаруживают больше преемственных связей с собственно вариационным принципом, поскольку замкнутость и уравновешенность тематизма ассоциируется с вариационностью.

Совершенно ясно, что различие между сонатным динамизмом и вариационным должно быть еще большим, чем различие между динамизмом разных типов вариационности. В заключение статьи мы и постараемся наметить специфическую характерность вариационного динамизма в сравнении с динамизмом сонатным. А для этого сопоставим круг возможностей вариационного принципа с возможностями одного из характерных принципов сонатности — разработочного.

Рассмотрим особенности восприятия разработочного принципа, его психологические механизмы. В данном случае полезно вспомнить о явлении апперцепции — зависимости восприятия от предшествовавшего опыта. Наличие прошлого опыта заставляет нас видеть любой предмет или явление не изолированно, а в комплексе внешних и особенно внутренних связей. Эту закономерность восприятия замечательно иллюстрирует практика художественного монтажа в кино. Оказывается, что единый целостный образ героя может складываться и при игре нескольких актеров. Сила дополняющего воображения зрителя, основанная на его жизненном опыте, настолько велика, что не позволяет ему заметить подмену одного актера другим.

Как мы говорили, один из основных процессов при восприятии музыки заключается в становлении образа. Выросший из частей образ оказывает обратное влияние на эти части, которые уже не могут быть восприняты изолированно. Механизм этих ассоциаций особенно важно иметь в виду, чтобы понять характер действия разработочного принципа. В самом деле, для того, чтобы вызвать в нашем сознании образ темы (не саму тему, конечно), не обязательно проводить тему целиком. Достаточно показать начальные или наиболее характерные ее обороты. Эти обороты воспринимаются уже не сами по себе, а как «представители» целостного образа темы. Даже значительно измененный мотив темы может восприниматься как новое освещение темы. Мотив становится, в силу этого, «представителем»¹ того целостного образа, который возникает на основе темы.

¹ Этот термин, очень удачно выражающий мысль, заимствован нами у Ю. Н. Тюлина. См.: «Строение музыкальной речи», Л., Музгиз, 1962, стр. 14.

Преимущества разработочного принципа в сравнении с вариационным заключаются, в частности, в экономии времени, которая создается за счет того, что вместо измененного проведения всей темы проводится лишь один мотив. Для разработочности характерны, следовательно, большая концентрированность и сжатость развития.

Но зато с динамической вариационностью не может сравниться ни один принцип, если по условиям творческой задачи динамизм должен соединяться с масштабностью и широтой формы. В этой области динамическая вариационность стоит вне конкуренции. Здесь она — полновластный хозяин. Из-за предельной конструктивной четкости вариационного принципа даже достаточно большое количество повторений легко объединяется в нашем сознании. Поэтому вариационный принцип может предотвратить от распада самые крупные произведения. Некоторая эстетическая неполноценность малеровских симфоний, претендующих на грандиозность, связана, по нашему мнению, не только с недостатками гармонического развития, но и с противоречием между замыслом и выбранными принципами развития. Сонатная форма у Малера разбухает за счет введения контрастов, элементов трехчастности. При переходе через определенную меру контрастные образования перестают охватываться сознанием, и целостная форма, если не распадается полностью, то, во всяком случае, много теряет в своей цельности. Динамический вариационный принцип мог бы связать контрастные новообразования, придать цельность и монолитность симфоническому развертыванию, но это — уже новейшие завоевания, в которых соединились грандиозные динамические замыслы современности с экономичным, опирающимся на наиболее глубинные закономерности восприятия, музыкальным мышлением прошлого.

VI

ВАРИАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК

Заканчивая статью, мы вправе утверждать, что вариационный принцип в самой своей основе заключает возможности динамической трактовки. Динамическая трактовка вариационного принципа достаточно часто встречалась уже в музыке XIX века. Замечена она была, однако, веком позже. Думается, что «прозрение» теоретиков объясняется не только возросшим уровнем науки, но и некоторыми объективными свойствами современной динамической вариационности, облегчившими обнаружение динамических возможностей.

Одно из характерных направлений становления современной вариационной формы — индивидуализация типов развития. Среди огромного разнообразия типов динамической вариационности в современной музыке выделились вариации, сочетающие в себе огромный размах (в смысле интенсивности и масштабности) развития с завораживающей постепенностью. Разумеется, в музыке и XIX века развитие бывало и интенсивным и масштабным, но оно всегда включало в себя огромную массу контрастирующих моментов, другими словами, оно не было строго последовательным, постепенным (вспомним примеры монументальных вариаций в Девятой симфонии Бетховена, у Глинки, Листа, Брамса, Чайковского). Болеро Равеля, вариации из Седьмой симфонии Шостаковича демонстрируют новый тип вариаций, сочетающих размах развития с его постепенностью. Ничто так не обнажает динамических возможностей собственно вариационного принципа, как такого рода сочетание. Это наглядно опровергает мысль, согласно которой единственным двигателем развития выступает контраст.

Динамическая вариационность с бесконтрастным развитием не вытеснила и не могла, разумеется, вытеснить остальные типы вариационности. Действительно, конструктивная четкость вариационного принципа, с одной стороны, раздвигая границы формы и обеспечивая грандиозность развития — с другой стороны, дарит композиторам неисчерпаемые возможности для раскрытия образа во всех его оттенках. Ясность вариационного принципа, опирающегося на самые глубинные закономерности восприятия, позволяет нашему сознанию не только охватить большие звуковременные пространства, но и объединить в неразрывное целое самые сильные изменения характерного облика вариаций, самые далекие отклонения от темы, от которой в иных случаях остается только «воспоминание». Поистине неразумно отказываться от столь великих возможностей!

Вполне естественно, что современная реалистическая музыка, в первую очередь советская, особенно глубоко связанная с традициями народного и русского классического искусства, не отказывается от этих возможностей. Вариации, сочетающие интенсивность с постепенностью, порождены тенденцией к индивидуализации и являются лишь одним из многочисленных видов современной вариационности.

В нашей статье мы несколько акцентировали внимание на вариациях, приближающихся к этому типу только потому, что они в наиболее наглядной форме «изобличают» динамические возможности вариационного принципа и обнажают законы динамического вариационного мышления, скрытые, затушеванные при других типах развития. Найдя же ключ к законам вариационного развития на очевидных примерах, можно увереннее ориентироваться в более сложных явлениях, в особенности из современной музыки.

Какие причины выдвинули все же этот, повторяем, частный

тип развития? Здесь сказалась тяга современных художников-реалистов к новой красоте — красоте напряженных, пластичных, целостных конструкций, отмеченных мудрой простотой композиции.

Изменение мнения о месте детали и целого в восприятии, устойчивое перенесение художественного акцента с детали на целое — одна из особенно характерных черт современного взгляда на художественную красоту. Внимание целиком устремляется на восприятие неповторимости художественного организма в целом, не отвлекаясь на созерцание образной характеристики каждой вариации. Наличие внутри целого контрастирующих вариаций, жанровое их разнообразие, образная отточенность и неповторимость стимулировали активность восприятия. Если же поддерживающие интерес контрастные образования сглаживаются, выравниваются в одну линию, задача поддержания интереса целиком ложится на развитие, размах и масштабы которого в данном случае прямо пропорциональны глубине направленных изменений в различных средствах.

Поэтому обогащение средств современного музыкального языка самым непосредственным образом сказывается на возможностях динамического вариационного развития. Более мощные, более яркие и действенные средства позволяют современным композиторам заходить в процессе направленных изменений гораздо дальше своих предшественников. При этом естественно возрастает интенсивность и масштабность развития. Так, глубина гармонических изменений в современной музыке измеряется расстоянием от гармонии стиля *ars nova* до полифункциональных и политональных образований, обладающих огромной впечатляющей силой. В большой степени расширилась и тембровая палитра, в частности, возможности тембровой контрастности. Гармоническая противоречивость вкупе с тембровым и ритмическим многообразием привела к большей различимости деталей фактуры, а следовательно, и к возможностям ее большей индивидуализации. Развитие этих элементарных средств создало основу для глубоких образных трансформаций. Так, Шостакович в вариациях из Седьмой симфонии, не изменяя ни одной ноты в теме и не трогая оstinatного рисунка сопровождения, одними лишь гармоническими, фактурными и оркестровыми средствами совершенно преображает образный облик темы.

Мы видим, следовательно, что принципы развития и формообразования находятся в зависимости от музыкального языка прогрессивных направлений эпохи. Развившийся музыкальный язык современности определяет, в частности, возможности большей интенсивности и масштабности вариационного развития, повышая его гибкость и пластичность, что, в свою очередь, приводит к индивидуализации типов вариационного развития: становится возможным, например, возродить на новой, динамической

основе старинные вариационные формы *basso ostinato* и *passacaglia*, становится возможным сочетание размаха с последовательностью развития, облегчаются возможности взаимопроникновения различных принципов развития.

В свете изложенного с особенной ясностью предстают эстетические пороки модернистских течений в современной зарубежной музыке. Действительно, если развитие — это прежде всего изменение, то отказ от богатства современного музыкального языка, сглаживание образной и конструктивной (в смысле простоты и сложности) полярности музыкальных средств, приводящее к их омертвлению и обезличиванию, крайне обедняют возможности создания заметных для восприятия линий развития. Развитие же, становление нового — это душа музыки, основа неповторимости, пластичности и цельности художественных образов. Лишить произведение развития — то же самое, что отнять краски и аромат у цветка. Из-за отсутствия подлинного развития богатейшие возможности вариационного принципа в модернистской музыке остаются фактически неиспользованными — несмотря на то, что вариационность является основным методом, например, додекафонной и серийной техники.

В современной же реалистической музыке прогрессивное развитие музыкального языка ведет ко все большему раздвижению художественных возможностей вариационного принципа, ко все большей дифференциации типов вариационного развития, к обогащению ресурсов музыки.

А прогрессирующее богатство художественных возможностей — это и есть залог успехов и один из важнейших критериев современности реалистического музыкального искусства.

Б. Будрин

ВАРИАЦИОННЫЕ ЦИКЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ШОСТАКОВИЧА

Расширение музыкально-драматургических функций вариационных форм — одна из примечательных черт эволюции стиля виднейшего советского композитора Д. Д. Шостаковича — органично вытекает из всей совокупности его идейно-художественных устремлений. Глубочайшие творческие замыслы Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний, Седьмого и Восьмого квартетов, их неповторимая оригинальность и внутренняя многогранность неотделимы от новаторской трактовки вариационных циклов. Интенсивная разработка принципов вариационно-тематического развития, осуществленная композитором в произведениях предшествующего периода, несомненно предопределила успешное разрешение сложнейших композиционных проблем в названных сочинениях.

Особенно велико воздействие вариационного метода на творчество Шостаковича в военные годы. Не случайно в Седьмой (Ленинградской) симфонии (соч. 60, 1941), открывающей этот важнейший период творчества, вариационность пронизывает не только весь цикл, но и концентрируется в драматически узловом эпизоде — разработке первой части, написанной в форме темы с вариациями. Существенная композиционно-драматургическая роль таких форм как тема с вариациями и пассакалья становится более заметной в творчестве этих лет, сравнительно с крайне редким их применением в ранний период. Так, например, среди довоенных опубликованных сочинений композитора, форма темы с вариациями встречается лишь во второй части Первого струнного квартета (соч. 49, 1938)¹. Таким образом, обнаруживается определенная взаимосвязь между типичными для творчества Шостако-

¹ Более ранняя «Тема с вариациями» для оркестра соч. 3 осталась в рукописи (см. нотографический справочник «Д. Д. Шостакович», составитель Е. Л. Садовников. М., «Советский композитор», 1961).

вича сложными идейно-художественными концепциями и интенсивной разработкой композиционных принципов, определяемых вариационным методом.

Обуславливая последовательную демократизацию музыкального языка, которая определяется «направленностью музыкальной формы» (Б. В. Асафьев), вариационность становится существенной предпосылкой новых методов музыкально-драматургического развития крупных произведений. Конденсируя многообразные средства тематического развития, вариационность, как видно, ведет к глубоконому отображению не только героического прошлого, но и к воплощению мыслей и чувств, связанных с современностью.

Новаторские достижения в сфере вариационно-циклической композиции несомненно являются важнейшим показателем высокого художественного мастерства. В этом убеждают выдающиеся произведения как в музыке прошлого, так и в современной. Общеизвестно особое значение вариационных принципов в русском симфонизме; достаточно вспомнить «Камаринскую» Глинки, существенно определившую пути развития русской музыки, советского симфонизма. Следует подчеркнуть: во многом сходные явления обнаруживаются также и в западноевропейской музыке, в творчестве крупнейших ее представителей — от Баха и венских классиков, — до современных композиторов прогрессивного направления.

Примечательно в этой связи, например, симфоническое творчество Бетховена. Среди его симфоний выделяются монументальностью концепций Третья («Героическая») и еще более грандиозная Девятая, использующие в финальных обобщающих частях сложную вариационную цикличность. Нельзя при этом не отметить важного обстоятельства: Бетховен вводит вариационную форму в качестве финала симфонии лишь после многогранной предварительной работы над самостоятельными вариационными циклами, в результате которой им были созданы подлинно новаторские Вариации на собственную тему соч. 34 (F-dur) и Вариации соч. 35 (Es-dur). Тема последних, получив широкую вариационную обработку в фортепианном цикле (до этого она была применена в балете «Творения Прометея» соч. 43, а также в симфонических контрдансах), нашла новое развитие в вариациях финала Героической симфонии.

Не меньшую роль играют вариационные циклы и в творчестве других композиторов XIX века. Разве не показательно, например, что самый значительный цикл Шумана «Симфонические этюды» (1834) предшествует созданию композитором Первой симфонии (1841)? Во многом аналогична роль вариационности в творческой эволюции Шопена, Листа, Брамса. Так, например, Брамс достиг вершины вариационного симфонизма (финал Четвертой симфонии), предварительно написав ряд вариационных циклов, в том числе замечательные оркестровые Вариации на тему Гайдна соч. 56. Все это указывает на исключительную важность принципов

вариационно-циклической композиции, которые и в современных условиях служат необходимой предпосылкой развития музыкального симфонизма. В этом отношении творчество ряда советских композиторов и особенно Шостаковича представляет собой явление глубоко примечательное.

Высокие художественные результаты, достигнутые Шостаковичем в области вариационного искусства, принципиально важны, ибо они практически опровергают попытки современного модернизма представить додекафонную систему как вершину исторического развития вариационных форм. На этом следует остановиться более подробно. В лекциях, изданных под общим названием «Путь к новой музыке», А. Веберн — один из ближайших последователей А. Шенберга — утверждает следующее: «Мастера музыки всегда стремились по-возможности ясно выразить связь. С одной стороны, средством этого была тональность. С другой стороны, это достигалось через многоголосие... Стремление к связи, к объединению, ведет само по себе к одной форме, которую классики часто использовали, и которая стала у Бетховена заметно преобладать: к вариационной форме. Дана какая-то тема. Она варьируется. В этом смысле вариационная форма является предшественницей двенадцатитоновой композиции»¹.

Тенденция обосновать исторически додекафонную систему является в данном случае необходимым звеном оправдания атематизма, то есть развития без темы, что нашло свое характерное определение в шенберговском термине «развивающаяся вариация».

Иллюстрируя вышеприведенный тезис, Веберн ссылается на финал Девятой симфонии Бетховена, что весьма наглядно демонстрирует чисто техницистский подход к данной проблеме. Это заставляет более внимательно отнестись и к другим положениям, которые характеризуют взгляды представителей современного модернизма на вариационную форму.

Отказ от тематизма в итоге приводит к полному отрыву музыкального искусства от мелодизма, от народных истоков. Подобное положение нашло свое «обоснование» в статье Шенберга «Симфония из народных песен» (1947). Отвергая роль народного начала в становлении национального искусства, он утверждает: «Пропать между требованиями больших форм и простым складом народных песен непросто, а потому до сих пор никому и не удавалось перейти ее»². Однако та же Девятая симфония Бетховена является лучшим опровержением подобного взгляда: введя в финал сложную вариационную форму, Бетховен достиг

¹ A. Webern. Der Weg zur neuen Musik. Wien, 1960, S. 56 (здесь и далее перевод автора статьи).

² Цит. по статье: М. Рубин. Почему Шенберг? Газета «Советская культура» от 2 сентября 1961 года, стр. 4.

органичности развития и простой песенной мелодии, и крупной симфонической формы в целом.

Понимая, что отрыв вариационного развития от темы ставит под сомнение само развитие, лишает его смысла, некоторые сторонники додекафонии ищут оправдания атематизма в самом развитии вариационных циклов. Ссылаясь на все возрастающую роль характеристики вариаций и абсолютизируя лишь одну сторону развития — удаление от темы, они игнорируют более важные закономерности образно-тематического порядка, реализуемые в сложном процессе вариационного развития. Так, например, западногерманский музыковед-философ Т. Адорно в статье, специально посвященной предыстории додекафонно-серийной композиции, на основании скрытого характера связей между темой и отдельными вариациями в бетховенских циклах, делает вывод о том, что «развитие вариационной техники стремилось к додекафонному принципу (Reihenprinzip), который превзошел ее прежние бетховенские границы»¹. И далее: «Вариации не стали больше сочинять на темы: композиция становится вариацией в совокупности, без статичной темы»². Направленность подобной «исторической» маскировки додекафонии вполне ясна — это защита той «практики», которая приходит во все большее противоречие с запросами широкой аудитории.

Сходным образом сторонники додекафонии трактуют воздействие на вариационную форму и сонатных принципов. Поскольку в условиях атональности невозможны не только тематические контрасты, но и сам тематизм, приверженцам додекафонного метода не остается ничего иного, как выдвинуть тезис об атематизации сонатной формы. Но так как сведение высших тематических отношений, т. е. сонатности, к низшим элементарным звуковым не является очевидным признаком прогресса, то и в этом случае возникает концепция, искажающая историческое развитие вариационной формы. Так, например, в книге Герхарда Нестлера «История музыки» отмечается преемственность и восприятие бетховенских идей Брамсом. Автор говорит о том, что Брамс развил далее посредством мотивно-тематической работы вариационную форму, которую особенно культивировал XIX век³. Однако, указывая на то, что вариации у Брамса выступают не только как форма, но как основной прием развития и невариационных произведений, автор подчеркивает, что такой трактовкой вариационного принципа Брамс «вторгается в нашу современность»⁴. В подтверждение этого приводится известное нам высказывание Веберна о зна-

чении вариационной формы в качестве предшественницы двенадцатитоновой композиции. Ссылки на усиление роли мотивно-вариационной разработанности, свидетельствующие о последовательном проникновении в вариационные циклы сонатных принципов, как видно, здесь служат более тонкому историческому «камуфляжу» додекафонии.

Между тем, выдвигая атематизм и атонализм в качестве «высшего завоевания» школы А. Шенберга, такой сторонник додекафонии как Т. Адорно утверждает, что на основе этих принципов А. Шенбергом были не только «обновлены» традиционные формы (вальс, пассакалья, песня, канон, фуга), но и установлены их высшие «историко-философские возможности и пределы»¹. Однако эти «пределы» находятся в резком противоречии с восприятием додекафонных произведений, о чем свидетельствуют и многочисленные отклики на них. Так, например, французский музыковед А. Сури в докладе «Чувственные источники серийной музыки» отмечает: «В тот момент, когда Шенберг открыл в серии новое средство организовать разновысотные звуки вне тональной логики, он стал в применении классических форм искать как бы компенсацию потери этой логики. Это именно так, потому что при исполнении некоторых произведений, написанных в такой манере, непосредственному слушателю кажется, что звучит старинная музыка, но с фальшивыми нотами»².

Нельзя не учитывать также и эволюции творчества самого Шенберга. Вопреки пророчеству о том, что додекафония обеспечит превосходство немецкой музыки в веках, в сочинениях Шенберга военных и послевоенных лет, как известно, наблюдается отход от строгого применения «системы», и, что особенно знаменательно, это связано с проникновением в содержание гражданских мотивов. Однако на пути к подлинно музыкальному воплощению подобных замыслов непреодолимым препятствием оказалась его же доктрина атональности, атематизма.

Очень показательна в этом отношении антифашистская по своему замыслу «Ода Наполеону», написанная Шенбергом для фортепиано, струнных инструментов и вокализирующего чтеца (ор. 41б, 1942). Смысловая связь господствующего здесь атонального развития с образным выражением тирании весьма символична, ибо атональная линейность своей нарочитой дисгармоничностью естественно вызывает отрицательное впечатление. В отличие от многих атональных произведений, такое единство выразительного смысла и формальных принципов в данном случае «расшифровывается» словесным текстом, вокальной речитацией. Заслуживает также внимания стремление к передаче позитивного начала, которое по

¹ Th. W. Adorno. Zur Vorgeschichte der Reihensystemkomposition. Klangfiguren. Musikalische Schriften I. Suhrkamp Verlag. Berlin und Frankfurt a.M. (1959), S. 98.

² Там же, стр. 104.

³ Dr. Gerhard Nestler. Geschichte der Musik. 1962, S. 480.

⁴ Там же, стр. 481.

¹ Th. Adorno. Klangfiguren, S. 116.

² Цит. по статье: Ю. Обье до в. Заметки о серийной системе. «Музыкальная жизнь», 1957, № 12, стр. 16.

тексту «Оды» олицетворяет Вашингтон — победитель тирании. Как видно в нижеприводимом примере, этот поворотный момент «Оды» связан с характерными тональными закономерностями, которые, не будь столь кратким их проявление, могли бы действительно противостоять «тирании» атональности:

(окончание примера на след. стр.)

Разумеется, выразительное значение этого приема, несмотря на использование ярких ладотональных средств, концентрируемых в большетерцовом цикле (Es—H—G), в данном контексте ничтожно, ибо речитация здесь буквально «тонет» в густой полифонической ткани сопровождающих голосов. Их интонационная символика, своего рода условный код, конечно, не в состоянии передать музыкально-образное развитие широкого масштаба.

Если А. Шенберг, несмотря на свою доктрину, иногда применял тональные средства, то на его последователей, особенно композиторов молодого поколения, изобретенная им система оказала пагубное воздействие. Идя по пути усложнения технических приемов письма, они приходят по сути к «шумотворчеству», что, естественно, заставляет их по-новому ставить вопрос о «традициях».

Так, например, по мнению одного из представителей современных серийных композиторов-модернистов Мориса Леру, «все формы и жанры музыки прошлого сегодня являются абсурдом... Чтобы постигнуть «серийную» музыку, которая требует очень остро настроенного уха, нужны немалые усилия. Нужно забыть все остальное... Сегодня мы уже не влюблены в гармонию, но — в звук, и даже в шум. Больше в мире нет шумов: есть только звуки!»¹.

Эти высказывания со всей очевидностью обнаруживают беспочвенность утверждений теоретиков модернизма об историческом «вырывании» додекафонии в недрах вариационных форм. Более того, данный вывод подтверждает и практика применения современными композиторами-модернистами вариационных принципов по отношению к конкретному тематическому материалу. Достаточно привести лишь некоторые высказывания участников коллективного сочинения «Дивертисмента памяти Моцарта» (на темы арии Папагено из «Волшебной флейты»), созданного в юбилейном 1956 году по инициативе руководства Музыкальных собраний со-

¹ См. статью: Г. Шнеерсон. За или против «новой музыки»? «Советская музыка», 1959, № 2, стр. 161.

временной авангардистской музыки в Донауэшингене, чтобы стало ясно, о какой «вариационности» идет речь.

Лучиано Берио (Италия): «Для вариаций я использовал ряд, который я взял из 6, 7 и 8 обертонов тональных ступеней подлинника».

Морис Леру: «В пьесе использован максимум элементов песни Папагено, ритмические мотивы, движение мелодических линий, структурные элементы формы. При этом все составные части были истерты в порошок, искрошены, чтобы дать новое представление об арии»¹.

Действительно, подобную активную направленность «вариационного искусства» на разрушение и ломку всех реалистических основ уже невозможно оправдать какими-либо «традициями», ибо главная цель подобного «творчества» в том и состоит, чтобы притупить восприятие художественно прекрасного, жизненно ценного. Такова антигуманистическая сущность современного модернизма. Тем более зловещей предстает роль додекафонии и, в частности, связанного с этой системой принципа атематизма, направленного против мелодического, песенного начала — носителя гуманистической сущности музыкального искусства.

Советские композиторы всем своим реалистическим творчеством принципиально противостоят такому «новаторству». Особенно следует подчеркнуть значительность достижений в области вариационных форм, которые все более проникают в самые различные жанры вокальной и инструментальной музыки. Расширение сферы применения вариационных форм характерно не только для творчества Шостаковича, но и для многих других советских композиторов. Это свидетельствует о жизненности вариационных принципов, глубоко корнящихся в народном музыкальном искусстве, что и предопределяет опору на мелодизм, на песенно-речевую интонационность тематизма, на жанровые факторы развития.

Обращаясь к творчеству Шостаковича, следует отметить существенное обстоятельство: применение им вариационных циклов ведет к наиболее яркой, стоящей на грани программности, передаче процессуальной стороны сложного психологического состояния или драматически напряженного события. Особую роль при этом играет взаимосвязь и переплетение лирического и эпического начал, которыми определяется, по В. Г. Белинскому, природа драматических жанров².

Драматическая трактовка вариационной формы создает пред-

посылки для многостороннего взаимодействия с принципами сонатности. Исходная тема может определять драматизм вариаций; масштабность драматической концепции предполагает сонатные методы развития вариационно-тематических контрастов¹.

Специфичность претворения в вариациях сонатности (понимаемой в широком смысле) выражается в цикличности развития контрастных тематических элементов. Подобные элементы могут быть заключены в самой исходной «полижанровой» теме; с другой стороны — интонационно однородная тема может выделить производный от нее контрастный тематизм в процессе вариационного развития. При этом внутри вариационной формы нередко возникает сложно разветвленный, по сути полициклический тематический процесс. Трансформации контрастных компонентов исходной темы, и, соответственно, модификации жанрово родственных вариаций («вариации на вариации») создают параллельно разветвляющиеся «сквозные» тематические линии. В то же время последовательное развитие выявляет ряд фаз или субциклов, объединяемых взаимодействием контрастных тематических элементов и вариаций местного значения. Подобная тематическая полициклическость становится универсальным организующим принципом вариационной формы, ибо создает богатейшие возможности для концентрации и кристаллизации многообразных приемов тематического развития и обобщения, в том числе и свойственных широко понимаемому сонатному методу.

Сущность этого важнейшего организующего принципа вариационной формы заключается не в вытеснении одного тематического компонента другим, а в выведении, выращивании последующего из предыдущего. В итоге, на основе сближения или синтеза контрастных элементов образуется диалектическая суммарность, обобщающая многозначность. Это и является необходимым условием подлинного симфонизма развития. Несомненно, велика при этом роль образно-жанровой переменности тематизма, которая служит предпосылкой возникновения характерных вариаций. Последние иногда относят к области контрастно-составных форм².

Являясь одной из наисвободнейших синтетических структур, современные вариационные циклы, как правило, выходят за пределы традиционного подразделения на строгие (орнаментальные) и свободные (характерные), что вызывает необходимость иной,

¹ Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики составитель Н. Нотович. М., Музгиз, 1960. Статья Хорста Зеегера «Понятия «свобода» и «порядок» в идеологии современного композитора-модерниста», стр. 222.

² Белинский писал: «... в драме всегда видите вы два элемента: эпическую объективность действия в целом и лирические выходы и излияния в монологах». («Горе от ума», Избранные сочинения, т. I. М., ГИХЛ, 1934, стр. 347.)

¹ В данном случае имеется в виду не только структурное соприкосновение сонатной и вариационной форм, например, в группировке тематизма, но и метод развития, о котором Б. В. Асафьев писал: «Сонатность, как качество мышления и импульс развития, овладела образно-представительной формой вариаций, безмерно ее обогатив и возродив через искусство варианта к новой жизни, особенно в области симфонических оркестровых вариаций». (Б. Асафьев. Григ. Избранные труды, т. IV. М., АН СССР, 1955, стр. 302.)

² См. статью: Вл. Протопопов. Контрастно-составные формы. «Советская музыка», 1962, № 9.

более дифференцированной классификации, которая могла бы охватить новые тенденции в этой области. Поскольку в вариационных циклах скрещиваются закономерности многих форм, соприкосновение с которыми неизбежно порождает новые композиционные идеи и создает новые «точки роста», в их классификации следует учитывать прежде всего особенности жанрово-драматургической трактовки. В то же время, самостоятельные произведения в форме вариаций для творчества Шостаковича, например, не типичны, поэтому важным моментом классификации является также функциональная роль цикла в более крупной форме.

С точки зрения образного содержания вариационные циклы Шостаковича можно подразделить на эпические, лирические и лирико-эпические. По своей функциональной роли в более крупной форме эпические и лирические циклы по преимуществу являются серединными и внутренне менее контрастны, чем лирико-эпические. Последние синтезируют характерные черты, свойственные жанрово-однородным циклам, и приобретают обобщающий характер, то есть выполняют функции финала, завершающего более крупное целое. Если в лирических и эпических циклах господствует принцип постепенности развития, который ведет к последовательно восходящей или симметрично уравновешенной, стабилизированной динамике образного развертывания, то в лирико-эпических — основополагающим фактором развития является принцип производного контраста, определяющий многофазную внутреннюю динамику цикла, в которой сложно переплетается и взаимодействует постепенность и контрастность.

Сказанное выше учитывает и композиционно-конструктивную специфику вариационных форм, исходя из которой их обычно делят на: 1) вариации, связанные с принципом *ostinato* (пассакальи), и 2) форму темы с вариациями. Однако для подобной классификации в творчестве Шостаковича, как нам представляется, нет достаточных оснований. Это объясняется прежде всего тем, что в форме темы с вариациями композитор широко пользуется принципами полифонического развития, родственными пассакальям (тематическое *ostinato*).

С другой стороны, в форме пассакальи Шостакович синтетически сочетает тематическое *ostinato* в басу с проведением темы в других голосах. Подобные вариации предполагают разработочность и далекое тональное развитие основной темы.

В настоящей статье ограничимся рассмотрением характерных образцов, представляющих основные жанрово-драматургические группы. Вначале обратимся к более простым по своей внутренней структуре лирическим и эпическим вариационным циклам, которые хронологически предшествуют появлению в творчестве Шостаковича драматургически сложных (синтетических) лирико-эпических циклов.

Ярким примером вариационного цикла лирического типа является вторая часть Первого струнного квартета соч. 49. Светлый безмятежно-лирический, «пасторальный» характер выдержан на протяжении всех четырех частей квартета, близкого по своему колориту таким сочинениям, как, например, «деревенские концерты» Мясковского для струнного оркестра соч. 32. Говоря о Первом квартете, композитор отмечал: «По настроению он радостный, веселый, лирический. Я б назвал его «весенним»¹.

Не цитируя этнографические источники, Шостакович создает цельное, глубоко народное по духу произведение. Образный строй квартета, многогранно выразительный, выдержан в сфере поэтически-возвышенной лирики. Отсутствие драматически напряженных коллизий, безраздельное господство светлого лирического начала — все это естественно вело к выявлению различных сторон основного настроения. Оно передано особенно глубоко и концентрированно в небольшой по своим масштабам, но емкой по содержанию своеобразнейшей вариационной форме, выполняющей в квартете роль лирического центра. Такая трактовка вариационного цикла определяется прежде всего характером самой темы, певучей, по-русски раздольной и широкой:

15) Moderato

V-la p

cresc. f

V-la V-c p pizz.

cresc. f dim p

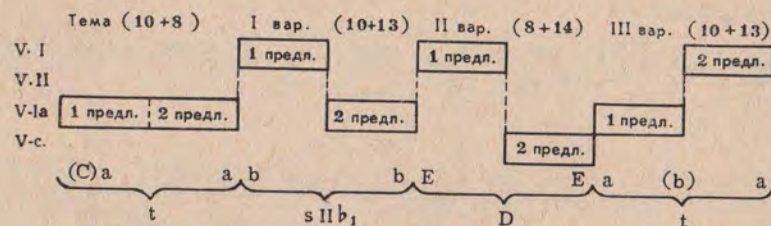
¹ «Новые работы композитора Д. Шостаковича». «Известия» от 29 сентября 1938 года.

Подобно многим народно-песенным мелодиям она использует диатонику, расширенную введением вариантно измененной II ступени (при субдоминантовом отклонении в кульминационной зоне появляется звук *си-бемоль*).

Периодическая структура темы (10т.+8т.) своеобразно выявляет ладовую переменность: начальные 2½ такта темы мелодически устанавливают местную тоническую функцию до мажора (тональность предыдущей части), а не основную тональность ля минор, так как тоника последней в ладовой «обрисовке» длительно обходится. Это создает особое единство первой и второй частей квартета, связываемых как бы по принципу *attacca*. Во втором предложении темы, благодаря крайне лаконичному аккомпанементу *pizzicato* виолончели на I и V ступенях ля минора, начальный оборот темы представлен в новом ладовом варианте, т. е. в основной тональности.

Творчески претворяя глинкавские принципы варьирования, сохраняя основную мелодию, Шостакович последовательно проводит ее далее с регистровыми сопоставлениями в партиях различных инструментов:

СХЕМА 1



Тональная структура цикла, отличаясь большой внутренней яркостью, подчеркивает необычайно выразительную, озаренную светом лирическую кульминацию — вторую вариацию (E-dur), контрастно оттеняемую предыдущей, си-бемоль-минорной вариацией.

Развитие темы связано в значительной степени с полифоническим варьированием, со свободным и разнообразным добавлением сопровождающих «подголосков», которые, многогранно выявляя различные оттенки основного настроения, создают внутри вариаций моменты «местных» кульминаций и последовательно динамизируют тему.

Как видно, постепенность развития во многом определяется приемом тематического *ostinato*. Функционально четкие тональные сдвиги, обновляя эмоциональный колорит темы, не приводят к резкому образному сопоставлению. В этом отношении заслуживает внимания следующий момент: грань между первой (минорной) и второй (мажорной) вариациями, несмотря на тональную «полярность» тритонового сопоставления (b-moll—E-dur) отчасти преодо-

левается благодаря отмеченной выше ладовой характерности, свойственной теме. Начальные интонации в этих вариациях «на расстоянии» объединяются в сфере ладово своеобразной диатоники. Обрисовываемый мелодией секстаккорд III ступени лада создает сопоставление (имеются в виду только начальные мелодические фразы): *des*₆ (III₆ ступени b-moll) и *gis*₆ (III₆ ступени E-dur). При энгармонической замене одного из этих компонентов возникает диатоническое миксолидийско-дорийское соотношение, «усложненное» вариантно изменяемой ступенью *c*—*ces*:



Стремясь создать органичное единство внутреннего интонационного развития при ярком тонально-гармоническом контрасте, композитор не только использует отмеченный выше диатонизм «на расстоянии», но и своеобразно подготавливает в первой вариации вариантно изменяемую ступень в сопровождающем голосе, что приводит к одновременному «полиладовому» сочетанию этих ступеней (см. второй такт):



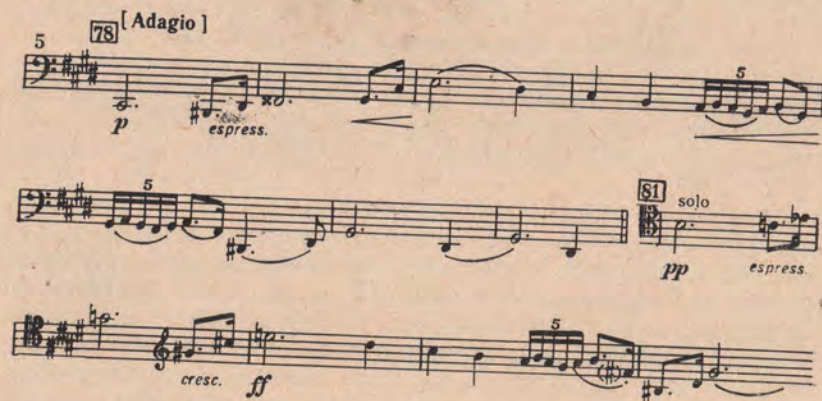
По-своему динамично тональное сопоставление темы и первой вариации a-moll—b-moll. Подобное «соскальзывание» на основе вводнотонного отношения, сохраняя ладовый смысл темы, ведет к более интенсивной экспрессии, связанной с новыми контрапунктами и регистровкой. Такое развитие возможно представить как своеобразное «внутритональное» отклонение, что подтверждает заключительная третья вариация, совмещающая признаки репризы

и коды. Здесь, в заключительной каденции вводится «проходящее» мелодическое отклонение в b-moll, вносящее своеобразную субдоминантовость в каденцию и в то же время дающее «краткое резюме» предшествующего тонального развития.

Следует отметить динамизирующую роль полифонических факторов варьирования. В первой вариации зона кульминации ярко выделяется использованием вертикально-подвижного контрапункта в сочетании темы с ее «противосложением» при $I^v = -14$ по системе Танеева (ср. цифры [17] и [19], пример 4). Во второй вариации тембровый контраст еще резче, так как изложение темы распределено между скрипкой и высоким регистром виолончели. При этом вводится новый динамизирующий элемент — триольная пульсация в сопровождении. Все это ведет к последовательному возрастанию уровня динамического напряжения в кульминациях и естественному расширению темы. Сохраняя в каждой вариации уравновешенность развития, композитор в итоге создает необычайно цельную композицию, многообразную и динамическую в своей внутренней лирической экспрессии.

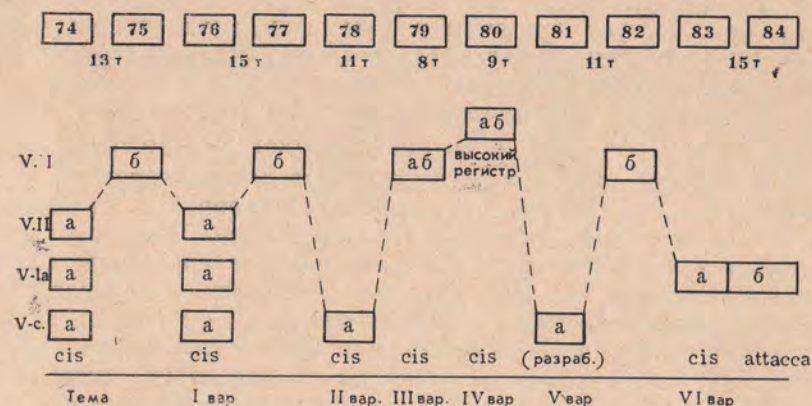
Композиционные особенности рассмотренного цикла несомненно предвосхищают характерные черты такой формы, как пассакалья, получившей разнообразное претворение в творчестве Шостаковича. Достаточно, например, сравнить данный вариационный цикл с пассакалей из Третьего струнного квартета (1946).

Основная тема, как это и свойственно пассакалям, звучит преимущественно в нижнем голосе. Но, кроме того, она проходит также в верхнем и среднем голосах, что сближает в композиционном отношении этот цикл с рассмотренным выше. Существенно новым моментом является постоянное изменение протяженности темы, определяемое интенсивной внутренней динамикой развития, которое приводит к ладотональной модификации в пятой вариации (ср. цифры [78] и [81]):



Процесс драматизации охватывает уже начальное изложение темы: она «расслаивается» на два контрастирующих в регистрово-интонационном отношении элемента. В последующем вариационном развитии данные элементы сливаются в единой мелодической линии (цифры [79], [80]). Драматизация, приобретая здесь трагедийный смысл, ведет к жанровой конкретизации. Ритмическая фигура сопровождения придает звучанию третьей и четвертой вариаций характер траурного марша. Заключительные две вариации обобщенно отражают предшествующий процесс развития, постепенно снижают динамику в речитативных построениях связующего перехода к следующей части (attacca).

СХЕМА 2



Таким образом, при определенном структурном сходстве рассмотренные выше вариационные циклы по своей эмоциональной выразительности полярно противоположны. Если в вариациях Первого квартета преобладает лирика светлых тонов, то в вариациях Третьего квартета господствует лирика мрачно-трагедийного плана. В подобном последовательном расширении эмоционального диапазона и проявляется развитие вариационных циклов внутри основных жанрово-драматургических групп.

Постепенный характер общего развития свойствен и эпическим вариационным циклам, к числу которых можно отнести вариации среднего раздела первой части Седьмой симфонии. Как одно из наиболее выдающихся произведений исторической эпохи, связанной с Великой Отечественной войной, эта симфония сохраняет свою непроходящую значимость. Примечательна она и уникальным использованием основанной на принципе тематического ostinato вариационной формы, в которой написан знаменитый эпизод «нашествия». Художественный замысел этого эпизода,

явившийся непосредственным обобщением реальной действительности, естественно, исключал лирическое начало в характеристике образа врага. Этому в полной мере соответствует и композиционная трактовка приема *ostinato*, который выступает в роли основного тематического фактора и в качестве «фонового», многогранно претворяемого в сопровождении.

Тема вариаций, при всей своей лаконичности художественно точно и метко рисует образ вражеского нашествия. И дело не только в том, что она инструментально-темброво воссоздает истинный колорит музыки прусской военщины, неизменными атрибутами которой являются флейта и барабан. Гораздо существеннее «этимологическая» связь начальных «трихордных» мотивов темы с натурально-ладовыми оборотами, ставшими традиционными в передаче «охотничьей» тематики (такова, например, роль «золотого хода» и его элементов). Эта широкая интонационно-смысловая основа способствует чрезвычайно выразительной «стереофоничности» звучания темы, предопределяет последовательное раскрытие ее многозначной сущности.

Начальный этап вариационного развития (тема и пять вариаций, см. цифры [19] — [32]), сохраняя жутковатый колорит, почти зримо воссоздает внешний облик завоевателей. Флейтовое напевание темы, идущей на фоне барабанной дроби, подхватывается другими деревянными духовыми инструментами. Полифоническое и гармоническое пополнение фактуры темы в вариациях скорее гротескно «маскирует» ее внутреннюю пустоту, чем вскрывает страшную сущность. Этому соответствует и динамика: от вкрадчивого тихого начала (тема *pp* на фоне сухого треска барабанной дроби) до пятой вариации звучность не переходит умеренного громкостного уровня (*mf*). Обобщающий смысл пятой вариации подчеркивается сжатым каноническим изложением темы:



В процессе постепенного роста динамической напряженности звучания происходит качественное перерождение темы, обнажается ее бездушная механистичность. Новая фаза в развитии вариаций, второй этап (вариации VI—XII, см. цифры [33] — [48]), продолжая линию общего динамического нарастания, в то же время дает качественный сдвиг. Используя прием жесткого автоматизма дублировок и параллелизмов, Шостакович в шестой вариации необычайно рельефно раскрывает новую сторону образа вражеского

нашествия. Такой фактурный прием изложения темы, вскрывающий ее глубинный выразительный смысл, в данном контексте равносителен образной трансформации. Вариационный цикл приобретает образную многогранность, выполняя драматургически обобщающие функции в более крупном целом.

Динамизированное оркестровое звучание (VII вариация, цифра [35]) приводит к мощной кульминации (*fff*, X вариация, [41]). Весь цикл заканчивается разработочным разделом ([45] — [48]), выполняющем роль двенадцатой вариации. Смысловая завершенность второй части вариационного цикла подчеркнута так же, как и в первой части, каноническим изложением темы, которая здесь трансформируется в ладово-интонационном отношении (вместо чистой — уменьшенная квинта):



Такое полифоническое завершение — закономерное обобщение тематического развития не только данного этапа, но и всего цикла в целом. Соотношение этого полифонического эпизода с пятой вариацией отражает основной драматургический замысел цикла, направленный на раскрытие наиболее существенных сторон образа. Возникновение яркого образно-смыслового контраста несомненно является новаторской чертой в трактовке вариационного цикла, ибо производный контраст, выполняя обобщающую функцию, проявляет себя здесь в процессе постепенного развития.

Расширение драматургических функций вариационных форм эпического плана в творчестве Шостаковича распространяется и на трактовку пассакальи (подобное явление наблюдается и в области лирических циклов). Если в Седьмой симфонии вариационная форма концентрированно воплощает одно конкретное событие, которое становится главным драматургическим узлом всей симфонии, то иная трактовка обнаруживается, например, в четвертой части Восьмой симфонии, воссоздающей, по словам Б. В. Асафьева, «величавый трагический эпос только что пережитой человечеством страшной поры»¹.

Приемы декоративно-изобразительного плана здесь уступают место особым метафорическим приемам обобщения, которые свой-

¹ Б. В. Асафьев. Восьмая симфония Шостаковича. Избранные труды, т. V. М., АН СССР, 1957, стр. 132.

ственные эпическим жанрам народного творчества. Разворачивая перед слушателем картины страшных разрушений и человеческих бедствий, композитор в этой симфонии применяет пассакалью в качестве трагической кульминации. Словно воочию предстают перед нами образы войны, переданные с необычайной художественной силой. Этой художественной задаче подчинена трактовка цикла. Выдержанный в сфере тихой звучности (*p*, *pp*) динамической профиль цикла остается стабильным, несмотря на постепенное прибавление новых голосов. И лишь благодаря периодичной смене оттенков (*p* на *pp*) и тембровому обновлению в мерном течении пассакальи выделяются три этапа. Начальный раздел (первые четыре вариации) излагается в одной тембровой группе струнных инструментов, в средних вариациях (с пятой на восьмую) используются солирующие духовые инструменты: валторна, флейта, кларнет. Заключительный раздел начинается каноническим изложением основной темы в струнной группе (вариация девятая). Последняя, одиннадцатая вариация непосредственно вливается (*attacca*) в следующую, пятую часть симфонии. Как видно из приводимой ниже схемы, общий динамический уровень каждого этапа — убывающе-нисходящий:

СХЕМА 3



Такая затухающая, как бы замирающая в каждом разделе цикла динамика в значительной мере определяет характер образного развития, застывшего в своей мрачной оцепенелости. Необычность трактовки этой вариационной формы заключается в постепенности развития, стабилизированного на низком динамическом уровне.

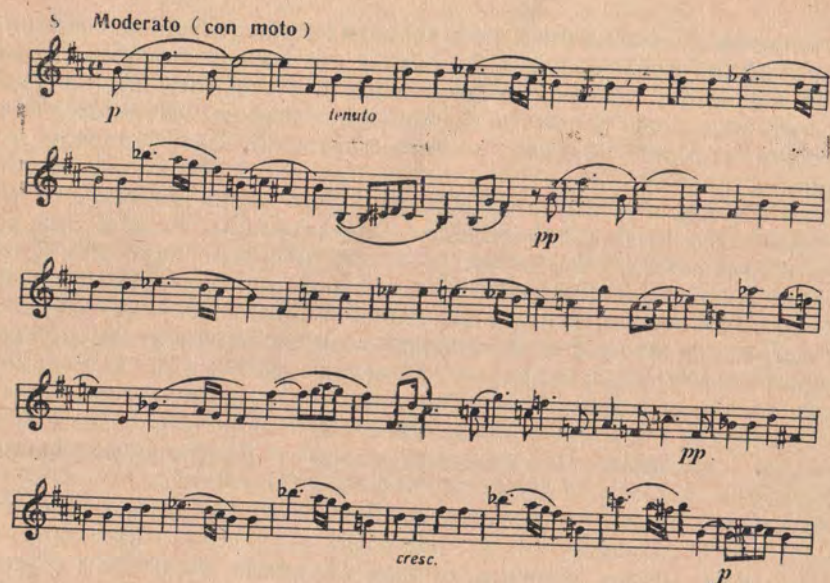
Перейдем теперь к рассмотрению вариационных циклов лирико-эпического типа. Как было отмечено выше, синтетический характер образного содержания во многом определяет обобщающую функциональную роль по отношению к более крупному целому. А это в свою очередь связано с иными, более сложными принципами тематического преобразования. При этом наряду с приемами *ostinato* используются различные трансформации исходного тематизма, вносящие в образное развитие цикла внутреннюю контрастность и даже конфликтность. Применяя многогранное вариационное развитие исходной мелодической темы лирико-эпического или лирико-драматического склада, композитор и здесь широко пользуется приемами полифонического варьирования,

не только в кульминациях, но и в целях драматизации, создания зоны конфликтного развития. Наряду с другими факторами (ладо-гармоническими, темброво-фактурными и т. д.), полифоническое варьирование ведет к глубоким переосмыслениям исходного образа, воплощаемого нередко в широкоразвитой одногласной мелодии.

Начальный этап варьирования в циклах лирико-эпического типа обычно не связан с образной трансформацией, что и определяет постепенность развития, широкое использование принципа *ostinato*. Однако в дальнейшем тематическом развертывании на первый план выдвигается переинтонирование, мотивная разработанность. Они осуществляются при помощи сложного комплекса средств, в котором наряду с ладогармоническими факторами большую роль играет переменность метро-ритмического строя и особенно темброво-полифоническое сплетение основной мелодии с новым сопровождающим контрапунктирующим тематизмом.

В итоге многофазного (многоступенного) развития основная тема в заключительной части цикла утверждает на новом драматургическом уровне ведущее образное начало. При этом общая композиция цикла в целом оказывается замкнутой благодаря свободно-симметричному претворению принципа репризности. Однако интенсивная драматизация, определяемая внутренней напряженностью и острой конфликтностью в результате многоступенного развития приводит иногда к утверждению нового образа, качественно отличного от исходного. Подобный тип образно-драматургического развития, связанный с последовательной симфонизацией вариационных циклов, свидетельствует о дальнейшем расширении сферы действия принципов сонатности. И не случайно синтетический характер образного содержания вариационных циклов лирико-эпического типа приводит в творчестве Шостаковича к определенной художественной трактовке их как финальных частей, завершающих и обобщающих крупную циклическую композицию. Таковы, например, финальные части во Второй фортепианной сонате (III часть) и во Втором струнном квартете (IV часть).

Рассмотрим финальный вариационный цикл Второй фортепианной сонаты соч. 61. Написанная непосредственно вслед за Седьмой симфонией в 1942 году, она посвящена памяти известного пианиста Л. В. Николаева. Замысел сонаты во многом определяется глубоким ощущением трагедии, что вызывает разноплановое переплетение лирических и эпических образных начал. Строгий, элитарный характер и проникновенный лиризм накладывают свой отпечаток не только на первую и вторую части сонаты, но также и на финал, определяя его своеобразную лирико-эпическую природу. Это сказывается уже в сложном жанровом характере темы вариаций, воплощающей глубоко горестные чувства и в то же время сохраняющей суровую объективность выражения:



В значительной мере этому способствуют особенности мелодического склада темы: при всех индивидуальных чертах она отличается большой интонационной близостью и ладовым родством с народно-песенными образцами, что непосредственно обнаруживается в начальных и каденционных моментах изложения темы. Достаточно сравнить указанные обороты с подлинно народными напевами плача и причитания, чтобы убедиться в этом:

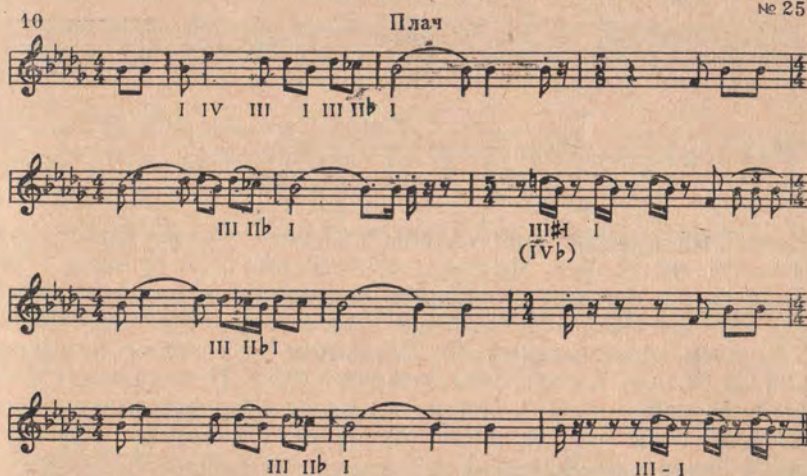


Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество. Вып. I М. 1955 стр. 97
из записей кабинета народной музыки



По сравнению с приведенными народными образцами ритмическая сторона темы Шостаковича более уравновешенна, что и придает ей эпический характер. С другой стороны, ладовый строй темы осложняется введением ступеневой вариантности, проявляющейся, например, в использовании основных и пониженных I, II, IV ступеней. За внешним хроматическим усложнением скрывается, однако, своеобразное претворение интонационной манеры исполнения народных причитальных напевов — при несомненной диатоничности отдельных попевок они обнаруживают высотную неустойчивость. Это особенно заметно в следующем образце народного плача, интонационно очень близком теме вариаций:

Русские народные песни и наигрыши
Гдовского района. Сост. Н. Котикова. Л., 1962
№ 25



Как видно, основное интонационное «зерно» мелодии (такты 1—2) при всех вариантных изменениях сохраняет ступеневую характерность окончаний мелодических фраз: II_n — I. Эту омраченно-фригийскую окраску напева, несомненно, вызывает эмоциональный строй песни, возникшей в непосредственной связи с глубоким человеческим переживанием. Однако в дальнейшем интонация стога обнаруживает типичную высотную неустойчивость; достаточно сравнить нисходящий ход от III высокой (энгармонически равной IV низкой) к I ступени (такт 6, пример 10) и ход от III к I (такт 15).

Претворяя характерные народные интонационно-ладовые особенности, Шостакович широко использует ладовые структуры, включающие ряд пониженных ступеней и в других сочинениях с определенной выразительной целью. Например, в первой части

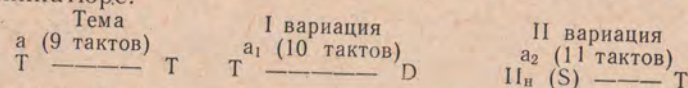
Седьмой симфонии с этим связана образная трансформация темы побочной партии, воплощающей в репризе образ скорби и страдания. Сходная эмоционально-образная трактовка указанного выше ладового явления встречается и у других композиторов. В этой связи можно было бы сослаться на Траурную прелюдию Листа (Preludio funebre 1885), в которой использована такая звуковая последовательность: при ладовой опоре на звук *до-диез* она включает пониженные VII (*си-бемоль*) и IV (*фа*) ступени, что особенно подчеркнуто в заключении этой прелюдии, где выделяется также на относительно сильной доле такта двук *ми* — III ступень минорного лада, т.е. используется тетракорд в объеме уменьшенной кварты с верхним полутоново-прилегающим звуком к терции минорного лада:



Подобный омрачающий «ладовой штрих» в теме Шостаковича подчеркнут не только простым повторением (см. такты 3—4 и 5—6), но и секвентным смещением в доминантовую сферу (такты 6—7), где используется вариант того же оборота, обостренный полутоновым прилегающим звуком также и к приме доминанты (звуки *си-бемоль* и *соль* соответствуют IV и II пониженным ступеням в *фа-диез* миноре). Последнее ведет к внутрикаденционному омрачению темы и в основной тональности (опевание примы тоники: *до-бемоль*—*ля-диез*—*си*).

Интонационно насыщенное «ядро» темы оттеняется более спокойно звучащим вступительным и заключительным оборотами. Это «эпическое» окаймление ладово-характерного «ядра» создает в теме внутренний контраст, который является основным источником драматургического развития не только самой темы, но и всего вариационного цикла в целом.

Структура одноголосной темы необычна по своей протяженности (30 тактов). В ней обнаруживается своеобразная монотематическая трехчастность, представляющая вариационную форму как бы в миниатюре:

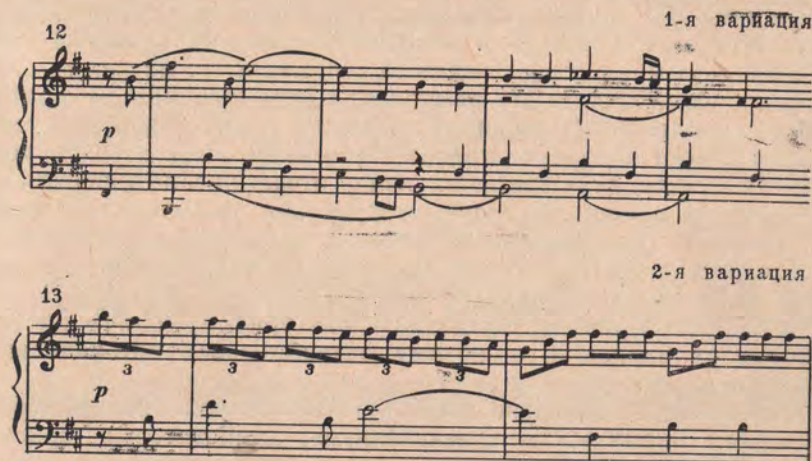


Характерное для основных построений темы различие каденций при интонационном сходстве начальных оборотов придает ей черты сложной периодичности.

Ладовое развитие темы отличается большой напряженностью и своеобразной модуляционностью. Уже второе построение (a₁), реализуя ладовые тенденции темы, приводит к отклонению во II пониженную ступень с последующей ладовой модуляцией *c*—*C*. Далее происходит сдвиг в ладово-полярную сферу *фа-диез* минора, являющегося доминантой основной тональности.

Третье построение, наоборот, начинаясь в тональной сфере II пониженной ступени, быстро приводит (через *F-dur* и *B-dur*) к основной тональности *h-moll* (равной II пониженной минорной ступени предшествующей тональности). В репризном построении выделяется кульминационная зона (двукратное проведение ладово-характерного оборота в доминантовой сфере), после которой следует заключительная каденция темы.

Первые две вариации, образуя с темой своеобразную трехчастность, которая в «увеличении» отражает внутреннюю структуру исходной темы, не ведут к ее образным трансформациям. Господствующая здесь постепенность развития связана с принципом тематического *ostinato*, используемого сначала в верхнем голосе (первая вариация), а затем в нижнем (вторая вариация):

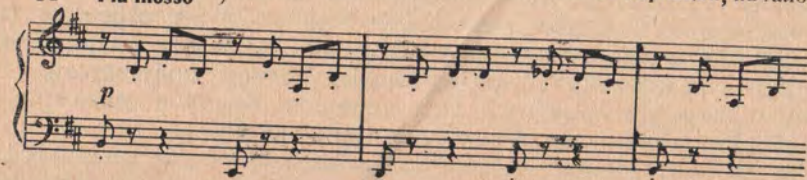


Однако в фактурном отношении вариации значительно отличаются друг от друга. Первая вариация выдержана преимущественно в аккордово-гармоническом складе, а вторая по изложению полифонична, использует фигуративный контрапункт, основанный на триольной ритмической пульсации.

Следующие две вариации дают уже более существенное изменение образного строя темы. Свободно включая предшествующие фактурные элементы, третья и четвертая вариации отчасти преобразуют и мелодический строй исходной темы. Мелодия темы в третьей вариации расчленяется на краткие трехзвучные мотивы — возгласы, как бы передающие интонации взволнованной речи:

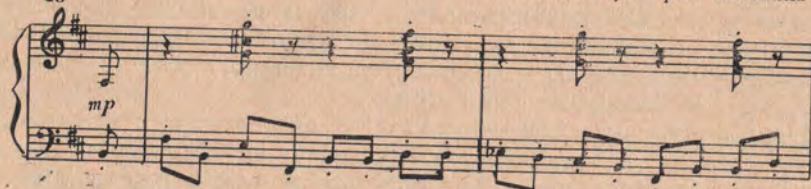
14 Più mosso

3-я вариация, начало



15

3-я вариация, вторая половина



Внутреннее развитие здесь динамизирует ритмическое сжатие — тематическая речитация проходит в нижнем голосе уже без пауз (см. пример 15). Здесь сохраняется своеобразная «полифоничная» линейная двуплановость в изложении: сначала основной тематический материал сопровождается пунктирно (с паузами) наменным басом, а далее эти компоненты меняются местами: ритмический сжатый интонационный материал темы перемещается в нижний голос, а верхние голоса выполняют роль «пунктирного» аккомпанемента. Хотя третья вариация может рассматриваться как вариация на предшествующую вторую, она связана уже с такой мелодической трансформацией, которая полностью «растворяет» в едином потоке драматического развития интонационную контрастность, свойственную теме.

Четвертая вариация, продолжая фактурно-гармонические приемы первой вариации, по-новому разрабатывает интонационную структуру темы.

Подчеркивая эпические элементы темы переменностью метра, свободным ритмическим «увеличением», композитор в заключительном разделе этой вариации использует регистровое и ладовое противопоставления основных компонентов темы:

Tempo I

4-я вариация, начало



4-я вариация, вторая половина



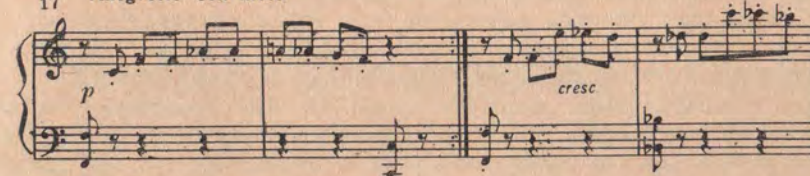
В гармоническом отношении тема в четвертой вариации диссонантно обострена и модуляционно насыщена. Проходящий в басу начальный оборот темы получает миксолидийскую мажорную окраску. Новое ладовое развитие получает также и «ядро» темы: IV пониженная ступень минора здесь переосмысливается и как IV ступень натурального мажора ведет к ладово-просветляющему отклонению в тональность си-бемоль мажор.

Третья и четвертая вариации совместно с первой и второй образуют более крупную часть, своего рода цикл в цикле; объединяющими факторами являются внутренние и перекрестные связи вариаций: второй с третьей, первой с четвертой, а также тональное и темповое единство.

Следующий раздел вариационного цикла, включающий пятую и шестую вариации, выделен тональным сдвигом. Пятая вариация — Allegretto смещена в тональность f-moll (то есть на тритон по отношению к главной) и проходит в трехдольном размере $\frac{3}{4}$:

5-я вариация

17 Allegretto con moto



Шестая вариация, идущая в том же темпе, отличается от нее метрически ($\frac{2}{4}$) и «политонально», так как используют каноническую форму имитации в уменьшенную октаву (см. пример 18). Драматизируя изложение, композитор в этом разделе исключает «эпические» элементы и начинает пятую и шестую вариации с тематического «ядра». По своему мелодическому складу (горестные восклицания, паузы) пятая и шестая вариации близки к речитативности третьей вариации. Полифонически развивая основной интонационный материал, композитор в пятой вариации широко использует стреттное изложение темы в ритмически различных вариантах. Это приводит к драматически обостренному полиладовому сочетанию ступеней (ля-бекар — ля-бемоль), которое

далее сохраняется и при вертикальной перестановке ($I^v = -14$) тех же элементов в *fis-moll*. Средний раздел пятой вариации выделен полиладовой стреттой: основной тематический элемент — параллельные сексты в переменном ладу до мажор — до-диез минор — сочетается с «пунктирным» изложением того же элемента нижним голосом в тональности фа минор:



Таким образом, здесь продолжается путь развития, намеченный четвертой вариацией: ладовая многозначность, как модуляционный фактор, создает внутреннюю контрастность в развитии тематического «ядра». Интересно, что при этом звук *фа* выступает почти одновременно в трех функциональных значениях: как тоника в нижнем голосе и как ладопеременная ступень в средней паре голосов (IV ступень до мажора равна IV пониженной до-диез минора).

В ритмическом строении этой стретты возникает своеобразная «трехслойность»: на фигуративном движении восьмыми тема в средних голосах излагается в основном четвертными и половинными длительностями, а бас пунктирно (с паузами) намечает тему в еще более крупном ритмическом масштабе.

Следующая, шестая вариация, как бы «отталкиваясь» от характера ладового развития предыдущей вариации, полностью выдержана в «двойственной» политональной сфере. Этому способствует «призрачный», мнимый канон (а по существу — система имитаций), в котором два голоса поочередно (то есть с паузами) излагают каждый в своей тональности по частям тот же тематический материал:



6-я вариация

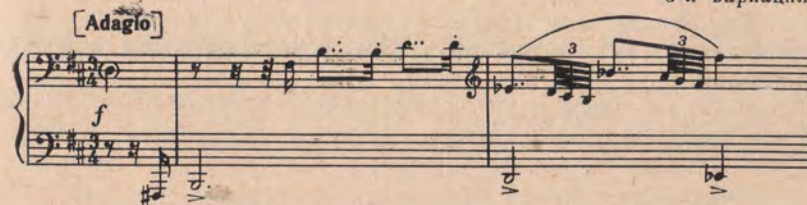
Ритмическая одноплановость этой вариации («застылое» пунктирное *ostinato*) заставляет вспомнить скорбно-оцепенелую

пассакалью из Восьмой симфонии, девятая вариация которой строится ритмически сходным образом. Родственные черты ритмического развития обнаруживают и некоторые моменты первой и второй частей сонаты. Подобная ритмика отражается в фоновых элементах седьмой вариации, а в восьмой снова приобретает основное тематическое значение. Все это направлено на усиление образной контрастности, которая достигает в заключительном разделе вариационного цикла (седьмая и восьмая вариации) своей наивысшей точки:

7-я вариация



8-я вариация



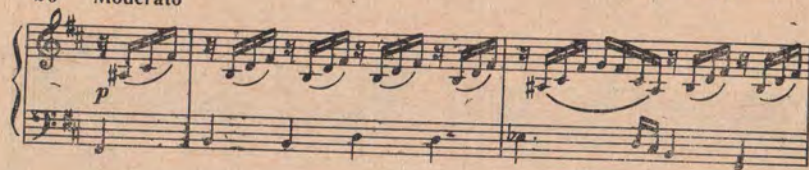
Седьмая вариация (*Poco meno mosso*), оттеняя своим спокойным, просветленным характером кульминационную восьмую (*Adagio*), выполняет в цикле роль связующего эпизода (в темповом, фактурном и ладовом отношениях). Обращенное ядро темы

излагается крупными длительностями в высоком регистре, а ее начальный элемент, связанный здесь с пунктирной ритмикой, выступает как фигуративное *ostinato* в сопровождении. Затем данные компоненты меняются местами по вертикали. При этом просветленный мажорный характер сохраняется. Сопоставление гармоний тритонового соотношения (ми мажор — си-бемоль мажор), выдержанных в прозрачной фактуре и звучащих в среднем «пласте», подчеркивает зыбкий, призрачный колорит ладового просветления. В то же время эти функционально гармонические отношения готовят следующую, восьмую вариацию, возвращающую основную тональность си минор.

В начале восьмой вариации сразу же возникает одновременное контрапунктическое столкновение жанрово-контрастных элементов, образованных на основе тематического ядра. В басу тема излагается в ритмическом увеличении, отражая в минорном варианте характерные эпические элементы четвертой и пятой (в том же трехдольном метре) вариаций. В верхнем голосе тематическое ядро предстает в ином жанровом виде: приобретая характер инструментальной тирады, оно отражает в ритмически обостренном варианте элементы драматического речитатива предшествующих вариаций. Полиладовое диссонантное обострение (совпадение на сильной доле III и IV пониженной ступеней) придает звучанию тем драматически напряженный характер. Вариация, имеющая черты трехчастной структуры, завершается кодой на тоническом органном пункте в одноименном си мажоре. Здесь впервые при модификации тематического ядра IV низкая си минора функционирует как III ступень одноименного мажора. При этом, драматизируя изложение, композитор вводит в сопровождении диссонантно обостренное сочетание IV натуральной и повышенной ступеней. Все это естественно подготавливает при проведении заключительного эпического элемента темы сочетание мажорной терции с минорной.

Завершается цикл девятой вариацией *Moderato*, выполняющей роль внешнего «окаймления»:

20 *Moderato*



9-я вариация

Это связано не только с возвращением начального темпа. В девятой вариации продолжается «на расстоянии» линия развития первых двух вариаций, использующих принцип тематического *ostinato*. По своему фактурному складу она близка главной теме в первой части сонаты:

Главная партия I части

21 [Allegretto]



«Кодовое» отражение начала подчеркивает внутреннее единство образного развития сонаты. Подобные более широкие, многозначные «обобщающие» функции свойственны и предшествующему вариационному развитию. Так, например, ступеневая вариантность и возникающее на этой основе полиладовое диссонантное обострение применяется в качестве драматизирующего фактора в изложении главной темы первой части. Модуляционное развитие, ведущее к полутоновому соотношению тональностей (h-moll — B-dur), также встречалось в первой части. Особая ладовая окраска темы, связанная с IV пониженной ступенью, несомненно «отражает» тональную сферу побочной темы первой части, имеющей (в значительной степени) в основе ми-бемоль-мажорное трезвучие. Более того, в вариациях финала можно обнаружить даже некоторые моменты тематического развития первой части.

Встречающаяся в изложении главной темы дублировка в сексту характерна для середины пятой вариации, а полиладовая имитация в шестой вариации воспроизводит моменты канонического развития главной темы в разработке первой части:



Но, пожалуй, наибольшую композиционную значимость приобретает «репризное» отражение в восьмой вариации кульминационного момента первой части, конфликтное сочетание контрастных тем — главной и побочной:



Здесь побочная тема проходит в верхнем голосе в ми-бемоль мажоре, а главная (в нижнем голосе) излагается в си миноре.

Начальный элемент главной темы к тому же имитируется параллельными трезвучиями в средних голосах. Этому диссонантному сочетанию соответствует не менее острое взаимодействие двух «полярно» заостренных модификаций основного тематического ядра в восьмой вариации.

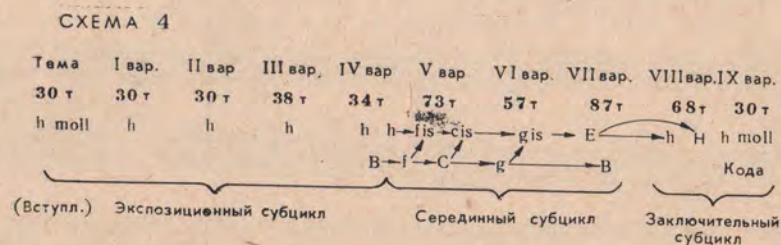
Обобщены в финальном вариационном цикле и некоторые черты тематизма средней части сонаты (Largo).

Ее начальный интонационный оборот (ход на кварту вниз и затем скачком на септиму вверх) содержится в обращенном виде в теме вариаций.

Характерный для репризы второй части канон с паузами отражает шестая вариация, в которой начальный элемент отсечен, ибо его обращенный вариант уже развивался раньше.

Обобщающая роль финального цикла определяется прежде всего образными трансформациями вариационного тематизма. При этом особенно существенное значение приобретают ладоинтонационные преобразования, создающие на основе производного контраста многофазную полициклическую динамику ладо-тематического развития.

Несмотря на значительные и разнообразные внутренние контрасты, структура вариационного цикла отличается большим единством своих композиционных планов. В общем виде ее можно представить следующим образом:



При ладотональной трехчастности всей структуры первые четыре вариации образуют экспозиционный субцикл. Это связано с последовательным использованием принципа тематического ostinato.

В то же время, начиная со второй вариации, наблюдается последовательное заострение жанровых различий в соотношении соседних вариаций, что в итоге создает цепь внутренне контрастных разделов (или фаз) в развитии цикла.

Если вторая вариация не изменяет образной сущности темы, то в третьей вариации драматизация сопровождается некоторым отходом от принципа тематического ostinato. Возникающая при этом контрастность в сочетании ее со следующей, четвертой вариацией, поначалу использующей тематическое ostinato, стабилизирует общее развитие на новом, более высоком динамическом уровне.

Серединный субцикл (вариации V—VII) выделен тритоновым тональным сдвигом и сменой темпа. Он в значительной степени носит разработочный характер и в то же время совместно с третьей частью (вариации VIII—IX) выявляет репризность не только в пределах данного вариационного цикла, но и в масштабе всей сонаты.

Намеченная в четвертой вариации ладотональная двуплановость (h—B) составляет характерную черту этого субцикла.

Так, например, в начале пятой вариации используется полутонное соотношение тональностей f—fis. Оно далее ведет к своеобразной ладовой переменности C—cis. Шестая вариация продолжает наметившееся двуплановое тональное развитие в политональной имитации: g—gis. В седьмой вариации тональная двуплановость выступает в тритоновом сопоставлении гармоний среднего фактурного слоя (E—B).

В итоге такая тонально-тематическая полициклическая вариантность развивает ладовые тенденции темы. При этом средняя часть финала выявляет два параллельно развертывающихся ладо-тематических русла.

Как показано выше (см. схему 4), нижний бемольный тональный ряд готовит ладовое обострение восьмой вариации, идущей в си миноре. Верхний ряд диэзных тональностей функционально готовит не только репризу, но и ладово просветленную коду восьмой вариации, проходящую в одноименном мажоре. Суммируя и «разрешая» ладово-полярные тенденции предшествующего развития, восьмая вариация дает синтез основных жанровых начал цикла и тем самым приобретает обобщающий драматургический смысл в масштабе всей сонаты. Отражая некоторые черты средней части Largo и узловые моменты развития первой части, написанной в сонатной форме, финал Второй фортепианной сонаты значительно расширил драматургические функции вариационной формы в последующем творчестве Шостаковича. Такой метод развития вариационной формы, исходящий из принципа тематической полициклическости, создает необходимые предпосылки того глубокого и органичного единства, которое проявляется не только в малых, но и в крупных композиционных планах последующих сочинений Шостаковича. В своих существенных сторонах они связаны с новыми, еще более широкими обобщающими художественными функциями вариационных циклов.

Среди лирико-эпических вариационных циклов Шостаковича выделяется особой значительностью и новизной финал Второго квартета соч. 68 (1944). Совместно с первой частью («Увертюрой») финал создает жанрово-контрастное эпическое окаймление средних частей квартета, выдержанных преимущественно в сфере лирики углубленно-психологического плана («Речитатив и романс» и «Вальс»). В то же время финальный вариационный цикл выполняет многогранную обобщающую роль по отношению к целому. Органично завершая многочастное драматическое повествование, этот вариационный цикл воспринимается как образно-смысловая кульминация всего квартета, как закономерный итог, к которому целеустремленно ведет предшествующее музыкальное развитие.

Если сравнить финал Второго квартета с вариационными циклами в других произведениях, созданных Шостаковичем в военные годы, то можно заметить характерную тенденцию последовательного расширения драматургических функций вариационных циклов.

Так, например, в разработке первой части Седьмой симфонии вариационный цикл выполняет роль своеобразной «завязки действия» всего произведения; в Восьмой симфонии и в фортепианном Трио соч. 67 пассакалья выступает в качестве драматической кульминации. Финал Второго квартета в этом отношении идет еще дальше, ибо здесь в развитии вариационного цикла дается не только «отражение» узловых моментов предыдущих частей, но концентрируется основная художественная идея всего квартета.

Тема войны и мира, преломленная в ряде предшествующих произведений, получает в финале Второго квартета новое воплощение: весь эмоциональный строй финала проникнут глубоким оптимизмом, уверенностью в светлом будущем, в близкой победе.

Подобная «хроникальность» финала, отличающегося высокохудожественным претворением духа своего времени, — явление весьма примечательное и глубоко поучительное.

Особое значение приобретает в этой связи метод художественного обобщения, широко применявшийся композиторами-классиками.

Определяя его как «метод симфонизации действительности», Б. В. Асафьев отмечал, что он заключается в приложении «эпического, то есть образно-общезначимого, повествования к повествованию о текущей художественно-образно становящейся перед слухом и зрением действительности»¹.

¹ Б. В. Асафьев. Глинка. Книга третья. Избранные труды, т. I. М., АН СССР, 1952, стр. 236.

Стремление композитора к такой образной выразительности проявляется прежде всего в исходном вариационном тематизме, претворяющем эпические элементы. Уже вступительное Adagio использует прием сопоставления и параллельного развития двух жанрово-контрастных тематических сфер: эпически монументального богатырского возгласа tutti и скорбно-лирического речитатива (solo),



Начало вступления заставляет вспомнить жизнерадостную и бодрую главную тему первой части квартета с широкими диатоническими интонациями, родственными народно-песенным. В результате модификации (частичного обращения интонаций начала первой части) этот тематический элемент вступления почти буквально совпадает с эпически-богатырским «зачином» главной темы финала Первой симфонии Бородина:



Интонационное родство обеих тем подчеркивает их ладотональное совпадение и особенности развития: оба мелодических оборота строятся на аналогичной звуковой последовательности и секвентно смещаются на большую секунду вниз. В то же время между

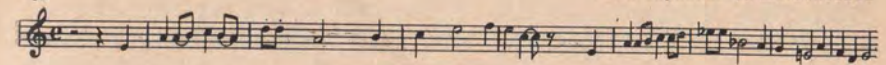
ними есть существенные темповые и ритмические различия, благодаря которым в теме вступительного Adagio более рельефно выступает эпическая повествовательность.

Контрастирующий начальному, второй элемент вступления имеет некоторое сходство с другим элементом главной темы «Увертюры» (см. три такта до цифры [2]). Он также включает группеттообразный мелодический оборот, который приобретает особую драматизирующую роль в кульминационных зонах «Увертюры» (см. цифры [20] — [21]) и вариаций финала (см. цифры [103] — [104] и [112] — [113]). Кроме непосредственных связей, в жанровом отношении этот интонационный оборот несомненно родствен речитативным моментам первой и особенно второй частям квартета («Речитатив и романс»). Благодаря ладогармонической опоре на уменьшенную гармонию (см. такты 7—8 цифры [90]) выявляется интонационная связь и с третьей частью («Вальс»), которая в своей тематической основе широко использует подобную гармонию (см. цифры [50] — [51]).

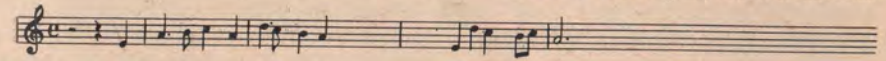
В конце вступительного раздела начальный элемент постепенно сближается с контрастной лирико-драматической интонационной сферой. Этому в значительной мере способствует изменение характера изложения: тема без дублировок проходит в партии виолончели, приобретая задумчивый, мечтательный характер. Тональное смещение (As—e) сопровождается ритмическими и регистрово-тембровыми изменениями, которые способствуют органичному слиянию этого мотива с речитативным заключением, насыщенным горестными интонациями-причитаниями. Таким образом, уже во вступительном Adagio эпический элемент обнаруживает свою переменную функцию. Возникающая при этом жанровая «модуляция», придавая лирико-драматический колорит окончанию вступления, рельефно оттеняет основную тему вариаций. Ее интонационная броскость и образная характерность обнаруживают наиболее яркие черты советских массовых песен, связанных с героико-патриотической тематикой.

Аналогично приемам, используемым в лучших массовых песнях, в данной мелодической теме, излагаемой одногласно в партии альты, органично сочетаются интонационные черты, свойственные напевам как эпического, так и лирического склада. Достаточно, например, сравнить интонационное «ядро» темы Шостаковича с рядом песенных мелодий народного происхождения, чтобы этот синтез различных жанровых начал стал очевидным¹:

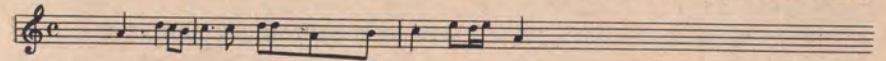
¹ Для удобства сравнения народно-песенных мелодий с темой вариаций, они транспонированы в тональность ля минор. Мелодии приводимых песен были опубликованы в журнале «Советская музыка», 1953, № 10. См. статью Н. Жемчужиной и Н. Колпаковой. «Ленинградские песенники», стр. 36.



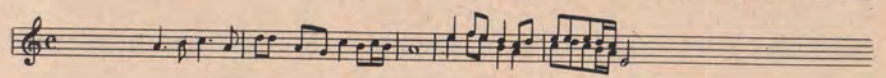
Песня о Родине „Шумская колхозная“



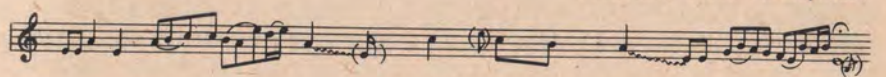
Песня о Ленинграде (Е. Шаркова)



„Взвейся сизый голубочек“ (Е. Шаркова)



Свадебная песня (Е. Шаркова)



При этом выявляется характерная черта: тема Шостаковича «отражает» мелодическую близость лирических и эпических песен, существующую в самом народно-музыкальном творчестве. Такие многосторонние интонационные связи мелодии Шостаковича с народным мелосом свидетельствуют о глубоком постижении композитором характера и духа народной песни.

Тема вариаций отличается особой концентрированностью, четкостью мелодических контуров и в целом представляет период из трех предложений. Ее начальное предложение (такты 1—4, цифры [92]), синтезируя контрастные жанровые истоки, выявляет по сути новое образное качество. Интонационная упругость, ритмическая собранность, маршевость характерны для темы на протяжении первых двух мелодически сходных предложений, обходящих вначале «квадратный» восьмитакт (4т. + 4т.).

Тенденция к динамизации ведет во втором предложении к эпически звучащему повороту в «полярную» (тритоновую по отношению к ля минору) сферу ми-бемоль мажора с лидийской окраской. Завершается это предложение фригийской каденцией на минорной доминанте. Такое соприкосновение «бемольной» и «диезной» ладотональных сфер служит посредствующим элементом при жанровой модуляции, осуществляемой уже в третьем предложении (см. такты 8—14 цифры [92]). Заключение строится

на материале, интонационно контрастирующем первым двум предложениям. Здесь линейно объединяются основные элементы вступления в свойственной для их экспозиционного изложения «бемольной» сфере. Подобный ладотональный «поворот» претворяет по сути аналогичное сопоставление, встречающееся в конце второго предложения (было Es — e; стало As — a). Важно отметить, что в самой теме уже намечается жанровый переход в сферу лирики драматического плана.

В таком синтетическом, интонационно составном характере исходного тематизма и заключен главный источник исключительно разнообразных приемов вариационного развития цикла. При этом выделяются два основных, взаимосвязанных и многосложных в своей драматургической сущности вариационных принципа:

1. Принцип жанрового разветвления тематизма, ведущий к «расслоению» на вариационной основе выразительных функций исходной полижанровой темы.

2. Принцип жанрово-тематической концентрации или вариационного обобщения, с которым связано сочетание политематических признаков в новом образном качестве. Этот принцип, осуществляемый в «сквозном» развитии вариационного цикла, также исходит из сложного, составного тематизма. В отличие от первого, он ведет не к расчленению темы на жанрово-контрастные компоненты, а к высшему их жанровому синтезу, при котором происходит функциональное соподчинение контрастных элементов в новом художественном единстве.

Вариационное развитие, создающее сложное взаимодействие переплетающихся контрастных тематических планов, можно было бы определить как ступенчатый вариационный параллелизм, поскольку контрастные тематические элементы, группируясь, составляют ряд ступеней или этапов в развитии каждого конкретного образного начала. Данный принцип имеет определенное родство с последовательным варьированием исходных тем в двойных вариациях. Однако есть и отличие, которое заключается в том, что у Шостаковича все вариационное развитие цикла исходит из жанрово-многозначной, но единой в своей образной сущности одной темы.

Вариационные трансформации, создающие сложный интонационно-тематический синтез контрастных жанровых начал, выявленных до этого последовательно, составляют сущность второго принципа, который следует определить как вариационно-тематическую концентрацию. При этом возникает новый сложный образ, собирающий и обобщающий признаки ряда предшествующих. Вариационно-тематическая концентрация, являясь одним из важнейших результатов многостороннего, полициклического развития контрастных элементов исходной темы, становится необходимым условием и реальной предпосылкой образных обобщений. Особенно велика при этом роль объектив-

ных, эпических свойств тематизма. Большое значение приобретает вопрос о песенных источниках тематизма финала Второго квартета, его связях с современным интонационным строем советской массовой песни. Возможно, что тема вариаций возникла в результате определенного стремления композитора к «симфонизации действительности» и без специального интонационного «синтеза» или «сплава», то есть сугубо интуитивно, что само по себе вполне вероятно, особенно если учесть непосредственное пребывание композитора на переднем крае обороны в Ленинграде. Может быть, именно это и явилось одной из причин удивительного интонационного родства темы вариаций с песнями, широко бытующими в Ленинградской области. Но нельзя не заметить еще более существенного сходства темы вариаций финала с целым рядом популярных и широко известных советских массовых песен оборонно-патриотического характера:

„Если завтра война“ (окончание припева) Д. Покрасс



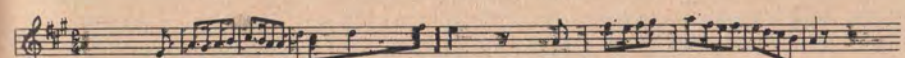
„Песня о тревожной молодости“ А. Пахмутовой



Тема вариаций Д. Шостаковича



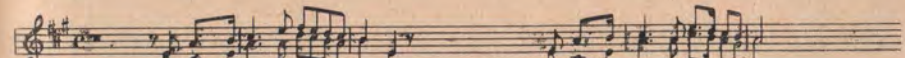
Пионерская военная В. Белого



Песня о Советском Союзе А. Александрова



„В поход! В поход!“ А. Александрова



Как видно, тема Шостаковича обладает необычайно прочными многогранными связями с характернейшим «интонационным словарем» современной эпохи, выступает как своеобразный «центр» пересечения интонационных свойств ряда массовых песен. Близость темы вариаций жанру героико-патриотической массовой песни, ставшей выразителем чувств народа, характеризует направленность образного содержания квартета.

Свободно развивая песенную первооснову темы, Шостакович обогащает ее новыми элементами. Включение в тему контрастного интонационного материала вступления создает многогранность не только в ладотональном строении, но и в жанровом отношении.

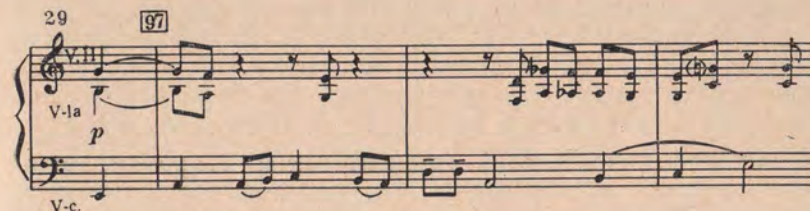
Композитор концентрирует лирико-мелодические обороты внутри опорных интонаций, благодаря чему особенно рельефно выступает главное в музыкальном образе, оттеняемое лирической «авторской» интонацией. Подобный авторский «комментарий» в заключительном резюмирующем предложении позволяет постепенно, используя приемы ступенчатого вариационного параллелизма, в чередовании контрастных тематических начал глубоко раскрыть образ современника-патриота, передать гражданский пафос, страстную ненависть к войне и в то же время воодушевление борьбой за высокие этические, гуманистические идеалы. Такая многосторонняя образная содержательность выдвигает финал в качестве идейно-художественного обобщения всего квартета.

Первую часть финала составляют вступительный и экспозиционный субциклы. Первый ведет к лиризации эпического элемента, второй, использующий принцип тематического *ostinato* (тема и первые три вариации, цифры [92] — [98]), связан с последовательным накоплением интонационных обострений, концентрируемых в сопровождающем контрапункте (см. схему 5). Постепенно нагнетая драматургическую экспрессию, *ostinato* создает своего рода завязку разворачивающегося действия (аналогичная трактовка начала вариационного цикла наблюдалась и в финале Второй сонаты). Лирико-драматическое обострение, свойственное каденционному моменту темы в последующих вариациях все более усиливается. Так, например, в заключительном предложении первой маршеобразной вариации использованы секвентно-хроматические нисходящие ходы на малые сексты в сопровождении. Это становится источником драматизации следующей второй вариации:



Как видно из примера, рост количества голосов здесь создает сложное интонационно-ладовое обострение звучания темы, без повышения его громкостного уровня, что заставляет вспомнить пассажи из Восьмой симфонии, а также ряд моментов из финала Второй фортепианной сонаты, где наблюдались подобные секундно-нисходящие полиладовые конфликтные обострения.

Заключительное предложение (цифра [96]) усиливает наметившийся характер образного развития параллелизмом сначала нисходящих терций, а затем и малых секст. Третья вариация (цифры [97] — [98]) естественно продолжает характер изложения предыдущей вариации:



Тема, проводимая в низком регистре виолончели, сопровождается нисходящими секундами, дублированными в сексту (или энгармонический интервал), затрагивающими и характерную пониженную VII ступень (*соль-бемоль*).

К концу вариации происходит рост динамики, повышающийся до *forte*.

Со следующей четвертой вариации (цифры [99] — [100]) начинается новый, разработочный субцикл. В нем происходит разработка элементов темы, существенно углубляющая процесс драматизации, намеченный в экспозиционном субцикле. В данном случае этот процесс связан с жанровым расслоением темы, которое ведет к полициклической драматизации.

Активное образное развитие приводит в четвертой вариации к господству стихии движения.

При этом стаккатная триольная орнаментация фигуративно довольно точно обрисовывает контуры темы.

Пятая вариация, конфликтно напряженная, вносит дальнейшее обострение в драматургию цикла (цифры [101] — [102]). В этом отношении она как бы продолжает «на расстоянии» линию развития, выявленную третьей вариацией, и в то же время подхватывает установившийся в предшествующей, четвертой, вариации новый поток темпо-ритмического движения:

Allegrett

30 **101**

V.I, II
V-la
V-c.

solo
p
f
marc.

102

V-c.
V-la
f
f

Мелодико-интонационное развитие темы сопровождается ее расширением: тема насыщается поступенно-восходящими ходами. Этому в значительной степени способствует контрастная смена метра, ведущая к полиметризации: явно двухдольная по своему ритмическому характеру тема получает новую динамизирующую акцентуацию в трехдольном метре.

Активизации фактуры способствует также полифонизация в изложении темы: с третьего такта цифры **101** в проведение темы включается первая скрипка, образуя с виолончелью стреттную, каноническую имитацию.

Во втором предложении пятой вариации основная мелодия переходит от виолончели к первой скрипке, а сопровождающий контрапункт, основанный на секундно-нисходящих интонациях, смещается в партию двух нижних голосов. Звучание темы полифонически обостряется использованием диссонантного контрапункта (ср. такты 1—2 цифры **101** и такты 1—2 цифры **102** примера 30). Перестановка темы и сопровождающих голосов, как видно, происходит при $I^v = -22$, то есть на основе редко встречающегося тройного контрапункта ноны (—8).

В следующей шестой вариации *Più mosso* возвращается тональность ля минор. Вариация тут имеет определенно разработочный характер (**103** — **104**) и строится на сопоставлении контрастных фактурно-тембровых кратких построений. Здесь сохраняется трехдольность метра, но вводится минорный вариант «золотого» хода (в высоком регистре первой скрипки и альты), с которым связывается начальный интонационный оборот темы:

Più mosso

31 **103**

V.I, II
V-la
V-c.

f
f marc.

Если в пятой вариации контрастные жанровые начала приходили во внутреннее конфликтное столкновение в связи с характерной метро-ритмической полифункциональностью, при которой сочетаются в одновременности признаки двух- и трехдольности, то есть маршевости (эпическое начало) и вальсовости (лирическое начало), то в шестой вариации — этот конфликт приводит уже к «расслоению» и последовательному сопоставлению контрастных начал. Ступенчатый параллелизм развития контрастных элементов внутри вариации подчеркивается переменностью метра ($\frac{3}{4}$; $\frac{2}{4}$). Соответственно разработочной функции данной вариации контрастные тематические элементы вступают в многообразные взаимодействия между собой. Сопоставление варианта минорного «золотого хода» верхних голосов с речитативностью в партии виолончели, это своеобразное последование tutti и solo далее повторяется в новой перестановке: нисходящие интонации звучат у верхних голосов, а начальный элемент темы переходит в партию виолончели и при этом срачивается с группеттообразным мотивом, который в дальнейшем выступает в качестве динамизирующего ostinato. Затем оба контрастных элемента объединяются в одновременности (2 такта до цифры **104**). Завершается это построение своеобразным канонем на начальном элементе темы, взятом в двух ритмических вариантах: в партии первой скрипки тема идет четвертями, а в партии виолончели — восьмыми.

Седьмая вариация, как бы обобщая повествование о тяжелых испытаниях, продолжает и в какой-то мере завершает наметившуюся линию драматически обостренного развития темы:

32 **105**

V-la
V-c.

f
f

Поначалу она излагается в виде «призрачного» канона. В отличие от встречавшегося в финале Второй фортепианной сонаты в данном случае используется более сложный тип развития. При сохранении тонального единства голосов канон излагается «пунктирно», то есть проведение очередного тематического элемента все время прерывается вступающим «хором» трех верхних голосов, настойчиво акцентирующих в разных тональностях начальный оборот темы. Как и в предыдущих двух вариациях, третье предложение здесь исключается и тем самым создается определенное единство в этой группе вариаций, последовательно направляющих действие в сторону лирики трагедийного плана.

Продолжая разработку, начатую предыдущим субциклом, новая группа вариаций (VIII—XI) уже вносит и репризность по отношению к предшествующему этапу, сопровождающуюся жанровой концентрацией. По своей драматургической роли восьмая вариация (цифры [107] — [108]) во многом сходна с фигуративной четвертой. Она также начинает новую волну нарастания, достигающего своей вершины в кульминационной десятой вариации (цифра [112]). Насыщая интонационное разворачивание током непрерывного фигуративно-орнаментального движения, восьмая вариация переводит метро-ритмическое развитие из сферы «трехдольности» в сферу «четырёхдольности». Это создает определенный контраст по отношению к предшествующей группе трехдольных драматических вариаций и в то же время подготавливает введение образной сферы, связанной с маршевойстью. В отличие от четвертой вариации фигурацией здесь довольно полно обрисовываются мелодические контуры всех трех предложений темы.

Девятая вариация (цифры [110] — [111]), изложенная в репризной (незамкнутой) двухчастной форме, подхватывает нить развития, намеченную вторым предложением четвертой вариации. Выделяя один из основополагающих жанровых компонентов темы, она вводит новое образное начало, связанное с маршевойстью:



Эта вариация, благодаря объективному характеру выразительности, воплощает, по сравнению с предшествующими вариациями, образы иного плана. Концентрируя характернейшие жанровые признаки, композитор вызывает прямые ассоциации с образами «нашествия», запечатленными в вариационном цикле Седьмой симфонии. Это достигается целым рядом родственных приемов.

Тема излагается в низком регистре виолончели с подчеркнутой «механической» метризацией основных долей такта в си-бемоль миноре. Ритмически унифицированные верхние сопровождающие голоса поначалу «топчутся» на месте, выявляя тем самым своеобразный прием интонационного *ostinato*. Завершение обоих предложений темы хроматически-секвентными малотерцовыми ходами в какой-то мере надламывает устойчиво-поступательный характер ее ритмического развития, что приводит к распаду темы на отдельные краткие интонационные элементы и к утверждению в кульминационный момент лирических интонаций третьего предложения темы, представляющих как бы «авторский комментарий» к происходящим событиям.

Яркий образно-многозначный характер приобретает жанровая трансформация темы в середине этой вариации (цифра [110]):



Углубляя образную характерность предшествующего раздела, Шостакович использует гротескно-грубоватый марш. Ладово-деформированное начало темы обнаруживает тритоновое сопоставление в опорных моментах (g — Des); это встречалось в начале второго предложения темы и раньше, но с соль-мажорного трезвучия указанный тематический оборот получает характерное сопровождение в виде параллелизма нисходящих и синкопированных мажорных квартсекстаккордов (G—F₆₄—Es₆₄—D₆₄—Des₆₄—C₆₄), ведущих к полиладовому обострению звучания темы. Эти характернейшие тематические особенности свидетельствуют о концентрированности отражения образов нашествия в финале Второго квартета.

Сравнивая анализируемый вариационный эпизод с кульминационными моментами развития вариаций в Седьмой симфонии, становится особенно заметной тенденция к синтезу наиболее ярких выразительных черт, связанных с тем же образным началом: сочетание темы с параллельными мажорными квартсекстаккордами в совокупности с деформацией ладовой основы (опора на тритоновость) заставляют вспомнить крайние точки второго этапа развития вариационного цикла в Седьмой симфонии (вариации шестая и двенадцатая), в которых были применены аналогичные выразительные средства. При этом в партии второй скрипки упорно выявляется тонический органн пункт. Сочетаемый с точным повторением начального двутакта, он как бы подчеркивает отсутствие поступательной тенденции в развитии данного образа, что и ведет к резкому фактурному «срыву», после которого начинается реприза вариации (цифра $\boxed{111}$). Как уже было отмечено выше, реприза не дает завершения этой вариации, она непосредственно (*attacca*) переходит в следующую, десятую вариацию — *Più mosso* ($\boxed{112}$),



Возникшая на вершине предшествующего динамически восходящего развития десятая вариация вводит контрастную ладотональную сферу ля-бемоль мажора и сопровождается метроритмической сменой (трехдольность), придающей в совокупности с комплексом других изменений героический и в то же время гимнический торжественный характер звучанию темы. Новое образное качество предстает здесь как результат синтеза двух контрастных начал: героико-триумфального характера, свойственного мажорному варианту «золотого хода», излагаемому в высшем, напряженном регистре первой и второй скрипки, и, с другой стороны, особой торжественной размерности, связанной с трехдольным метром. И первое и второе качество естественно вытекают из некоторых характерных особенностей интонационно-

выразительной структуры советских массовых песен (см. об этом выше, стр. 217). При этом трехдольность, естественно, ассоциируется с сурово-величавой мерной поступью песни «Священная война», которая в свое время была метко названа «музыкальной эмблемой Отечественной войны».

Драматически напряженный характер вариации подчеркнут не только динамически (*forte* — *fortissimo*), но и доминантовым органн пунктом, связанным с триольной пульсацией, а также интонационным переосмыслением лирического элемента в заключении темы. Тонально он впервые объединяется с начальным элементом и в связи с этим в корне меняет свою выразительную функцию, свой смысл. Вместо фактора обострения он становится средством активного утверждения основного образного содержания. Поэтому также и начальный эпический элемент вступления, вкрапленный в тему, производит здесь совсем другой выразительный эффект, подчеркивая тональным совпадением жанровое единство вариации.

В конце вариации эпический элемент вступления проводится в увеличении ($\boxed{115}$), что создает в масштабе всего цикла тонально-тематическую репризность. При этом метрически измененная трехдольная тема вступления проходит в той же «бемольной» тональной сфере, что и первоначально во вступительном *Adagio*. Тема сопровождается триольным и группеттообразным фигуративным органн пунктом на доминанте ля-бемоль мажора (в партии первой и второй скрипки). Это позволяет рассматривать ее в качестве коды данной вариации. Торжественным характером эта тема как бы подчеркивает смысл прошедшего перелома в развитии образного содержания цикла. В то же время она выполняет жанрово-переменную функцию, выступая в качестве связующего, посредствующего звена при переходе к следующей одиннадцатой вариации *Allegro non troppo*, начинающейся в си мажоре (цифра $\boxed{116}$). Выдержанная в характере безмятежного лирического вальса эта вариация передает как бы упоение жизнью, природой. Всей своей образной сущностью она утверждает светлые мечты о будущем. Однако развитие этой вариации, тематически связанной с мажорным «золотым ходом», не получает полного завершения, что подчеркивается в конце своеобразной жанровой модуляцией в сторону эпики сурово-героического плана. В последнем предложении, которое начинается в сфере лидийски окрашенного ми мажора, благодаря переменности жанровой функции интонаций «авторского комментария», осуществляется подготовка образов иного плана.

Новый заключительный субцикл закрепляет этот поворот в образно-жанровом плане не только метрическими средствами (смена трехдольности на двудольность, а в дальнейшем переменность метра), но и ладотональным фактором. Эпически звучащая тема

вступления проходит на фоне двойного органного пункта (у виолончели), создающего субдоминантовый предъикт к заключительной ля-минорной, двенадцатой вариации. Возникает синтез контрастировавших во вступлении элементов, объединяемых в сфере ладовохарактерной диатоники. Речитативный элемент в партии первой скрипки, обнаруживая свою ладовопеременную функцию, мелодически выявляет движение от дорийского ре минора к миксолидийскому соль мажору. В связи с органным пунктом (на звуках *ля — ре* у виолончели) и педалью (на звуке *до* в партии альты) в целом возникает полифункциональное, полиладовое сочетание (см. такт 13 цифры [120]). Все это подготавливает введение заключительной вариации Allegro (цифра [123]):



Многогранный синтетический характер этой вариации, возникший в результате всего предыдущего многоступенного вариационного развития, подчеркивает ее обобщающую функцию в цикле. Завершая финал и весь квартет, эта вариация концентрирует самые характерные и важные черты предшествующего образного развития. Двудольностью своей метрической основы ($\frac{3}{4} = \frac{6}{8} = \text{F} \cdot \text{F} \cdot$) она обобщенно отражает маршевость. Сочетание темы с трехдольно пульсирующим ритмом сопровождения, выявляющим танцевальное вальсовое начало, создает новый сложный образ, синтезирующий контрастные жанровые начала на метрически и тематически полифункциональной основе. Последовательно сопоставляется тематизм первых двух предложений темы с начальным элементом вступления, который, обнаруживая свою жанрово-переменную функцию, напоминает о лирически просветленной вальсовости (цифра [124]). В сочетании с выдерживаемым органным пунктом на I и V ступенях ля минора (*ля — ми*) возникает ладово-характерная дорийская окраска (благодаря звуку *фа-диез*). Последовательное чередование контрастных элементов мас-

штабно значительно расширяет тему, оттеняя каждое ее предложение лирическим «лейтмотивом». Ведущим в этом переплетении образных начал является эпический момент, который определяет также развитие коды, представляющей собой вариацию на вступительное Adagio (см. цифру [128]). В заключительном Adagio излагается основной тематический материал в главной тональности, при этом он обнаруживает свой синтетический обобщающий характер. Начальный эпический элемент, смещаемый по секвенциям, чередуется с речитативными интонациями, после чего проводится главная тема вариаций (цифра [129]):



В сочетании с плотным аккордовым складом сопровождения, она звучит как суровый и величественный гимн героизму советского народа. Ее торжественно-приподнятый характер особенно ярко выступает в связи с характерной дорийской окраской пла- гальных каденций (см. такт 6 цифры [129] и такты 5–6 — в [130]). Здесь же окончательно закрепляется эпически могучее жизнеутверждающее образное начало. Тем самым кода финала дает ответ на раздумья о жизни и сложные мучительные вопросы, поставленные в первых трех частях квартета.

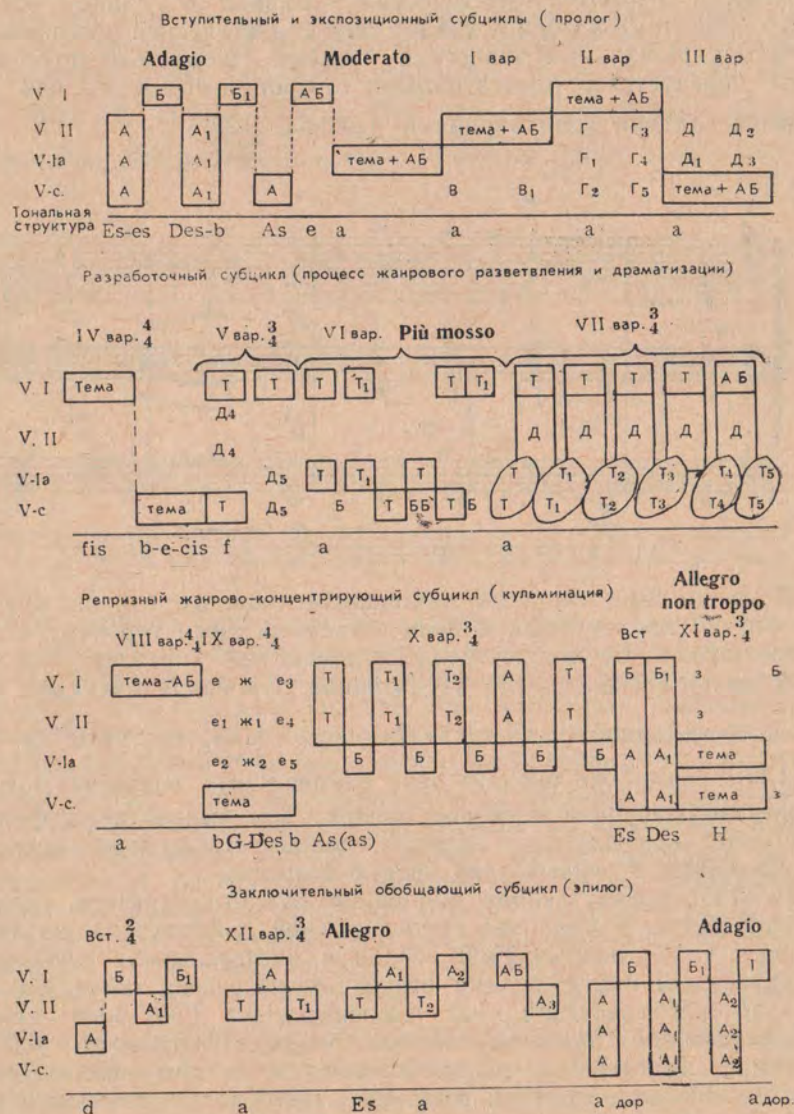
Идейно-художественная концепция Второго квартета, целенаправленность его подлинно специфической драматургии, раскрывшаяся с такой необычайной силой и мастерством в финальном вариационном цикле, делают его одним из самых замечательных произведений советской музыки военных лет. Еще более велико художественное значение метода вариационного обобщения, многогранно разработанного в данном произведении.

Связанный с жанровой переменностью многосоставного исходного тематизма, с принципами ступенчатого вариационного параллелизма и вариационно-тематической

концентрации, этот новаторский драматургической сущности метод приводит к оригинальному решению проблемы финала¹:

СХЕМА 5

Общий план полициклического развития финала Второго квартета Шостаковича



¹ Буквой — «Т» в нижеследующей схеме обозначен начальный элемент темы. Последующие элементы отмечаются цифрами справа от буквы «Т». Сопутствующие

Особая концентричность общей композиционной структуры финала Второго квартета необычайно многогранно демонстрирует возможности метода полициклического варьирования. Специфичность его воздействия на структуру цикла проявляется в экспозиционной части (тема и первые три вариации) в использовании тематического *ostinato*. Драматизация изложения осуществляется внешними контрапунктическими факторами, подчеркивающими характерную интонационность.

Вторая часть (вариации IV—VII) усиливает процесс драматизации разработочностью, жанрово-тематической переменностью функций контрастных элементов. На этой основе возникают новые сложные жанровые образования (V вариация). В то же время мотивно-тематическая разработочность создает предпосылки дальнейших производных жанрово-тематических синтезов и контрастов.

Наиболее ярким моментом финала является кульминационная, жанрово-контрастная третья часть (VIII—XI вариации). Этот субцикл концентрирует и обобщает основные тенденции образного развития предшествующего субцикла. Более того, в нем конденсируется и идейно-художественная сущность драматического замысла. Конфликтное взаимодействие двух полярно противоположных образных сфер приводит к вторжению злого начала: узко-жанрово трактованной маршевости, напоминающей образы вражеского нашествия (IX вариация). Эти образы вытесняются героическим победно-торжествующим началом (X вариация). Жизнеутверждающий смысл общего развития подчеркивает лирически мечтательная вальсовость (XI вариация).

Как общий итог выделяется заключительная кодовая часть с ее сложным, полижанровым характером (XII вариация).

В результате многоступенчатого вариационного развития контрастных образных начал возникает симметричность композиционной структуры цикла. Крайние части совместно со вступлением и кодой создают внешний обрамляющий «пояс» цикла и в то же время отдаленно напоминают об эпических элементах первой части квартета — «Увертюры».

Средние, вторая и третья, части, сложно взаимодействуя, выделяют кульминационную зону — центральные, функционально взаимосвязанные, хотя и противоположные по своей эмоционально-выразительной сущности IX—X вариации. Драматически напряженной разработочной второй части отвечает «репризная» по отношению к ней третья часть, завершаясь торжественной вальсо-образно-лирической XI вариацией. При этом возникают «арочные» связи более широкого плана: драматически насыщенной второй части цикла — с «Вальсом» (третья часть квартета) и лириче-

ские развитию основного тематизма — А, Б, Т — контрапункты обозначены малыми буквами — от «в» до «з».

ски просветленной XI вариации — с «Романсом» (вторая часть квартета).

Взаимодействие «вальсовости» и «маршевости», отражая в многогранных образных трансформациях драматическое развитие цикла, создает ряд сложных концентрированных образов. В одних случаях это связано с полиметризацией тематизма (V и XII вариации). В других случаях синтетически обобщенный образ возникает в связи с концентрацией типичных образных признаков, выявленных ранее в других произведениях (образ нашествия в IX вариации). Особую кульминирующую роль приобретает отражение демократичной в своей сущности образности советской массовой песни в X вариации. Способствуя единству развития заключительного раздела цикла, трехкратное появление темы вступления после X вариации придает черты тематической рондо-образности, которая скрепляет третью и четвертую части.

Как видно, при определенных точках соприкосновения с финалом Второй фортепианной сонаты, финал Второго квартета отличается еще более сложным многофазно-полициклическим характером образно-тематического развития, которое связано с различными жанровыми трансформациями не только основной темы вариаций, но также и вступительной темы. Это придает циклу черты двойных вариаций.

В отличие от обычной трактовки двутемных вариационных циклов, основанных на последовательно-чередующемся или на раздельном проведении тем, в данном вариационном цикле применен иной принцип развития, связанный с жанровым синтезом контрастного интонационного материала в исходном тематизме. Это позволяет композитору использовать в развитии цикла жанровую переменность различных тематических компонентов, являющуюся необходимой предпосылкой воплощения резко контрастных, порой полярно противоположных образных начал, создать необычайно яркую кульминацию и привести все образное развитие к не менее яркому логичному идейно-художественному заключению — выводу. Возникающие в вариационном цикле многогранные образно-тематические связи, соответствия и параллели рельефно выявляют эту основную тенденцию.

Накопив большой и многогранный опыт в сфере вариационной цикличности лирико-эпического типа, Шостакович приступил к созданию больших и широких эпических композиций. Таковы, например, его Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии, в которых нашли свое дальнейшее развитие принципы вариационного обобщения. В новых симфонических произведениях, так же как и в написанных ранее, композитор стремится поставить большие и важные идейно-философские проблемы, которые оказывают свое воздействие на сферу композиционных принципов. Это особенно ярко проявляется в дальнейшем расширении композиционно-драматургических функций вариационной цикличности.

В. Задерацкий

ПОЛИФОНИЯ КАК ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ В СОНАТНОЙ ФОРМЕ ШОСТАКОВИЧА И ХИНДЕМИТА

Настоящая статья включает в себе наблюдения главным образом над творчеством Дмитрия Шостаковича и частично Пауля Хиндемита. Их творческие стили представляются этапными в развитии современного музыкального искусства. В произведениях этих композиторов мы видим прямое продолжение лучших классических традиций и наряду с этим ощущаем пытлившую новаторскую мысль. Образный строй их сочинений во многом различен, различны и идейно-философские позиции художников, но оба стремятся передать в музыке эмоциональную динамику XX века. Творчество Шостаковича и Хиндемита впитало в себя и обобщило многие важнейшие тенденции современного реалистического искусства.

Оба композитора (в особенности Шостакович) являются крупнейшими симфонистами современности. Симфонизм как принцип музыкального мышления находит у них выражение не только в собственно симфонических полотнах, но и во многих камерных произведениях, которым часто сообщается большой размах и масштабность. Обращение к симфонизму повлекло за собой широкое использование сонатной формы и свободной модифицированной сонатности. Шостакович — признанный мастер сонатной формы. Его творчество еще раз подтверждает ее удивительную жизнеспособность и необходимость в современных условиях. Однако сонатная форма у Шостаковича, так же как и у Хиндемита, предстает в качественно новом облике. Причины этого следует искать прежде всего в обращении к полифонии как к основному принципу развития.

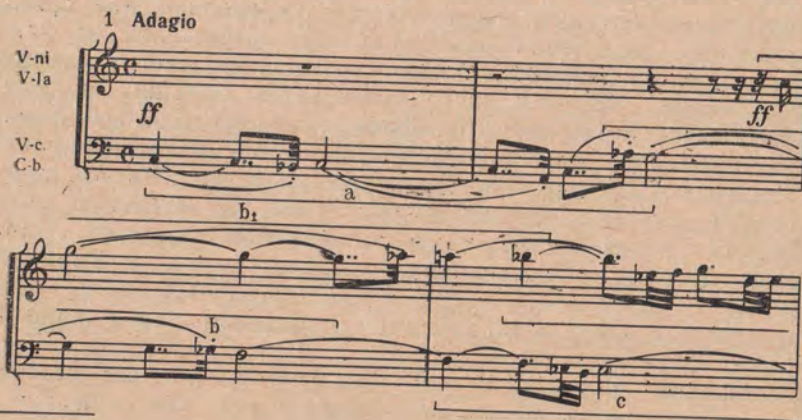
Полифония, проникая во все части формы, начинает выступать как главенствующая формообразующая сила. По существу мы сталкиваемся со сложным и интересным явлением современной музыки — полифонической сонатностью.

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ТЕМАТИЗМ

«Симфония — развитие, а значит — жизнь»¹. Действительно, симфония — это жизнь определенных мыслей-чувств, воспринимаемых в процессе постоянного становления, где каждый образ проходит свой «жизненный путь» от момента «рождения». Симфоническое протекание «жизни» интонаций-импульсов происходит в определенном конструктивном русле, избираемом самими интонациями. Ошибки в выборе пути конструктивного становления гибельны. Живые организмы тем не могут попасть в чуждую для себя среду, ибо в противном случае нарушится естественность «жизненного роста» интонаций, высказывание перестанет быть правдивым. По свидетельству Асафьева, тема в современном симфонизме утрачивает свойства «объекта разработки»². С нее и внутри нее начинается активный рост формы, а она выступает как высшая концентрация «интонационной среды» симфонии.

Тема — импульс к развитию образа, к движению. От нее зависит, будет ли вызван к жизни способ формообразования, опирающийся на ритмо-тектоническую основу с его стремлением к периодичности акцента и каденционным закруглениям частей формы, либо развитие будет стремиться к непрерывному широко-охватному течению мысли.

Обратимся непосредственно к тематическим построениям в симфониях Шостаковича и рассмотрим тему вступления из первой части Восьмой симфонии, которая по существу является первым и важнейшим элементом главной партии:



¹ Асафьев. Избранные труды. М., Изд. АН СССР. 1957, т. V, стр. 88.

² Там же, стр. 87.



Трагическое величие, огромное напряжение звучания сразу же захватывает слушателя. Даже на первый взгляд видно, что в этом построении господствует полифония. С обычным периодом тема имеет сходство лишь фактом своей завершенности. Семитактное построение (тоника восьмого такта является началом следующего построения) внешне делится на две части: 5 тактов и 2 (структурно отделенный мелодический каданс). Это цельный двухголосный комплекс, в котором обнаруживается имитация (соотношение b_1 и b), а также контрастное контрапунктирование (c и d).

Полифония в изложении главной темы симфонии создает пластику цельного протекания, придает монолитность звучанию: тема выполняет функцию мощного толчка, начинающего движение симфонии. Это способствует также афористичности высказывания: мысль неделима, коротка и вместе с тем очень значительна. И, наконец, полифоническое изложение позволило в кратчайший промежуток звучания в двух контрапунктически сочетаемых голосах сконцентрировать значительное интонационное содержание. В процессе развертывания каждого голоса рождаются объединенные общим током тематические ячейки, которые в будущем проявят себя как самостоятельные интонации-импульсы. Таким образом, с самого начала полифония помогает обнаружить рост формы, развитие, которое, начавшись в теме, охватит всю форму в целом.

Но не только наличие имитации и контрастного контрапунктирования определяет «степень полифоничности» данного построения. Главное — в структуре мелодической линии. Существует понятие «полифоническая мелодия». Она имеет свои метро-ритмические законы, свою структуру, свои принципы развертывания и требует для себя полифонического развития. Основопологающим свойством структуры полифонических мелодий является присутствие активной «линейной» силы в продвижении голосов. Это выражается в избегании четкого и периодического метро-ритмического членения мелодии на равные участки, благодаря чему возникает впечатление текучести и особой пластичности движения.

Рассмотрим каждый голос отдельно в приведенной выше теме вступления. Нижний начинается у виолончелей и контрабасов могучим раскачиванием с последующим взлетом к квинте лада. Этот восходящий скачок активно противостоит начальной тен-

денции голоса к расширению вниз. Неожиданный взлет мелодии в объеме диссонантной уменьшенной октавы (ля—ля-бемоль) служит мощным толчком к дальнейшему движению. Согласно законам полифонической мелодии, такой скачок-импульс обязательно требует после себя мелодического противовеса, заполнения пространства скачка. Именно с этим явлением мы и встречаемся в линии нижнего голоса, где с третьего такта происходит постепенное заполнение квинтового «пространства». В ядре темы завоевываются основные устои лада: тоника и квинта. Развертывание представляет собой процесс ладового дораскрытия. Выясняется окончательно ладовое наклонение (показ минорной терции), после чего каданс вновь возвращает нас к основным устоям. Такая структура, как известно, типична для полифонической темы. И, наконец, существеннейшая деталь: на протяжении всего развертывания мелодической линии имеется безударная сильная доля. Она сообщает мелодии особую пластику движения, связывая с контрапунктирующим голосом.

Для верхнего голоса также характерен принцип мелодического противовеса. После экспрессивного поступенного хроматического восхождения начинается длительный спад мелодии к кадансирующей тонике. Квартовые ниспадания, в начале заполняемые противодвижением (d), потом еще более суровые (каданс верхнего голоса), вызывают аналогию с величественным трагическим жестом, замедляющимся траурным шагом. Обращает на себя внимание скрытая полифония верхнего голоса — характерный признак полифонической мелодии. Такая наполненность звучания создает впечатление трехголосия (с нижним голосом), сплосковывая насыщенности ткани. А ощущение текучести не покидает нас и в звучании верхнего голоса.

Приведенная тема, свойственная стилю Шостаковича, вместе с тем органично увязывается со стилистическими нормами современного музыкального искусства в целом.

Если значительная роль полифонии в развивающих разделах формы типична для классической сонатности, то полифоническая сущность самого тематизма не являлась стилистической нормой музыки XIX века. Вместе с тем к этому фактически подводил весь процесс развития европейского симфонизма. Уже Бетховен в поздний период своего творчества, применив полифонию в качестве активного фактора формообразования, использует темы, предназначенные для сонатной разработки, в качестве конструкций полифонического рода. Интересный пример мы встречаем в финале сонаты для фортепиано оп. 101, где начальные фразы главной партии представляют собой имитационный комплекс.

И хотя вся форма главной партии органично делится на предложения и периоды гомофонного типа, имитационная структура ядра темы требует полифонического развития. Поэтому-то Бетховен здесь избирает фугу в качестве разработки всей сонатной формы.

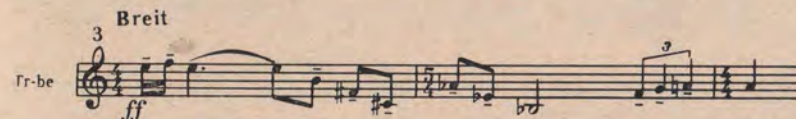
Не менее характерный пример мы видим в фортепианной сонате оп. 111:



Тема эта уже никак не вмещается в рамки обычного периода. Здесь четко обнаруживается деление темы на ядро, развертывание и кадансирование в том виде, в каком мы это наблюдаем в темах фуг. Окончание темы сливается с началом ее повторения в гомофонном изложении, имеющем целью раскрыть гармоническое содержание темы. И лишь после этого, уже в связующей партии, начинается имитационное развитие, столь органично вытекающее из характера темы.

Для стиля Бетховена подобное строение тематизма является хотя и не случайным, но все же исключительным, единичным. Наоборот, в музыке нашего века полифонический тематизм стал стилистической нормой.

Обратимся к творчеству Пауля Хиндемита. Симфония «Die Harmonie der Welt» — одно из самых значительных произведений композитора. Первая часть симфонии (Musica Instrumentalis) представляет собой оригинально трактованную сонатную форму с большим вступлением. В основе вступления лежит имитационное развитие. Это продиктовано свойствами самой темы:



Тема очень лаконична. Ее структура перекликается со структурами тем, предназначенных для фугированного развития. Каданс, отделенный от развертывания цезурой, начинает поступенное движение, приходящее на смену квартовым спадам в соответствии с традициями развертывания полифонической мелодии. Этот мелодический противовес распространяется главным образом на противосложение. Тема воспринимается как начальный возглас, как первое слово, открывающее симфонию. Характерная интонационная заостренность свойственна только теме. Остальные голоса основаны на более общих формах мелодического движения. По-

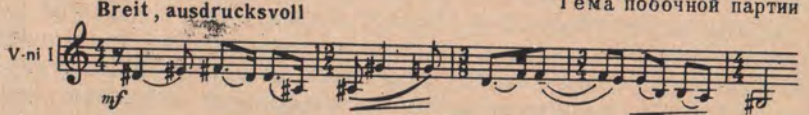
этому имитационность здесь — единственно возможный путь развития. Действительно, вступление изложено в виде многократных октавных имитаций приведенной темы: Tr.; Horn.; Pos.; Tuba+Fag.; Fl.; Ob.; Kl.; V-ni+V-le; V-c.+Fag.+B-kl.; C-b.+V-c.+Fag.+Ob.+медные.

Но, может быть, только во вступлении, как в особом разделе формы, композитор обращается к полифоническому тематизму и к вытекающей отсюда имитационности? Для того чтобы убедиться в обратном, приведем основные темы первой части симфонии «Die Harmonie der Welt»:

4 Gewichtig Тема гл. партии



Breit, ausdrucksvoll Тема побочной партии



Schnell, laut und brutal Тема разработки



Очевидно, что ни одна из тем не стремится к замыканию в период. Здесь вообще отсутствует какая-либо симметричная периодика. Тема побочной партии удивительно лаконична, что в сочетании с типичными для полифонической мелодии метроритмическими условиями вызывает активное имитационное развитие (V-ni I+V-ni II; Corn. I; V-ni II, V-ni I; V-c.+C-b.). Тема главной партии симфонии и тема из разработки довольно раз-

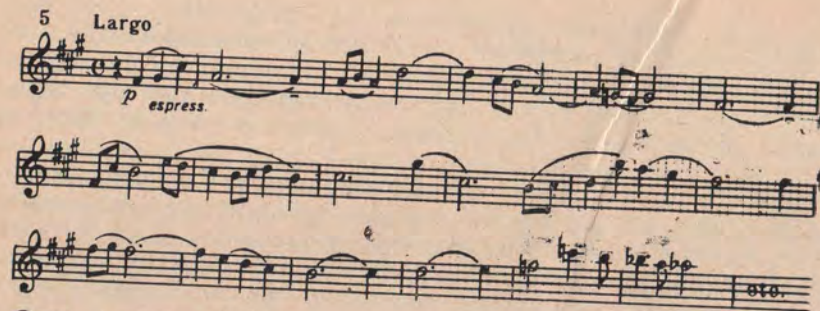
Но если последняя выдержана в традициях, свойственных фугированному развитию (индивидуализированное ядро — неиндивидуализированное развертывание), то тема главной партии (марш) представляет собой длительную цепь тематически значительных, интонационно характерных мотивных звеньев. Тема из разработки, лежащая в основе большой фуги, по принципам построения многими своими чертами смыкается с баховскими темами, а приемы развертывания мелодической линии в теме главной партии, например, во многом отличны от баховских. В. Бобровский в книге «Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича» говорит о «тематически концентрированном развертывании», когда «в этапе развертывания сохраняется примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ ядру»¹ (в отличие от баховского принципа: индивидуализированное ядро и значительно менее индивидуализированное развертывание).

Именно с этим явлением мы встречаемся в цитируемой теме главной партии симфонии «Die Harmonie der Welt». Тема эта не требует активного имитационного развития. В силу некоторой ладовой индифферентности она не производит впечатления завершенной конструкции, хотя вообще для полифонического тематизма Хиндемита характерно стремление к лаконизму, конструктивной ясности и завершенности, что создает прекрасные условия для имитационного развития.

Принцип длительного тематически концентрированного развертывания составляет основу тематического мышления Шостаковича.

Это не значит, что ему чужды лаконичные и конструктивно завершенные тематические образования, предусматривающие дальнейшее имитационное развитие: примером тому может служить замечательная начальная тема первой части Пятой симфонии, воплощаемая в форме канона. Но такого рода темы обычно выступают в роли начальных тематических образований. Темы же, которые открывают собственно «действие» симфонии, часто оказываются как бы «сцепленными» с дальнейшим экспозиционным развитием и представляют с ним одно целое. Границы между собственно темой и развитием обнаруживаются здесь уже не так определенно, как у классиков. Инерция движения, полученная от первых интонационных звеньев темы, бывает так велика, что распространяется на большие временные протяжения, охватывает значительные участки формы. Обратимся к начальной теме Largo из Пятой симфонии, которая выполняет функции главной партии сонатной формы:

¹ См.: В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., «Советский композитор», 1961, стр. 27.



Этот замечательный распев звучит очень по-русски. Но даже в первой своей фразе он обнаруживает признаки полифонической темы. Действительно, начавшись со слабой доли такта, оттолкнувшись от тоники, первый мотив восходит к доминанте, что очень типично для полифонической темы. Но доминанта, однако, не утверждается, а сразу «соскальзывает» в терцию с последующим утверждением субдоминантовой опоры (VI ступень) и плагальным завершением первого этапа тематического развертывания (II низкая ступень в пятом такте придает звучанию фригийский колорит). Обращает на себя внимание неакцентированная сильная доля, что создает эффект плавного скольжения. Перед нами замечательный сплав полифонической темы с элементами народно-песенного распева.

Этот пример экспонирования тематического материала, пример «сцепления» темы со своим развитием в едином токе мелодического развертывания типичен для Шостаковича. Но ведь с подобными явлениями мы сплошь и рядом встречаемся у Баха. Недаром многие исследователи Пятой симфонии отмечали связь величественных образов Largo с баховскими. Однако Шостакович не просто «повторил» Баха. Он применил его принципы на интонационном материале русского песенного распева, сочетая непрерывность развертывания с несимметричной строфичностью. И это породило особую форму многоголосия, приближающегося к подголосочной полифонии.

Темы, подобные разобранным, встречаются у Шостаковича довольно часто. Но еще чаще для своих тематических построений композитор пользуется синтетической полифонно-гомофонной мелодикой. Это очень ярко показал Л. Мазель в статье «О стиле Шостаковича». На страницах статьи он справедливо замечает: «К числу самых замечательных черт стиля Шостаковича принадлежит не только его полифония сама по себе, но и органическое сочетание и развитие высших проявлений полифонического и гомофонного мышления»¹. Это положение может быть

¹ «Черты стиля Д. Шостаковича». Сборник теоретических статей. М., «Советский композитор», 1962, стр. 11.

подтверждено многочисленными примерами из самых различных произведений композитора. Но все же всякий синтез предусматривает преобладание того или иного принципа на данном участке движения. Это синтезирование у Шостаковича выявляется часто в очень тонких закономерностях и индивидуально проявляет себя в различных тематических образованиях.

Обратимся снова к первой части Восьмой симфонии. Рассмотрим мелодию главной партии до цифры 2:



Шостакович прибегает здесь к гомофонной фактуре. И это не случайно. Предпосылки к этому содержатся в самой мелодической линии. Сначала создается впечатление развертывания обычного периода, где третий и четвертый такты воспринимаются как структурное суммирование по отношению к первым двум. Но в третьем такте композитор лигует две половинные ноты, как бы закругляя фразу и отделяя от нее кульминационное до. В следующем этапе стремление к симметрии наталкивается на противодействующую силу сплошного движения. Чем ближе к завершению, тем ярче начинают проступать признаки полифонической мелодии. Появляется безударная сильная доля, охватывающая и гармоническое сопровождение, что окончательно нарушает периодичность акцента. Никакого ощущения квадратности, хотя начальный этап как будто давал к этому предпосылку. В процессе изложения темы произошла своеобразная трансформация способа развертывания. Полифонический принцип восторжествовал и потребовал отказа от гомофонии (от цифры 2 многоголосие становится полифоническим). Во всей теме в целом, при условии синтеза, преобладает полифоническое начало.

Если Хиндемит в большинстве случаев в построении своих тем не прибегает к классическому периоду, разделенному на предложение, то Шостакович зачастую обращается к нему (особенно в камерных произведениях). Однако при этом форма периода подвергается сильной мутации, благодаря искусно применяемому трансформированию способа развертывания (от гомофонного к полифоническому). Это достигается либо путем стирания границ между предложениями и их тесным «сцеплением» в едином мелодическом развороте, либо особым способом расширения второго предложения, выводящим мелодию на простор свободного полифонического развертывания.

У классиков было весьма распространено расширение второго предложения периода, иногда очень значительное. В этом смысле

можно говорить о классических истоках подобного рода структур у Шостаковича. Однако способы и масштабы расширения в обоих случаях различны. Если у классиков, при условии расширения, периодика метрического акцента продолжает выполнять важнейшую архитектурную функцию, то Шостакович сознательно нарушает ее. Расширение происходит у него не посредством секвенционных разрастаний или использования прерванных (несовершенных) каденций, а путем внутреннего интонационного развития мелодии, повторения в начале второго предложения первой интонации периода (в случаях приближения структуры к периоду повторного строения). Благодаря этому второе предложение по существу становится началом большого периода полифонического развертывания, продолжительность которого во много раз превосходит первое предложение. Классический пример такого рода мы встретим в финале Шестого квартета — обширнейший период полифонического развертывания, воспринимаемый поначалу как второе предложение периода повторного строения. В этом замечательном искусстве трансформирования способа развертывания мелодии, приводящем к тонкому синтезированию гомофонных и полифонических качеств мелоса, и заключается одна из специфических черт стиля Шостаковича, истоки которого коренятся в классическом искусстве.

Подобные темы всегда вызывают к жизни полифоническое включение голосов. Даже понятие темы в привычном смысле слова как ясно очерченной и завершенной конструкции здесь неприменимо. Такого рода «саморазвивающиеся» мелодии-темы всегда устремлены «вдаль» и не содержат в себе больших замкнутых отрезков, предназначенных для повторений целиком. Собственно тематическим, повторяющимся элементом здесь обычно оказывается ядро темы — один-два такта. При условии широкого мелодического дыхания, периодически возвращаясь, оно служит моментом интенсифицирующим, вызывающим вариантный рост интонации.

II

СТРУКТУРА ЭКСПОЗИЦИИ В УСЛОВИЯХ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ СОНАТНОСТИ

Широкое использование полифонии как важнейшего формообразующего фактора не могло не вызвать специфических глубинных изменений в самой структуре сонатной формы. Попробуем на отдельных примерах выяснить природу этих изменений. Обратимся к экспозиции первой части Восьмой симфонии Шостаковича.

Часть экспозиции от начала главной партии до момента вступления побочной представляет собой ничем не прерываемое полифоническое построение, которое можно условно разделить на отдельные этапы — периоды полифонического развертывания. Так, после экспонирования главной темы (от цифры [2]) и до вступления побочной можно ясно увидеть три таких периода: первый — 18 тактов, второй — следующие 17,5 тактов, третий — 16 тактов (ничего общего не имеющих с квадратностью). Каждый из периодов довольно продолжителен по звучанию (темп — Adagio). Периоды развертывания, сменяя друг друга и развивая поочередно то тему главной партии, то тему вступления, спаяны интонационным единством. В активном развертывании накапливается динамическая энергия для перехода в новое тематическое качество (побочную тему). Мы сталкиваемся с интересным и сложным явлением, которое В. Протопопов назвал интонационным прорастанием¹. Исходные тематические интонации постоянно обновляются: в цифре [2] продолжается тема главной партии; в цифре [4] вновь появляются интонации вступления, прорастающие в совершенно новом русле. В цифре [6] фаготы возвращают начальный мотив главной темы. Вариантное прорастание приводит к кульминации главной партии. Но ведь это не что иное, как одна из форм вариационности, возникшая в недрах полифонического стиля, известная еще мастерам строгого письма и применяемая Шостаковичем в симфоническом развитии. Эту форму полифонической вариационности Шостакович применяет для создания образов активного порядка, связанных с постепенным нагнетанием энергии звучания. Прием этот широко используется при экспонировании главных тем (см. первые части Четвертой, Седьмой, Десятой симфоний). Таким образом, благодаря интонационному прорастанию, часть экспозиции, вплоть до вступления побочной темы, входит в сферу действия главной партии. Отказ от структурно отделенной связующей партии — следствие воздействия полифонической вариационности.

Подобное явление имеет место и в первой части Пятой симфонии, где тематическим импульсом к вариантному прорастанию служит вторая половина темы вступления (начальная интонация темы главной партии является ее производным). Фразы мелодического движения солирующего голоса, даже разбросанные по разным регистрам, звучащие у различных инструментов, стремятся к интонационному сопряжению друг с другом. Однако композитор сознательно расчленяет мелодический поток вторгающейся темой начального канона и вступительными (к каждому следующему периоду развертывания) аккомпанирующими фраг-

¹ См.: В. Протопопов. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. «Черты стиля Д. Шостаковича».

ментами. В этом противоречии между стремящимся к единству раз-
вертывания мелодическим потоком и моментами, рассекающими
его развитие на отдельные участки, и есть один из источников внут-
ренней трагической напряженности звучания главной партии
первой части Пятой симфонии. И здесь связующая партия отсут-
ствует как структурно самостоятельная часть и включается в еди-
ный и цельный разворот главной партии.

Приведенные примеры относятся к одному типу полифонической
вариантности. Другой тип, приводящий непосредственно к обра-
зованию вариационных форм или приближающийся к таковым,
связан со сменой контрапунктических освещений оstinатной темы.
Он чаще применяется Шостаковичем для создания лирико-филосо-
фских или созерцательных образов, например, при изложении
побочных партий. Правда, здесь, как правило, сосуществуют обе
формы полифонической вариантности, но с меньшей степенью
выражения первой.

В первой части Восьмой симфонии в гомофонную атмосферу
побочной партии вторгается эпизод контрастного контрапункти-
рования (цифра [11]), назначение которого по-новому изложить
ту же тему и одновременно связать побочную партию с пред-
шествующим ей полифоническим материалом. Таким образом,
в структуре данной побочной партии присутствуют элементы и
трехчастности и вариационности. Аналогичен смысл полифони-
ческих вторжений в побочные партии первых частей Пятой и
Десятой симфоний. Однако во всех названных случаях все же
доминирует трехчастность.

Вариационный цикл с наибольшей наглядностью проступает
в побочной партии первой части Седьмой симфонии. Здесь заме-
чательно сочетается принцип интонационного прорастания с прие-
мами вариационного контрапунктического расцвечивания. В двух
повторениях темы абсолютно неизменными остаются первые четы-
ре такта (по ним и «угадывается» начало новой вариации). Даль-
нейшее же продолжение каждый раз иное. Вместе
с тем в первой вариации (цифра [9]) применяется вертикально-
подвижной контрапункт октавы, а во второй (цифра [14], такт 4)
на повторяющийся четырехтакт накладывается контрастное про-
тивосложение.

Включение полифонической вариационности в сферу побочной
партии расширило ее пределы настолько, что она поглотила за-
ключительную партию экспозиции. Последняя вариация побочной
темы (она же — тонально смещенная реприза трехчастной формы)
в какой-то мере выполняет функцию заключительной партии. Та-
ким образом, отсутствие связующей и заключительной партий
является следствием включения полифонии в экспозиционное раз-
витие тем. Кстати сказать, этот прием не всегда свойствен камер-
ной сонатности Шостаковича, где интонационное прорастание не

столь интенсивно. В этом смысле экспозиции в сонатных формах
его квартетов часто более классичны, чем в симфониях.

Обратимся для сравнения к творчеству Пауля Хиндемита.
Выше говорилось, что полифонический тематизм Хиндемита рас-
полагает к имитационному развитию. В подавляющем большин-
стве случаев темы представлены в виде одноголосных мелодиче-
ских построений. Двухголосный тематический комплекс, основан-
ный на равноправном контрастном контрапунктировании (как во
вступлении из первой части Восьмой симфонии Шостаковича)
встречается редко. Это не значит, что в первом проведении теме
не сопровождает контрапункт. Хиндемит обычно сразу обра-
щается к полифонии как основному складу письма, но применяет
при этом контрапункты аккомпанирующего, фонового порядка,
не несущие тематических зерен. Достаточно вспомнить первые
темы в симфониях «Художник Матис» и «Гармония мира».

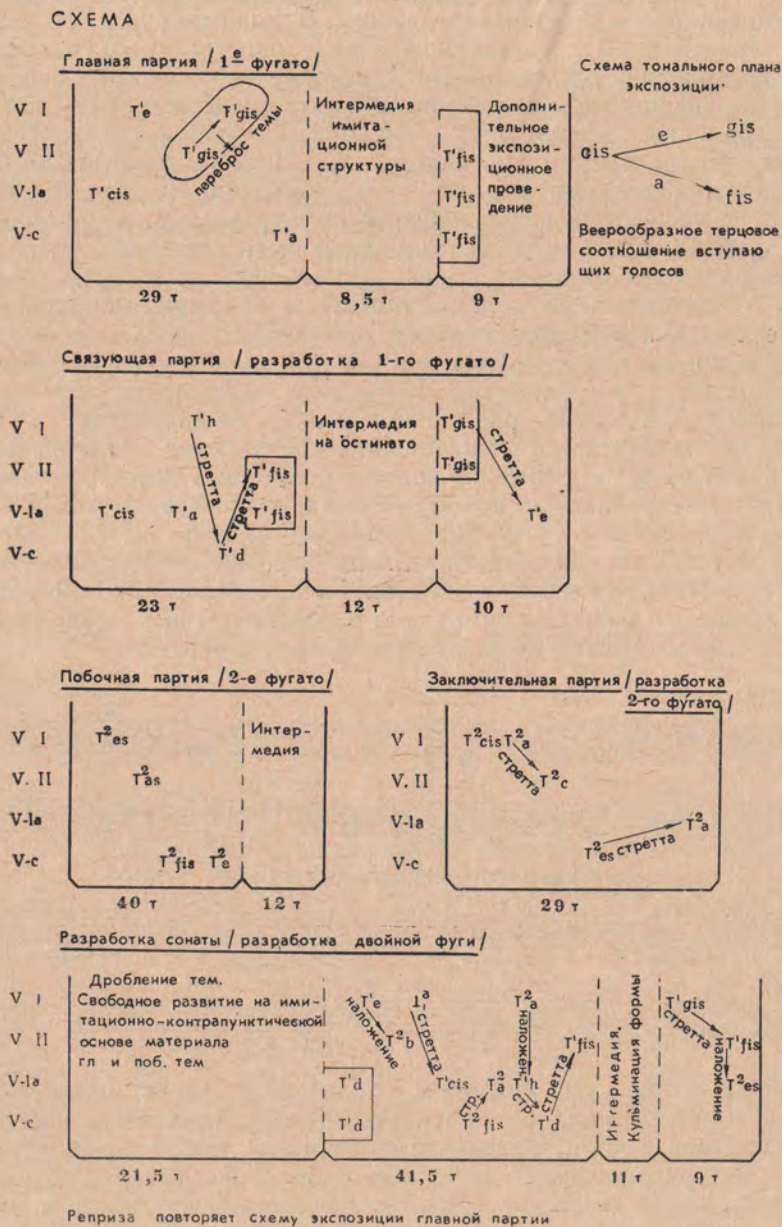
Не смена контрапунктических освещений темы и не интона-
ционное прорастание составляют основу полифонического разви-
тия тематизма у Хиндемита. Последнее образуется благодаря
имитационности. Тема, раз появившись, в большинстве случаев
сразу же подвергается имитационной разработке. Стремление к
имитационности не могло в конце концов не вызвать к жизни
форму, представляющую собой органический сплав сонатной кон-
струкции и двойной фуги. Подобное явление встречается в первой
части Четвертого квартета Хиндемита (ор. 32). Это произведение
может служить примером последовательного воплощения принципа
имитационного развития тематизма в условиях сонатности. Приве-
дем главную и побочную темы первой части квартета:

7 Lebhaftes Halbe

Im gleichen Zeitmaß weiter, sehr zart jedoch mit wenig Ausdruck

Обращает на себя внимание образный контраст между мело-
диями, типичный для соотношения образов главной и побочной
тем сонатной формы. Первая тема написана так, что она не мы-
слится вне фугированного развития. Вторая, безусловно, содержит
признаки полифонической темы, но предназначена скорее к поли-
фоническому варьированию, чем к имитационной разработке.

Однако Хиндемит и ее кладет в основу фугированного движения, которое приобретает черты вариационности. Приводим схему формы первой части:



Нетрудно заметить, что экспозиция этой полифонической сонаты имеет черты, сходные с экспозиционными структурами Шостаковича. Связующая и заключительная партии экспозиции оказываются сомкнутыми соответственно с главной и побочной.

Структурно они не выкристаллизовываются здесь в самостоятельную часть формы. Мы выделяем их лишь условно, руководствуясь тональным планом.

В данном случае такое явление возникло как следствие синтеза сонатной формы и фуги.

Однако в симфонических формах Хиндемита, при преобладании имитационности, архитектура экспозиционных структур обычно совершенно иная по сравнению с аналогичными явлениями у Шостаковича. Прежде всего обращает на себя внимание обилие тем, сменяющих одна другую по мере роста экспозиции.

Каждый ее раздел имеет свою структурно завершенную тему, предусматривающую в большинстве случаев возможность имитационного развития. Вступление у Хиндемита — не лаконичный тематический комплекс (как в Пятой или Восьмой симфониях Шостаковича, где тема вступления, по существу, есть первая и главная тема симфонии), а развернутая часть формы, соединяющаяся с собственно сонатной конструкцией по принципу контрастно-составной связи. Вступление имеет свои темы и свой оркестровый колорит. Однако связующая партия (так же как у Шостаковича) не только не имеет собственной темы, как это часто бывало у классиков, но и не выделяется в самостоятельную часть формы. Она смыкается с развернутой главной партией. В первой части симфонии «Гармония мира» главная партия построена в трехчастной форме, где контрастный материал середины (буква F партитуры) рождает активнейшую имитационность. Тут невольно напрашивается сравнение со структурой выше разбиравшихся побочных тем Шостаковича.

Главная партия занимает весь объем экспозиции вплоть до побочной темы.

Пять тактов от буквы Н, отделяющих главную партию от побочной, являются не столько связкой, сколько вступлением к побочной теме.

Побочная партия также трехчастна, но каждый ее раздел представляет собой развитую имитационную форму, приближающуюся к фугированной.

В репризе побочной партии тема в своем первоначальном варианте сочетается в каноническом сложении со своим ритмически увеличенным вариантом, что способствует динамизации формы. Имитационный склад заключительной партии, построенный на новой теме, приводит к завершающему экспозицию канону.

Во многом аналогична структура экспозиции в первой части

симфонии «Художник Матис». То же обилие тем (здесь две побочные темы: первая — цифра [7] — [9] партитуры, вторая — цифра [10]), то же отделение заключительной партии (цифра [11]) и отсутствие самостоятельной связующей. Имитационность господствует в изложении побочных тем. Первая из них приближается к форме фугато с октавным вступлением ответа (сходна в этом отношении структура побочной партии первой части симфонии «Гармония мира»).

Однако широкоохватность главной партии достигается здесь не посредством оформления ее в трехчастную конструкцию, а путем развития начальной тематической интонации по методу вариантного прорастания.

Интонационное прорастание в рамках тематически концентрированного развертывания свойственно Хиндемиту в гораздо меньшей степени, чем Шостаковичу. В условиях господства имитационности линейное развитие на основе вариантности имеет в большинстве случаев фоновый характер. Материал прорастания является противосложением, которое уже не несет в себе тематического зерна. Поскольку Хиндемит в своих имитационных экспозициях не пользуется удержанными противосложениями, то он постоянно прибегает к такого рода фоновому прорастанию, когда тема соотносится с материалом прорастания как индивидуализированное ядро с неиндивидуализированным развертыванием. Но в главной партии первой части симфонии «Художник Матис» мы встречаемся с довольно редкой для Хиндемита разнообразностью тематически концентрированного прорастания, столь обычной для Шостаковича. Приведем для наглядности несколько примеров:



При очевидном сходстве приемов нетрудно заметить и различие. Начальное ядро темы у Хиндемита в процессе развития главной партии повторяется гораздо чаще, чем в аналогичных случаях у Шостаковича. Отсюда определенная кратковременность вариантного роста и несравненно меньшая степень образной мутации темы в процессе ее прорастания. С этим связана интонационная цельность главной партии. Введение даже незначительного образного контраста в экспозиции у Хиндемита всегда сопряжено с появлением новой темы (следствие этого — обилие тематизма). Шостакович же достиг цельности тематизма в процессе вариантного мелодического роста интонаций из единого тематического импульса. Собственно тематический контраст дается в экспозиции лишь один раз.

Итак, полифония и у Шостаковича и у Хиндемита играет решающую роль в развитии экспозиции. Экспозиции Хиндемита воспринимаются как последовательность нескольких малых полифонических форм, в основе которых лежит имитационность. При этом он в большей мере, чем Шостакович, приближается к классической схеме (наличие заключительной партии, обилие тематизма). В экспозициях Шостаковича господствует полифоническая вариационность. Это объединяет разделы формы, делает невозможной мозаичность структуры и рождает впечатление мощного симфонического дыхания.

III

ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПОЛИФОНИИ В РАЗРАБОТКАХ

Еще в классическом симфонизме Гайдна и Моцарта полифония в разработочных разделах формы начинает выступать как действенный способ развития тематического материала. Так называемая «мотивная» разработка требовала вычленения из темы характерных мелодических звеньев и подчеркивала те или иные дробные элементы, взятые из цельной тематической конструкции. При этом часто предусматривалось наряду с секвенционным, активное имитационное развитие. Таким путем выявлялась динамическая сущность различных звеньев мелодической цепи темы, слух фиксировал выразительные возможности разных составляющих тему мотивных образований.

Безусловно, предпосылки к этому содержались в самом тематизме. Тема, легко делимая на составные, в какой-то мере задумывалась композитором как «объект для разработки» (Асафьев) и имитационность использовалась как один из способов симфони-

ческого становления образа на материале вычлененного из темы короткого звена.

Уже Бетховен усиливает значение полифонии как способа разрабаточного развития интонаций, используя наряду с имитационностью развернутые фугированные построения (в основном в позднем периоде творчества: Девятая симфония, соната ор. 101). Это позволило сохранить целостную конструкцию темы, лишь приспособив ее к условиям фугированного изложения, и вместе с тем не исключало мотивного дробления и развития отдельных элементов темы (интермедии). Со времен Бетховена фугато прочно входит в европейский симфонизм, полифония участвует в симфоническом становлении уже в виде целостной полифонической формы (большей частью в финалах).

С развитием романтического симфонизма характер полифонической разрабаточности меняется. Возрастает роль контрастной полифонии, создающей возможность соединять в контрапунктическом единстве различные темы экспозиции. Усиливается значение полифонической вариационности. В этом смысле чакана из финала Четвертой симфонии Брамса и «Камаринская» Глинки определили многое в последующем развитии симфонизма.

Можно сказать, что та большая роль, которую играет полифония в качестве фактора развития в современном симфонизме, означает не столько «ренессанс» полифонии, как об этом иногда говорят, сколько логический результат эволюции симфонизма от Моцарта до наших дней. Завоеванием современного симфонического мышления является тот факт, что полифоническая сущность пронизывает сам тематизм, который уже в пределах экспозиции подвергается полифоническому развитию. Полифония перестает быть привилегией разработки, но благодаря этому чрезвычайно усиливается в последней. Тема стремится к внутреннему интонационному развитию, к «бесконечному вытягиванию» или оформляется в виде лаконичной интонации, предназначенной для имитирования. Это не создает в такой мере, как у классиков, предпосылку к мотивному дроблению и «мотивной» разработке. Цельность и непрерывность мелодического потока темы требует разнообразных форм полифонической разработки, не исключая при этом возможности использования и классических приемов развития.

Характерным признаком симфонической драматургии Шостаковича, о которой много писали, является довольно далекое временное отстранение момента введения основного контраста, противопоставляемого первоначально экспонированным образам. Интересные наблюдения в работах В. Фрумкина и Л. Мазеля доказывают факт частого отодвигания основного контрастирующего образа за пределы экспозиции¹. Так, разработка

¹ См. статьи: В. Фрумкин. Особенности сонатной формы в симфониях Шостаковича; Л. Мазель. О стиле Шостаковича в сб.: «Черты стиля Д. Шостаковича».

выступает как главное контрастирующее начало (в образном отношении, а не только конструктивном). Это явление распространяется не только на первые части симфоний Шостаковича (Пятая, Седьмая, Восьмая). Основой внутреннего контраста в Largo из Пятой симфонии (оригинально трактованная сонатная форма) является соотношение обобщенного образа скорби (начальный хорал, флейтовая тема — цифра [79]) и индивидуально заостренного — в речевых интонациях темы гобоя (начало разработки — цифра [84]). Тема гобоя окрашена трагическим колоритом, как и первые темы Largo, но это не просто грань того же состояния. Это действенный контраст, заставляющий развитие повернуть в сторону сильнейших драматических нагнетаний. Любопытно сравнить соотношение частей до введения основного контраста (разработка) и после него в Largo и в первой части симфонии¹.

Largo: 69:121
≈ 3:5

Первая часть: 119:197
≈ 3:5

Сходство приемов очевидно.

Из новой смысловой функции разработки вытекает тесная сцепляемость ее с репризой, причем последняя трактуется как продолжение активного развития интонаций. Введение яркого контраста в разработке рождает «поле напряжения», энергия которого продолжает действовать и в репризе. Это исключает какое бы то ни было механическое повторение экспозиции (даже при условии тональной динамизации) и заставляет воспринимать разработку и репризу как единый ток нарастающего движения интонаций.

Выше говорилось, что тип экспозиционного изложения тематического материала определяет характер его дальнейшего развития. Это действительно так, но это касается лишь общего принципа: коль скоро полифоническая сущность обнаруживает себя в тематизме, полифония должна выступить в качестве активного фактора формообразования и в разработке. Но в связи с перенесением в разработку основного смыслового контраста формы полифонические приемы, используемые в разработке, должны качественно отличаться от экспозиционных. Постараемся выявить это различие.

Вариантный рост интонаций из повторяющегося ядра в условиях экспозиции выполнял двойственную функцию. С одной стороны, метод прорастания способствовал монотематическому единству больших разделов экспозиции, с другой — интонационному разнообразию и богатству внутри тематического единства.

¹ Верхний ряд цифр обозначает количество тактов в частях.

Вполне понятно, что если бы композитор применял в разра-
боточном разделе формы метод прорастания в том же аспекте,
что и в экспозиции, то разработка утратила бы свое драматур-
гическое назначение, которое заключается в развитии уже най-
денного тематического потенциала. Она переросла бы в продол-
жение экспозиции с показом все новых тематических интонаци-
онных ячеек.

Вариантное развитие из основных тематических импульсов в
разработке играет другую драматургическую роль. Одним из ос-
новных свойств разработки, выработавшимся в классическом
искусстве, является обязательная перестановка, изменения после-
довательности звучания различных тематических элементов экс-
позиции. При этом тематические образования, отстоявшие в экс-
позиции на большое временное расстояние, здесь могут сбли-
жаться и даже накладываться друг на друга, и наоборот. В про-
цессе экспозиционного роста мелодии-темы из начального
ядра-импульса новые тематически значительные ячейки могут об-
разовываться на большом временном отдалении от исходного им-
пульса — главной интонации. И очень часто прорастание в разра-
ботке предусматривает непосредственное сцепление с ядром темы
этих дальних элементов. Вот характерный пример из разработки
первой части Пятой симфонии (цифра [19]):



Как видим, здесь начальная интонация главной партии полу-
чает непосредственное продолжение (b), отличное от экспози-
ционных. Но вместе с тем данный отрезок мелодии (b) не яв-
ляется новым интонационным образованием. Он заимствован из
фразы гобоя (цифра [5], такт 2), которая завершает в экспози-
ции большой период полифонического развертывания. Художе-
ственный смысл сближения этой интонации с ядром темы в раз-
работке заключается в стремлении создать ритмическую и мело-
дическую активность целого интонационного комплекса, который
по существу дает начальный толчок для нового большого этапа
развития. Одновременно это чрезвычайно усиливает роль второ-
степенного, как бы затемненного в экспозиции элемента b¹. Ко-

¹ Характерно, что в экспозиции, несмотря на «мимолетность» фразы гобоя
в цифре [5], тембр гобоя, неожиданно врываются вместе с этой фразой в ат-
мосферу звучания струнных, заставляет слух четко зафиксировать интонацию,
которой в разработке суждено сыграть немалую роль. Тонкий художественный
расчет композитора здесь очевиден.

роткая мелодическая попевка приобретает в разработке большой
смысл и сама начинает выполнять функции толчка-импульса
для интонационного прорастания. Но несмотря на то, что эта
интонация в экспозиции не имела своего развития, ее прораста-
ние в разработке не предусматривает интонационного обновле-
ния материала. Оно означает интонационное сближение различ-
ных мелодических звеньев экспозиции. При этом композитор
отбирает и соединяет лишь ритмически активные элементы, учи-
тывая потребности динамического нарастания разработки. Вот
характерные примеры разработочного прорастания короткой экс-
позиционной фразы гобоя:



Как видим, здесь она объединяется с интонациями второг-
элемента главной партии.

Из сказанного выше можно сделать вывод о двух особенно-
стях использования приема вариантного прорастания в условиях
симфонической разработки.

1. Использование прорастания как способа слияния удален-
ных друг от друга тематических элементов экспозиции и объеди-
нения их в едином мелодическом движении.

2. Возрастание роли второстепенных элементов экспозиции,
которые также применяются в качестве новых импульсов для
дальнейшего вариантного развития.

Прием, полифонический по существу, служит здесь драматур-
гическим задачам сонатной разработки очень успешно. С его по-
мощью оказывается возможным выполнение одного из основных
требований классической разработки: изменение системы после-
дования тематических элементов экспозиции. К тому же, соеди-
няя необходимые в данном драматургическом контексте темати-
ческие интонации, он создает особую, присущую Шостаковичу
пластику нагнетаний. Использование в срединных этапах раз-
работки интонаций развертывания (близких ядру темы) в каче-
стве самостоятельного импульса к прорастанию способствует
общему впечатлению монотематичности интонационного строя
разработки в целом.

И, наконец, в разработке часто в процессе прорастания дей-
ствует принцип: индивидуализированное ядро — неиндивидуали-
зированное развертывание. Примером может служить начало

второго раздела (*Allegro non troppo*) разработки первой части Восьмой симфонии.

Этот тип развертывания, как уже говорилось, очень распространен в условиях имитационного развития тематизма. Поэтому он сплошь и рядом встречается в разработочных частях формы у Хиндемита. Противосложения, продолжающие тему в мелодической линии, у него обычно неиндивидуализированы. Интонационное прораствание в тех видах, которые встречаются в музыке Шостаковича, абсолютно не свойственны Хиндемиту. Как отмечалось, в его разработках действует другая сила — имитационность. Прораствание требует свободного «размыкания» конструкции темы в постоянно обновляющемся ее продлении. Имитационность же, наоборот, требует сохранения первоначальной конструктивной данности темы.

Отдавая должное имитационности как вполне динамичному способу развития, считаем все же, что разработочное прораствание шире по своим выразительным возможностям. Действительно, оно, с одной стороны, заставляет слух фиксировать внимание на тождественных повторах характерных тематических элементов (ту же цель преследует имитационность). Это является неотъемлемым условием развития при обязательной смене тональных, регистровых и тембровых освещений темы, а также (типичного для Шостаковича) образного переосмысления тематических интонаций. С другой стороны, прораствание обеспечивает процесс постоянного мелодического обновления, создает условия для «мелодических продлений» одного тематического звена в различных образно-интонационных ракурсах. Это вскрывает «образный потенциал» самого тематизма и рождает мелодическое богатство. Раскрепощение конструкции темы в процессе прораствания позволяет совершать динамические нагнетания даже без прибавления звучащей массы оркестровых голосов, при помощи ладовых, ритмических «мутаций» и расширения регистрового охвата мелодической линии. При условии же количественного роста звучащих голосов и постепенного усиления динамики прораствание обеспечивает громадную степень драматического напряжения. И наоборот, если «мелодические продления» из одного импульса представляют собой варианты в рамках однообразного начала, то прораствание обеспечивает долгое звучание единого образа, поддерживая при этом интерес восприятия, связанный с постоянным интонационным обновлением.

Всякое развитие предусматривает динамическое повторение. В этом смысле «принцип тождества»¹ в разработке действует вполне определенно. Развитие темы означает повторение либо целиком, либо отдельных ее элементов. Динамизация этих повто-

¹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз, 1963, стр. 37.

рений осуществляется несколькими способами. И одним из них является контрапунктическое варьирование.

Варьирование посредством разнообразных смен контрапунктических освещений темы в условиях сонатной разработки было хорошо известно еще в начале XIX столетия. В симфонизме Бетховена, Брамса, Глинки, Бородина, Чайковского, в творческих исканиях Танеева подготавливалась почва для возникновения современной техники контрапунктического развития тематического материала в разработке. У классиков контрастное контрапунктирование, как средство развития, выполняет различные драматургические функции. Первая из них — мелодическая активизация ткани посредством ее полифонического насыщения. Это связано с определенным усложнением фактуры, с обогащением звучания тематических элементов в их разработочных повторениях. В таких случаях композитором обычно вводится в качестве контрапункта новая, еще не звучавшая мелодическая интонация, сопровождающая повторение темы или тематического звена. От характера контрапункта зависит степень образного дополнения, дораскрытия или степень «образного превращения» темы.

Безусловно, и Шостакович и Хиндемит не смогли пройти мимо этого испытанного средства. Но надо отметить, что насколько типично для Шостаковича контрапунктирование вообще, настолько мало свойственно ему введение новых, интонационно самостоятельных контрапунктов, не связанных с тематическими интонациями. Это и понятно. Ведь одним из активнейших средств мелодического обновления у него является интонационное прораствание, достаточно активное в разработке. Тематическое прораствание в экспозиции создает обилие тематических звеньев, каждое из которых содержит определенный потенциал для развития. Этот потенциал должен быть раскрыт в разработке. Поэтому-то Шостакович часто создает контрастный контрапункт из второстепенного тематического звена, представляя его в качестве материала прораствания, как в первой части Восьмой симфонии:



Здесь на главенствующие грозные интонации темы вступления накладывается напряженный и вместе с тем трепетный контрапункт, явно вырастающий из второй фразы верхнего голоса темы вступления (см. нотный пример 1). Однако интонации контра-

пункта слишком «общий» и основное его назначение не столько в доразвитии второстепенного тематического элемента, сколько в полифоническом насыщении ткани, сообщаящем ей внутреннюю мелодическую живучесть, активность и напряженность.

Классиками широко применялся подвижной контрапункт, как способ варьирования в разработке. Для Танеева, например, система подвижных контрапунктов являлась едва ли не самым существенным способом полифонического развития тем. Однако применение подвижного контрапункта предусматривает сохранение интонационных контуров и структурных свойств повторяемых в варианте мелодий. Поэтому с наибольшей естественностью он проявляет себя в имитационном стиле. У Шостаковича же в симфонических разработках при активном воздействии принципа интонационного прорастания постоянно обновляющиеся мелодические контуры голосов не позволяют широко применять варьирование при помощи подвижных контрапунктов. Но в камерной музыке, где интонационное прорастание в развивающихся разделах формы не столь активно, подвижной контрапункт как средство полифонического варьирования можно встретить. Фактически в разработке (так же, как это было и в экспозиции) часто действуют одновременно два способа полифонического развития: смена контрапунктических освещений и интонационное прорастание. Контрапункт в большинстве случаев является либо материалом прорастания из второстепенных элементов тематизма, либо индивидуализированным продуктом мелодического роста из исходных тематических интонаций.

Полифоническое варьирование посредством смены контрапунктических освещений выполняет важнейшую функцию и в разработках сонатных форм Хиндемита. Здесь много точек соприкосновения со стилем Шостаковича. Для него также характерно стремление к постоянному интонационному обновлению сопровождающих тему контрапунктирующих голосов. Отсюда сравнительно редкое использование вертикально подвижных контрапунктов.

Однако в этом смысле между полифоническим симфонизмом Шостаковича и Хиндемита есть определенное различие. Для Шостаковича в переломных моментах формы характерно прежде всего образно-смысловое переключение самого тематизма. При этом контрапунктирующие линии, комплекующие фактуру, продолжают быть связанными с тематическими импульсами. Хиндемит в отличие от Шостаковича стремится сохранить в процессе развития не только конструктивное единство темы, но и ее первоначальный образный смысл. Новое качество звучания достигается в основном не средствами образной мутации самого тематизма, а путем введения совершенно новых контрапунктов, переключающих общее звучание в какую-то новую грань. Так, во второй фазе разработки первой части симфонии «Художник Матис» (от циф-

ры [16] партитуры) тема начинающего симфонию хора звучит у тромбонов в сопровождении беспокойных и трепетных контрапунктов струнных. Тема не изменила даже своего тембра, но обновленные контрапункты вносят новую динамическую струю в общее звучание. Тема, как бы отражаясь в них, также в какой-то мере меняет свой первоначальный смысл.

Второй функцией контрастного контрапунктирования, наметившейся в классическом искусстве, является совмещение в контрапунктическом единстве различных тем экспозиции. Драматургическая роль этого приема в форме довольно велика. Во-первых, это позволяет совместить в цельном образе контрастные интонационные идеи. Выявляется родство тем и возможность их при совмещении образовывать сложное диалектическое единство образа. Во-вторых, подобные контрастные соединения меняют последовательность изложения тематических элементов по соотношению с экспозицией.

Понятно, что и Шостакович и Хиндемит очень широко используют этот ставший уже традиционным прием. Больше того, они чрезвычайно усиливают его роль. Если, к примеру, у Чайковского подобные явления почти не встречаются в условиях сонатности, а у Бородина они с наибольшей наглядностью проступают в репризах, то для Шостаковича и Хиндемита контрапунктирование тем — обязательное средство разработки материала.

Выше говорилось, что симфоническая разработка у Шостаковича часто выполняет функцию введения основного контраста, иногда выступает как момент вторжения нового образа. Если интонационный материал сохраняется (исключение — разработка первой части Седьмой симфонии), то он обязательно подвергается определенному образному переосмыслению. Особенно это касается лирических (побочных) тем, которые включаются в драматически напряженное «действие» разработки. Естественно, что при сближении образов в разработке, контрапунктирование тем облегчается и даже делается необходимым. Это нормальный, естественный путь развития интонаций.

Выше шла речь об экономном подходе Шостаковича к интонационному составу контрапунктирующих голосов, о преимущественном использовании материала тематических интонаций в качестве сопровождающих голосов. Но эта «экономность» сосуществует с большой мелодической «расточительностью» интонационного прорастания. Понятно, что и в случаях контрастных соединений различных тематических образований контрапунктирование происходит уже новыми, производными интонационными формулами. При этом исходные интонации явственно узнаются как тематические, моменты их наложения воспринимаются как контрапунктические соединения, а процесс контрапунктирования развивается параллельно с процессом прорастания. Собственно, у Шостаковича мы наблюдаем не столько контрапунктические соединения тем,

сколько соединения интонаций, производных от тематических, вытекающих из основных тематических импульсов. При этом обычно активное вариантное прорастание происходит в одной из сплетающихся линий, в то время как вторая почти точно повторяет тему экспозиции (при условии глубокой динамизации ее средствами тембра, динамики и т. п.).

Вот типичное соединение подобного рода из разработки первой части Пятой симфонии:

The musical score is for the first part of the Fifth Symphony. It features three staves: Woodwinds (Деревянные), Strings (Струнные), and Brass (Медные). The tempo is marked 12 [♩=138]. The woodwinds and strings play a canon (канон) marked *ff*. The brass part is marked *ff espress.* and includes a section labeled 'канон'.

Контрапунктически соединяющиеся в сложном двойном каноне интонации прорастания темы вступления и побочной темы образуют кульминационный пласт. Побочная тема почти не подвергается интонационным изменениям, в то время как тема вступления находится здесь в стадии активнейшего вариантного роста интонаций. Аналогичный пример мы встречаем в разработке первой части Восьмой симфонии (см. цифру [23] партитуры).

Из сказанного явствует, что Шостакович использует прием контрапунктического наложения контрастных тем с более или менее точным повторением исходных тематических интонаций, как средство создания кульминационного напряжения.

В процессе контрапунктирования темы как бы сливаются в едином тоне динамического развития. Острота кульминаций, мощь динамического разворота заставляет композитора параллельно с контрапунктированием применять активное вариантное прорастание. Это еще более усиливает впечатление кульминационности, как момента самого напряженного развития из нескольких параллельно действующих исходных импульсов, создает внутреннюю мелодическую подвижность кульминационных пластов.

Выше отмечалось разработочное контрапунктирование тем, при котором повторяющиеся темы или их исходные интонации имеют наглядную тождественность со своими экспозиционными формами. Но поскольку у Шостаковича интонационная природа контрапунктов, сопровождающих разработочные проведения тем, основывается чаще всего также на тематических элементах экспозиции, то в широком смысле почти всякое разработочное контрапунктирование Шостаковича есть система политематических связей. Сопровождающие (по смысловой весомости — второстепенные) контрапункты часто вырастают у него даже не из второстепенных тематических элементов, а из главных, но сильно видоизмененных (как правило, в сторону активизации).

При помощи контрастного контрапункта Шостакович решает еще одну интересную драматургическую задачу. Согласно классическим традициям разработка сонатной формы обычно начинается либо возвращением к начальным интонациям экспозиции, либо с продолжения (в начальной фазе разработки) конца заключительной партии. В симфонических сонатных концепциях к концу побочной темы Шостакович стремится уйти как можно дальше от образа главной партии. Поэтому введение в начале разработки динамизированных интонаций вступления или главной партии воспринимается как момент вторжения драматических образов. Но при всей остроте контрастного вторжения разработка композитор всегда заботится об определенной интонационной обусловленности перехода одной части формы в другую. Здесь, также как и внутри экспозиции, он пользуется перетеканием экспозиции в разработку, несмотря на образную «ступенчатость» перехода. Делается это при помощи введения фонового контрапункта к повторению главной темы. Этот контрапунктирующий голос продолжает интонации, которыми заканчивается экспозиция. Таким образом, в начале разработки в одновременности развиваются интонации начала и завершения экспозиции. Шостакович не только не отказывается от классического завета, но наоборот, интеллектуально развивает его, соединив при помощи полифонии оба принципа начал разработки. По существу он выработал новую форму логики сопряжения экспозиции с разработкой.

Вот момент перехода экспозиции в разработку первой части Восьмой симфонии:

13

Fl.

V-ni I

V-le

Adagio (начало разработки)

В живое и мягкое звучание струнных вторгается «мертвый» тембр низких флейт (начало разработки). Но тембр струнных окончательно не выключается. Линия контрапункта подхватывает последние лирические фразы экспозиции. Подобные явления мы встречаем в первых частях Пятой и Десятой симфоний. В этом одна из драматургических функций политематических (в широком смысле слова) контрапунктов Шостаковича.

Политематическое контрапунктирование в современной музыке является важнейшим способом развития. Оно чрезвычайно распространено в творчестве Прокофьева (см. разработку первой части Второй сонаты для фортепиано), Онеггера (см. разработку первой части Литургической симфонии) и многих других композиторов. И уж, конечно, не мог пройти мимо этого такой полифонически мыслящий композитор, как Хиндемит. Контрапунктирование тем, сосуществующее с их активным имитационным развитием, очень часто образует существо его разработок. Выше мы приводили схему первой части Четвертого квартета. Разработочный раздел этой формы построен на объединении в имитационно-контрапунктических комплексах обеих тем. Нет нужды приводить примеры многочисленных случаев контрапунктирования тем у Хиндемита. Отметим только, что композитор при этом чаще всего стремится к сохранению первоначальной конструкции темы. В тех же случаях, когда полифоническое развитие материала сосуществует с традиционной «мотивной» разработкой, возможно контрапунктическое наложение на одну из точно повторяющихся тем мотивных звеньев, вычлененных из другой темы. Вот характерный пример из разработки первой части симфонии «Художник Матис» (цифра 14 партитуры):

14

Fl. Cl.

V-le

Но вернемся опять к творчеству Шостаковича. Основываясь на линейности, он часто стремится к активному воздействию гармонии. Кроме того, требования динамического уровня разработочных нагнетаний заставляют увеличивать количество насыщающих ткань голосов. Голоса эти часто объединяются в группы, которые, в свою очередь, контрапунктически контрастируют. Возникает новая и интересная разновидность полифонической техники, обычно называемая полифонией пластов.

Контрапунктирование групп голосов — широко распространенное в современной музыке средство выражения. Его роль в развитии формы велика. С его помощью легко осуществлять большие нагнетания и напряженные кульминации, оно создает впечатление гармонического полнокровия полифонической ткани. Существо приема заключается в том, что к каждой или к одной из контрастирующих в контрапункте мелодий добавляются голоса-спутники, либо удваивающие в какой-то интервал (кроме октавы) основной голос, либо образующие аккорды посредством добавления к основной мелодии гармонических призвуков.

Вот пример чрезвычайно распространенного у Шостаковича контрапунктирования групп голосов (первая часть Десятой симфонии):

[39] [Moderato]

поб. тема

Archl

Tr-be

fespress. гл. тема

Мы видим, что здесь контрапунктически соединяется аккордовый пласт, в основу которого положены интонации главной партии, и одnogолосная мелодия, развивающая интонации побочной темы. Такая структура пластовых соединений, когда из двух контрапунктирующих пластов один многоголосный, а другой одно-

голосный, — наиболее распространена и типична для Шостаковича. В большинстве случаев интонация, разрастающаяся в многоголосный пласт, господствует в данном участке формы. Голоса-спутники, с одной стороны, подчеркивают значимость, «утяжеляют» свою интонацию, с другой, — позволяют рельефнее выделиться одноголосному контрапункту. Образование пласта посредством дополнения солирующей интонации гармоническими призвуками не есть обычная гармонизация. Гармония в гомофонной фактуре сама по себе образует фактурный пласт. Здесь же ритмическая структура голосов-спутников идентична ритмической структуре основной мелодической линии, благодаря чему они сливаются с ней, образуя многосоставное интонационное единство.

Система «экономии голосов» является очень важной стилистической чертой Шостаковича. «Неполноголосный» склад (двух- и трехголосие) является, пожалуй, преобладающим в его полифонической фактуре. Поэтому вполне естественно, что эффекты пластовых соединений в большинстве случаев экономятся композитором для кульминационных или предкульминационных построений. При этом усиление гармонического начала также способствует рельефному выделению кульминации.

Пластовая полифония — одно из активнейших средств выражения в современной музыке. Она получила широкое распространение и у Пауля Хиндемита. Но если сравнить технику хиндемитовского контрапунктирования пластов с особенностями такого же у Шостаковича, то обнаружится вполне определенная индивидуальная манера использования этого приема каждым из них. Выше говорилось, что Хиндемит в гораздо меньшей мере, чем Шостакович, применяет интонационное прорастание. Подчеркнутая конструктивная завершенность тематизма толкает его на путь имитационного и контрапунктического развития. Интонационное обновление материала в процессе симфонического развертывания происходит не за счет вариантного роста из повторяющихся тематических импульсов, а путем вариантных смен контрапунктических комбинаций. Отсюда значительно меньшая, чем у Шостаковича, регламентация количества полифонических голосов, комплектирующих фактуру. В этом смысле фактура Хиндемита часто оказывается более «роскошной». Его ткань «полноголосна» с начала и до конца. Отсутствие активного внутрилинейного развертывания, вариантного интонационного обновления компенсируется у него богатством имитационно-контрапунктического развития. Естественно, что моменты пластовых соединений являются у него моментом высшей полифонизации ткани. Если Шостакович в пластовых соединениях ставит себе задачу, не снижая «уровня полифоничности», усилить гармоническое воздействие, то для Хиндемита пластовая полифония — средство максимальной линейной активизации ткани. В большинстве случаев это контра-

пунктическое наложение нескольких интонаций, каждая из которых разрабатывается имитационно. Сошлемся на типичный для Хиндемита отрывок из симфонии «Die Harmonie der Welt» (**ff** партитуры).

Бросается в глаза тембровое единство каждого из пластов. Трехголосный канон с варьированным имитированием у деревянных духовых излагает тему заключительной партии (первый пласт). Двухголосный канон валторны и тромбона (вариантность риспосты по отношению к пропосте здесь также очевидна) излагает тему вступления (второй пласт). На все это накладывается третий контрапунктический пласт струнных, не несущий существенной тематической нагрузки.

Здесь имитационность в строгом смысле слова заменена своего рода квази-имитационностью. Голоса вступают постепенно через равные временные промежутки (1,5 такта) в кварто-квинтовом соотношении (кроме виолончелей) с подхватом начальной ритмической формулы контрапункта. Однако мелодические очертания каждой линии пласта различны. Этот прием организации контрапунктического пласта, достаточно распространенный у Хиндемита, фактически заменяет ему вариантное прорастание.

Нельзя не отметить богатства звучания заключительного (конец части) провозглашения тем симфонии. Внутренняя полифоническая подвижность каждого из пластов обеспечивает общую напряженность течения. Линейная логика выступает как определяющая.

IV

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИМИТАЦИИ

Если продолжить сравнения Шостаковича с Хиндемитом в этом плане, то можно смело сказать, что «удельный вес» имитационности у Хиндемита значительно выше, чем у Шостаковича. О причинах этого явления уже говорилось. Широко используя контрастное контрапунктирование и вариантное прорастание, Шостакович относится к имитационным эффектам очень экономно (имеются в виду те случаи, когда композитор не прибегает к фигурированным формам). Тут, как и во всех остальных случаях, определяют качества тематизма. Если имитационность содержится в самом тематизме, то и в развивающем разделе формы она продолжает выступать в качестве сильнейшего формообра-

зующего фактора. Классический пример — первая часть Пятой симфонии. Имитационной полифонии отведена здесь важнейшая драматургическая роль. Излюбленной формой имитирования у Шостаковича является каноническая имитация. К ней он прибегает чаще чем к простым имитациям. Очевидно, композитора привлекает особая динамичность этой формы, вполне отвечающей требованиям напряженной активности его симфонизма. Кроме того, провозгласив какую-то мелодическую идею, можно чрезвычайно усилить ее средствами канона. Если, по словам А. Должанского, fuga может быть уподоблена тезису с последующей системой доказательств¹, то канон в какой-то мере можно уподобить своеобразной «интонационной аксиоме».

Итак, канон открывает первую часть Пятой симфонии. Он же «разрезает» экспозицию на части, не давая развернуться сплошному току мелодии, как бы притормаживая инерцию свободного развертывания. Переосмысление интонаций в разработке ведет и к переосмыслению драматургической роли приемов развития. Канон начинает выполнять функцию сильнейшего толчка, импульса к дальнейшему движению. Он перестает быть привилегией первой темы симфонии и постепенно распространяется на остальные темы. Все кульминационные восхождения разработки начинаются с канона. Он же образует ее центральную кульминацию (цифра [32]), проникает в репризу, варьируя побочную тему. Канон имеет свою жизнь и свои превращения. Здесь можно, в известной мере, говорить о «драматургии фактуры».

Однако в тех произведениях, где имитационность не содержится в теме или выражена не так ясно, как в первой части Пятой симфонии, и где композитор не прибегает к фугато или фуге, имитационные эффекты в развивающихся частях формы используются чрезвычайно осторожно. В этих случаях имитации обычно отводится особая роль. Она прибегается в качестве кульминационного средства воздействия. Развитие осуществляется в основном при помощи контрапунктической техники и интонационного прорастания. Но имитационность включается композитором в моменты наивысших подъемов. Благодаря этому кульминация начинает восприниматься как момент высшей полифонической концентрации, как вершина полифонического развития. Такие кульминации часто оказываются переломными и помещаются на рубеже крупных разделов формы.

Очень наглядно это проявляется в первой части Восьмой симфонии. Вот первая «переломная» кульминация разработки (цифры [23] — [24]):

¹ А. Должанский. Относительно фуги. «Советская музыка», 1959, № 4.

Adagio

Прорастание из интонации середины поб. темы

Это момент концентрации полифонического воздействия: двойной канон на материале побочной темы и контрастного противосложения (из середины побочной партии) с различными показателями времени вступления риспост и с контрапунктическим наложением интонаций вступления (фаготы, виолончели, контрабасы).

Перед нами сложнейшее полифоническое соединение, состоящее из трех пластов, причем два верхних имеют имитационную структуру. Такая организация фактуры понадобилась композитору для передачи громадного политематического напряжения

кульминации. Здесь невольно напрашивается параллель с примером пластовой полифонии из симфонии Хиндемита «Die Harmonie der Welt». Структурное сходство отрывков очевидно. Но для Шостаковича обращение к подобного рода пластовой полифонии есть всегда момент особый, предназначенный для кульминации и совпадающий с переломным моментом формы. Для Хиндемита этот прием более обычен, он обращается к нему чаще, на протяжении одной формы. Совпадение подобных пластовых соединений с генеральной кульминацией необязательно, они могут совпадать с частными кульминациями. Кроме того, в сопоставляемых отрывках обращает на себя внимание более рациональное отношение Шостаковича к количеству соединяемых в контрапункте контрастных мелодических линий. У Хиндемита — контрастное девятиголосие (это уже вне пределов дифференцированного восприятия слуха), Шостакович же обходится пятиголосием.

Однако следующая переломная кульминация первой части Восьмой симфонии выдержана в линейном плане. Речь идет о переходе к третьему этапу разработки — маршу (Allegro). На тринадцатиголосный (!) канон с переменным показателем по времени вступления группы деревянных накладывается контрапункт у валторн, построенный на измененных интонациях темы побочной партии (цифра [28], начиная с пятого такта).

Характерно, что это единственный случай применения имитации на протяжении большого раздела разработки (Allegro по-торро, от цифры [25] до цифры [29]). Следующий, завершающий разработку этап развития (Allegro), по существу является вершиной драматического действия. Но он также находится в стадии динамического роста и представляет собой процесс нарастания звучности к мощным «звуковым столбам», завершающим разработку (цифра [34]). И здесь Шостакович опять подключает канонические эффекты.

Вышеприведенные наблюдения подтверждают мысль о том, что имитация и, в частности, излюбленная Шостаковичем форма канона, используется им в качестве сильнейшего кульминационного средства воздействия. Если же композитор прибегает в развивающем разделе к фугированным формам, то в этих случаях роль имитации как способа развития интонации становится, конечно, значительно более разнообразной.

Обращение в условиях сонатной формы и сонатно-симфонического цикла к форме фуги (или фугато) само по себе является приемом традиционным, сложившимся в классическом искусстве. Моцарт в финале «Юпитера» дает образец симфонической трактовки фуги, а со времен Бетховена фуга (фугато) прочно закрепляется в симфонической форме. Чайковский блестяще доказывает огромные динамические возможности фугированных форм

в плане симфонического развития, их способность к напряженным нагнетаниям (разработка первой части Шестой симфонии). Симфонизм второй половины XIX — начала XX столетия дает множество примеров разнообразного использования фугированных форм. Можно сказать, что удельный вес фуги (фугато) как элемента симфонической логики в этот период заметно возрастает. Об этом свидетельствует творчество таких композиторов, как Брукнер, Малер, Танеев, Рахманинов, Мясковский.

Шостакович продолжает указанную традицию европейского симфонизма. Однако из всех его симфоний только три содержат фугированные формы: Четвертая, Восьмая и Одиннадцатая. Обратим внимание, что все эти симфонии являются самыми монументальными (включая Седьмую) симфоническими драмами Шостаковича, концентрирующими в себе весь арсенал полифонических средств композитора.

Естественно, что при включении фугированных построений в сонатную форму или форму, содержащую элементы сонатности, они помещаются, как правило, в разработочной части. Эта традиция идет от Бетховена (финал сонаты ор. 101, Девятая симфония). Однако, если симфонисты XIX века использовали фугу главным образом для создания мощных динамических нагнетаний в разработке, то Шостакович применяет ее в двух образных ракурсах: 1) для активного драматического нагнетания с резким возрастанием динамики, 2) для спокойного продления единого эмоционального состояния на большом временном протяжении.

Обратимся к фугированным формам, выполняющим функцию кульминационного нагнетания динамики. Этот тип фугированного движения воплощается Шостаковичем в форме свободного фугато. Мы встречаем его в первой части Четвертой симфонии (цифры [63] — [71]). С него начинается долго и неуклонно продолжающееся большое динамическое нарастание, которое приводит к центральной кульминации части (цифры [77] — [78]).

Тема фугато необычно большая (22 такта). Продолжительность темы, ровный бег шестнадцатыми и значительный темп заставляют воспринимать ее не столько как тему в обычном смысле этого слова, сколько как символ движения. Узнается при повторении только ядро темы. Тема тонально неопределенна, поэтому секундовый ответ для нее представляется вполне естественным. Противосложение не вносит ничего нового в ритмическую структуру фугато. Голоса сочетаются в линейном плане. Это усиливает впечатление нарастающего вихря. Фугато очень лаконично: всего 4 проведения. По существу оно воспринимается как толчок (вернее, разбег) к собственно кульминационному нарастанию. Но в целом впечатление от этого фугато очень своеобразное и яркое. В контексте образного развития всей части оно воспринимается как логически оправданное и целесообразное звено формы.

Но самый замечательный у Шостаковича случай использования фугированного движения для передачи образов активного действия мы встречаем во второй части Одиннадцатой симфонии. Если лаконичное фугато в первой части Четвертой симфонии выполняло функцию некоторого частного компонента формы, то здесь на фугато второй части падает вся тяжесть сюжетного центра этого программного сочинения. К нему и от него идет развитие симфонии. Так же как вариации в первой части Седьмой симфонии, заменяя разработку сонатной формы, выполняют функцию вторгающегося контраста (образ нашествия), так и фугато Одиннадцатой содержит в себе новый, внезапно появившийся образ (расстрел). Но если эпизод нашествия в Седьмой симфонии Шостакович строит на новых интонациях, то в основу эпизода расстрела в Одиннадцатой (фугато) положены интонации темы второй части. Поэтому фугато в большей мере производит впечатление собственно разработки. Правда, тематизм переключается здесь в совершенно новую динамическую плоскость. Из интонаций просьб и тревожной настороженности рождаются интонации смятения и ужаса. Тревожное ожидание переросло в реальную картину убийства:



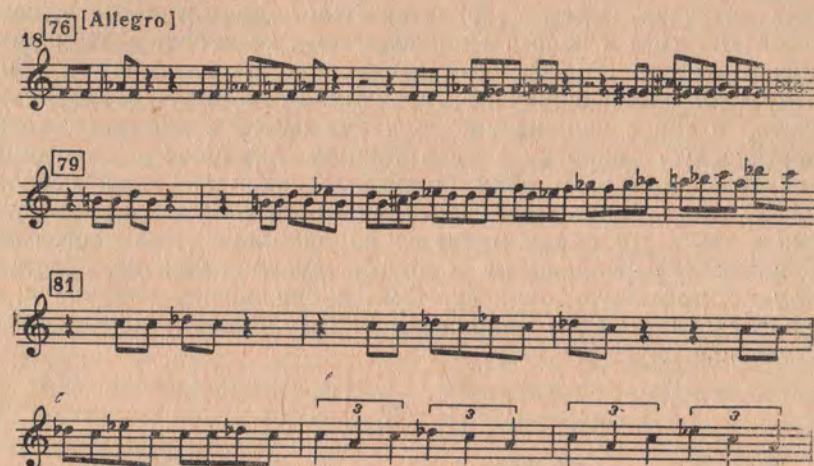
Тема найдена великолепно. Разделенная цезурами на отдельные фазы (каждая следующая фаза превосходит по продолжительности предыдущую), она производит впечатление раскручивания пружины. Противосложение опирается на ту же интонационную и ладовую основу, что усиливает напряженность звучания.

Все фугато являет собой великолепный образец симфонического преломления этой формы. Можно с уверенностью сказать, что в симфонизации фуги Шостакович здесь пошел дальше своих предшественников. На базе фугированной формы достигается симфоническое нагнетание невиданной мощи.

Безусловно, в музыке XIX века есть образцы удивительно драматичных и симфоничных фуг, например fuga из цикла «Фантазия и fuga на тему ВАСН» Листа, или fuga, пронизанная истинно симфоническим размахом, из первой сюиты Чайковского. Уровень драматического напряжения в этих произведениях очень велик. Но это большие, развернутые, законченные и самостоятельные фуги. Шостаковичу же в условиях разработочного фугато удалось накопить огромную мощь звучания.

Сначала фугато разворачивается в полном соответствии с тра-

дициями этой формы (ответ в квинту, темы вступают строго упорядоченно от баса к сопрано). Противосложение не удерживается. Голоса получают свободу интонационного роста. Разработочная часть фугато начинается также вполне традиционно. Но далее приходит большая интермедия, содержащая в себе черты настоящей сонатной разработочности. С этого момента начинается преобразование тематизма фугато в сторону еще большей экспрессивной заостренности. Именно в эволюции темы и скрыт главный секрет симфоничности фугато. Эта замечательная находка композитора в соединении с разнообразными полифоническими приемами развития дает удивительно динамичный эффект. Выпишем для наглядности различные варианты темы по ходу развертывания фугато:

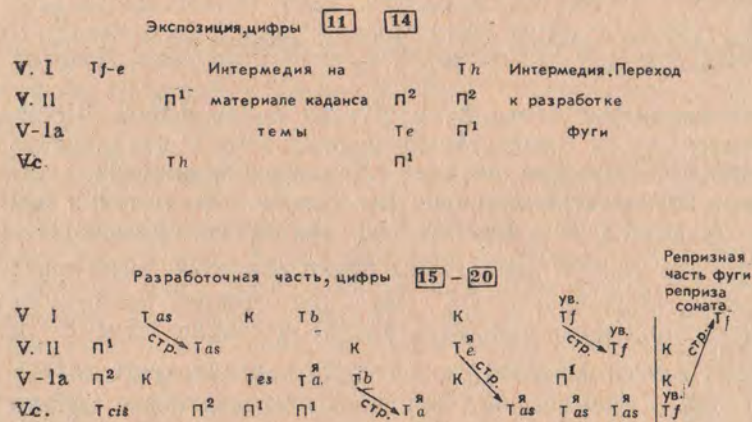


Полифоническая техника в фугато великолепна. Шостакович добивается здесь замечательного богатства контрапунктов при удивительной близости их теме. Ладовое напряжение, свойственное теме, распространяется на все голоса, чрезвычайно драматизируя звучание. Очень оригинально стреттное проведение (цифра [76]), где каждое звено темы последовательно имитируется, не контрапунктируя друг другу. Звучание стретты яркое и устремленное. Великолепно найдено грозное звучание темы в увеличении ([77], такт 5 и далее), на которую наслаиваются мотивы первоначального ритмического варианта. Вторая фаза фугато дает интересные образцы пластовой полифонии (цифры [80], [81]), общающей могучий размах звучанию. И наконец, постепенный отход от имитационности и установление ритмической оstinатности: фугато с приближением к кульминации перерастает в оstinатную вариационность. Все это способствует удивительной симфонич-

ности формы. Ее по праву можно считать одной из вершин полифонического искусства XX века.

Разработку первой части Третьего квартета, едва ли не самого симфонического квартета Шостаковича, можно рассматривать уже не как фугато, а как полноценную развернутую фугу, имеющую экспозиционную, разработочную и очень лаконичную репризную часть, в которой внезапно меняется тип изложения в связи с совпадением начала репризы фуги с репризой сонатной формы.

Обращение к фуге здесь связано с принципами симфонической драматургии Шостаковича. В этом квартете он использует метод приема укрупненного контраста, то есть размещает основное «поле напряжения» не внутри экспозиции, а между экспозицией и разработкой. Безмятежное изящное звучание главной темы в начале квартета ничем не предсказывает драматического строя образов квартета в целом. Побочная тема не вносит в этом смысле ничего нового. Гомофонный стиль изложения помогает созданию просветленной окраски экспозиции. Разработка резко меняет характер и тонус изложения: звучание приобретает напряженно-драматическую окраску. Безмятежная лиричность экспозиции омрачается. При этом тема полностью сохраняет свои первоначальные интонационные очертания и структуру. Сохраняется также и темп. Но образ меняется кардинально. Это достигается при помощи переключения в другое русло развития. Потеряв светлую гомофонную окраску, тема в окружении контрапунктов становится зловещей и напряженной. Выписываем схему этой замечательной фуги-разработки¹.

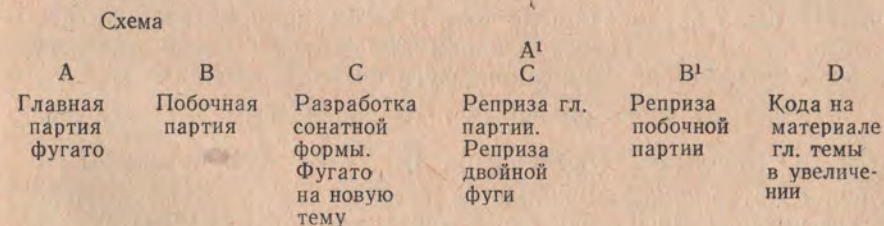


¹ Т — тема, П¹ — первое противосложение, П² — второе противосложение, К — свободный контрапункт, Т^я — ядро темы, Т^{ув} — тема в увеличении, стр. — стретта.

Как видим, композиция вполне классична. Оригинальны здесь гармонические нормы и ладовая структура интонаций. Необычно своеобразное совмещение реприз: репризы фуги и репризы сонаты. Реприза сонаты воспринимается поначалу как реприза фуги и лишь к концу изложения темы, со сменой фактуры слух переключается на восприятие репризы сонаты.

В симфонической литературе XIX века мы не встретим большого числа примеров, где фуга (фугато) составляет разработку сонаты, а фугированный способ развития является единственным способом развития тематизма. Кроме финала сонаты ор. 101 Бетховена, обращает на себя внимание в этом плане финал Пятой симфонии Брукнера с интересным взаимопроникновением (в условиях симфонии) сонатной формы и двойной фуги. От этого финала протягиваются нити к формам Хиндемита, к его имитационно-полифонической симфонической логике.

Главная партия финала симфонии Брукнера излагается в форме фугато. Сменяющая фугато сфера побочных тем экспозиции выдержана в традициях сонатного экспонирования. В заключительной партии возникает новая интонация, которая с началом разработки превращается в тему фуги. Первый этап разработки представляет собой фугато на эту новую тему. Во втором этапе вновь появляется главная тема в главной тональности (реприза сонатной формы), включаемая в фугированное развитие (реприза двойной фуги). Таким образом, экспозиция главной темы и разработка образуют двойную фугу с отдельными экспозициями двух тем и их совместной репризой. Экспозиции обеих тем разделены побочной партией сонатной формы, а после окончания фуги звучит динамизированная реприза побочной партии и кода (в полном соответствии с сонатной схемой):



Связь этой формы с первой частью Третьего квартета Шостаковича не только в том, что фуга охватывает всю разработку, но и в отношении к репризе главной партии. У Брукнера, по существу, реприза двойной фуги есть реприза главной партии в рамках сонаты. У Шостаковича реприза главной темы в рамках сонатной формы воспринимается так же, как реприза фуги. Но с другой стороны, реприза двойной фуги у Брукнера (а это связано с традициями формы) — центр самой активной разработочно-

сти. Возникает сложное единство разработочности и репризности. Начало репризы воспринимается как начало качественно нового этапа развития.

Безусловно, Шостакович усваивает эту наметившуюся традицию в музыке XIX века, оригинально преломляя ее в контексте своего стиля. В финале Восьмой симфонии заключительная часть фуги совпадает с репризным проведением главной темы.

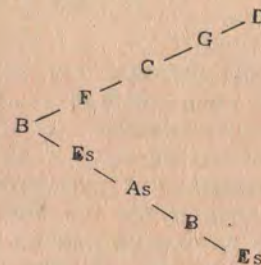
Обратимся к партитурам Хиндемита. Мы уже говорили, что имитационность — основная сила, организующая его разработочные движения. Вполне понятно, что эта разработочная имитационность носит упорядоченный характер и стремится к сложению в стройную полифоническую форму. И очень часто эта форма оказывается свободно трактованной формой фуги.

Хиндемит в своем отношении к сонатной форме во многом стоит на классических позициях. Ему в меньшей мере, чем Шостаковичу, свойствен принцип «укрупненного контраста», когда момент введения основного контрастирующего образа выносится за пределы экспозиции. Это мы встречаем лишь в первой части симфонии «Die Harmonie der Welt», где разработка построена на новом интонационном материале. Не характерно для него и глубокое образно-смысловое перерождение тематизма в разработках. Вместе с тем последние не лишены подлинной симфоничности и, воплощаясь в виде фугированных движений, еще раз подтверждают возможности имитационности в качестве действенного и вполне современного способа развития.

Разработочные фуги Хиндемита многими своими чертами оказываются сходными с подобными фугами у Шостаковича. Рассмотрим разработку первой части симфонии «Художник Матис». После короткого вступления к разработке начинается развернутая фуга на материале первой побочной темы. Ее фугированное развитие было предвосхищено уже в экспозиции. Благодаря этому тема не перерождается в своем образно-смысловом качестве, а лишь варьируется. Экспозиция фуги очерчена очень ясно (цифра 2). Четыре экспозиционных проведения темы сменяют друг друга в тональном соотношении B—F—Es—B¹. С цифры 13 большой интермедией начинается средняя часть. Замечательно, что все интермедии построены на материале главной темы. С цифры 14 интонации главной темы проникают в противосложения, сопровождающие первую побочную тему — основную тему фуги. Верный своему принципу, Хиндемит даже в интермедиях разработочной фуги стремится сохранить целостную конструкцию темы. Некоторые из них заключают в себе полные проведения главной

¹ Здесь и в дальнейшем тональный план мы будем определять по первым звукам вступающих тем.

темы, в других она подвергается мотивной разработке. Тональный план этой интересной фуги может быть представлен в виде следующей схемы:



Мы видим, что Хиндемит сохраняет принцип квинтовых связей вступающих голосов, но пользуется «веерообразным» порядком вступлений (это же наблюдается и в первой части Четвертого квартета). Видимо, «веерообразную» фугу Хиндемит считает более масштабной и более соответствующей сонатному развитию¹.

В цифре 16 происходит перелом в фуге. Появляется тема вступления в той же тональности, в какой она звучала в самом начале симфонии (Des). Вместе с тем момент введения этой темы воспринимается не только как реприза, но и как обновленное продолжение развития. По существу это заключительная часть разработочной фуги (ее главная тема продолжает свою жизнь) и одновременно реприза вступления.

Мы видим, что Хиндемит удивительно свободно и пластично модифицирует форму фуги, приближая ее к требованиям сонатной разработочности. Как и у Шостаковича, заключительная часть фуги имеет двойную, своего рода «переменную функциональность», являясь одновременно и последней фазой разработки и началом репризы. Это чрезвычайно динамизирует форму, делает ее подлинно симфоничной.

Не менее виртуозно с точки зрения композиторской техники выполнена разработка первой части симфонии «Die Harmonie der Welt». Она воплощается в грандиозную, свободно модифицированную двойную фугу с чертами рондальности. Как уже говорилось, разработка построена на новом материале. Ее вторая тема (также новая) возникает после развитого фугированного изложения первой и выполняет функцию ритмически статичного стержня, вокруг которого стремительно вращаются контрапункты:

¹ Аналогичный тональный план мы встречаем в фуге Бартока из первой части «Музыки для струнных, ударных и челесты».



Этот своеобразный современный *cantus firmus* также развивается имитационно. Но если первая тема разворачивается как fuga с квинтовыми вступлениями (C—G—D—As—E—C), то развитие второй темы близко по типу к октавной фуге (4 проведения темы даются у разных инструментов от Cis). В дальнейшем форма приобретает черты рондальности. С такта 245 опять начинается фугированное движение первой темы, с буквы W приходит имитационное развитие второй (fis—fis—a—c—c). И наконец, с такта 334 начинается реприза главной партии, которая в качестве контрапункта использует материал развертывания из первой темы разработки. Схематически эту оригинальнейшую разработку можно было бы выразить так:

A	B	A ¹	B ¹	C A ²
Экспозиция фуги на 1-ю тему раз- работки	Экспозиция в октавном имитировании 2-й темы	Разработка фуги на 1-ю тему, рефрен	Вариант 2-й темы	Реприза гл. партии в контрапункте с элементами 1-й темы-рефрена

Как видим, Хиндемит находит здесь форму, обеспечивающую масштаб развития.

V

ПОЛИФОНΙΑ РЕПРИЗНЫХ ЧАСТЕЙ ФОРМЫ

В разделе о тематизме отмечалось, какому активному развитию подвергался тематический материал в рамках экспозиции. Мы убедились, что процесс развития зачастую вступал в свои права сразу же вслед за изложением основных тематических зерен.

Экспозиционное развитие может быть достаточно активным и продолжительным. В этом плане можно сказать, что некоторые симфонии Шостаковича (так же как и Хиндемита) начинаются как бы прямо с разработки. Однако в сонатной форме Шостаковича экспозиционная разработка носит особый характер. В ней темы лишь углубляются и обогащаются, но не трансформируют

своей первоначальной образной сущности, не меняют первоначального образного смысла, в то время как обычно эволюция тематизма в разработке есть процесс развития переосмысленного тематизма. Если, например, для экспозиции характерен лирический тематизм, то в разработке развивается действенно-драматическое начало, не раскрытое в экспозиции (композиция оставляет слушателя в состоянии лишь предчувствия возможности динамического раскрепощения). Разработка вносит глубочайшие изменения (по сравнению с экспозицией) в образный строй развертывающейся формы¹.

Естественно, что функция, которую выполняет у Шостаковича разработка, определяет трактовку формы в целом и в очень большой мере влияет на структуру репризной части формы. При обязательности динамической репризы в сонатной форме степень динамизации может быть различной. Это различие зависит от функции разработки, от степени контраста ее по отношению к экспозиции. У венских классиков динамизация репризы осуществлялась главным образом посредством тональных изменений, при относительной тождественности самих повторяемых частей экспозиционным. Бетховен достигает уже значительной и глубокой динамизации репризы (именно в случаях углубления контраста между сферой экспозиции и разработки). В репризы и прилегающие к ним коды привносятся элементы разработочности (см. коду Largo e mesto Седьмой сонаты для фортепиано, репризу первой части Третьей симфонии).

У Шостаковича в тех случаях, когда основной контраст лежит между сферой образов экспозиции в целом и разработки, реприза динамизируется чрезвычайно. Она воспринимается прежде всего как продолжение развития. Если разработка отделяется от экспозиции более или менее ясно обозначенным ступенчатым сдвигом в новую образную сферу, то с репризой она сливается в едином сплошном течении. Совмещение генеральной кульминации с началом репризы заставляет воспринимать последнюю как итоговое продолжение. В этом, безусловно, нельзя не усмотреть преемственных связей Шостаковича с симфонической трактовкой

¹ Это углубление контраста между экспозицией и разработкой подготавливалось всем ходом исторического развития европейского симфонизма. У Гайдна и Моцарта основное «поле напряжения», основной контраст заключается между главной и побочной партиями (или внутри главной партии, или между главной и побочной с одной стороны и заключительной с другой). Разработка же дополняет динамический потенциал тематизма в том плане, в каком он наметился в экспозиции. Первые попытки глубокого обновления образной сферы разработки по соотношению ее с экспозицией мы встречаем, пожалуй, у Бетховена. Достаточно сослаться на Largo e mesto из Седьмой сонаты для фортепиано, где в начале разработки появляется образ песенно-гимнического плана. В разработке из первой части Героической симфонии вводится новая тема-образ. В разработке первой части Девятой фугированное развитие главной темы значительно меняет ее образно-динамический смысл.

сонатной формы у Чайковского. Однако степень образного переосмысления первого репризного провозглашения темы у Шостаковича значительно больше. Глубина образного переключения тематизма в разработке рождает в виде итога новое качество в репризе. Она фактически перестает быть повторением. Указанные явления особенно характерны для больших монументальных симфонических полотен Шостаковича. В камерной музыке, где тематизм не содержит в себе такого мощного динамического потенциала, разработка не предусматривает той же глубины образного перевоплощения. Ее соотношение с экспозицией более классично. Естественно, что и реприза не требует столь же глубокого тематического перерождения.

Полифония давно уже завоевала себе репутацию действенного средства динамизации повторений. В репризу сонатной формы она проникает в качестве активизирующего момента еще со времен Бетховена. Конечно, для этого должны быть предпосылки во всем предшествующем развитии произведения и в самом тематизме.

Обратимся к репризным частям крупных симфонических сочинений Шостаковича и попытаемся выяснить, какую функцию в плане динамизации репризы композитор отводит полифонии. Раскроем партитуру первой части Пятой симфонии, которая, как уже говорилось выше, конденсирует в себе основные стилистические черты композитора. Могучий поток разработки всей массой накопленной звуковой мощи вливается в репризу на вершине кульминационной волны. Провозглашается главная тема. Темп, хотя и более сдержанный по сравнению с разработкой, по соотношению с экспозицией сдвигается вперед (экспозиция: $\text{♩} = 76$, реприза: $\text{♩} = 66$), динамическое изложение — *fff* (в экспозиции $p < f > p$). Кроме этих наглядных способов динамизации, композитор активизирует и саму интонацию: в ее ритмической структуре меньше тормозящих и прерывающих движение моментов.

И, наконец, в экспозиции главная партия излагается полифонически. Тонкие плетения сопровождающих солирующих голос контрапунктических линий создает атмосферу трепетной лиричности, иногда просветленной, иногда экспрессивной и внутренне напряженной. В репризе главная тема излагается в мощном унисоне: струнные, деревянные, валторны. Никакого полифонического многоголосия, реприза главной партии — это мелодический монолит. В процессе повторения старой интонации рождается новый эпический образ. В разработочной борьбе главная партия окрепла. Ее лирическое звучание, моменты глубокой задумчивости и внутренней философско-декламационной сосредоточенности уступили место мощному эпическому провозглашению. К этому пришло развитие симфонии, явление это глубоко симфонично по своему существу.

Итак, можно говорить о динамизации посредством отказа от полифонического многоголосия. Безусловно, это осуществимо лишь при условии использования полифонии как основного композиционного принципа в экспозиции и разработке, тогда отказ от нее воспринимается как особый момент. В данном случае репризе предшествует разработка, в которой полифония выступает как главный фактор развития. Конец разработки — момент высшей полифонизации.

Побочная тема в репризе Пятой симфонии по сравнению с экспозицией претерпевает изменения, обратные главной. Она динамизируется средствами полифонии (канон). Ее образ благодаря этому делается более объективным. Подобная объективизация образа характеризует и главную тему в репризе. В первом случае это достигается при помощи полифонии, а во втором — путем отказа от нее. Это говорит об очень тонком осознании композитором полифонии как фактора динамизации в теснейшей связи с конкретным интонационным смыслом каждой из динамизируемых тем.

Итак, симфоническое слышание композитора, стремление к новому качеству образа в репризе вызвало к жизни интересную драматургическую находку: динамизация (вернее, образная трансформация) репризного проведения главной темы путем отказа от полифонического многоголосия. Это вполне оправданное и закономерное явление. Концентрация полифонических приемов воздействия в разработке очень велика. Полифония трактуется здесь как средство активного динамического нагнетания, в то время как в репризе такие нагнетания не нужны. Как указывалось, этот прием характерен для монументальных симфонических полотен Шостаковича. С не меньшей наглядностью он проявляется в репризе первой части Восьмой симфонии (цифра $\overline{34}$ и далее). мы встречаем его в первых частях Седьмой и Десятой симфоний.

Но совершенно ли исключает Шостакович полифоническое многоголосие из репризных частей формы? Безусловно, нет. Такой способ динамизации отличает лишь репризные проведения главных партий. Следует заметить, что в репризу часто относительно точно переносятся довольно обширные полифонические построения экспозиции (например, середина побочной партии в первой части Восьмой симфонии). К полифонии также нередко прибегает композитор как средство вариантной динамизации, не предусматривающей глубокого переосмысления образов. Такова функция канона в репризном проведении побочной темы первой части Пятой симфонии. Такова роль вертикально-подвижного контрапункта в репризном проведении побочной темы первой части Восьмой симфонии (цифра $\overline{41}$), когда тема впервые попадает в нижний голос, а ритмо-гармонический контрапункт — в верхние голоса.

Особенно широко способ динамизации реприз посредством вариантного повторения применяется Шостаковичем в камерной музыке. Реприза здесь не динамизируется так глубоко, как в симфониях, поэтому коль скоро полифоническое начало присутствовало в экспозиции, оно сохраняется и в репризе, но используется композитором в качестве средства вариантного обновления повторяемых частей экспозиции.

Как же выглядит репризная часть формы в трактовке Хиндемита?

Надо отметить, что классичность мышления композитора скажется здесь со всей определенностью. Так же как не свойственно ему глубокое переосмысление тематизма в разработке, так же не свойственно и переосмысление в репризе. Исключение представляет первая часть симфонии «Die Harmonie der Welt», многими своими чертами сходная с построениями Шостаковича. Здесь реприза сливается с разработкой в едином токе развития. В первом же репризном проведении главная партия предстает в ритмическом увеличении, в новом метре при прежнем уровне динамики (*ff*). Она провозглашается как мощная эпическая идея.

В отличие от Шостаковича Хиндемит не «изгоняет» контрастную полифонию, а лишь регламентирует количество голосов (здесь контрастное двухголосие). Побочная тема не подвергается глубокой динамизации, но заключительная партия, разрастающаяся в мощную коду, построена исключительно с помощью полифонических средств развития тематизма.

*

Итак, полифония составляет основу, выступая как главный организующий движение принцип, в сонатных концепциях Шостаковича и Хиндемита. Она пронизывает все части формы то в виде развитого контрастного или имитационного многоголосия, то как способ развертывания мелодии (это мы видим в репризах главных партий сонатных форм Шостаковича, где полифоническое многоголосие снимается и остается лишь полифонический прием роста мелодической интонации). Полифония выступает в качестве важнейшего формообразующего фактора не только в сонатных структурах. Она пронизывает и остальные части сонатно-симфонического цикла, подвергая активной мутации такие формы, как трехчастная, вариационная, форма рондо и прочие. Предсказание Танеева о том, что музыка XX века будет преимущественно контрапунктической, сбылось. Полифония поставлена на службу современного симфонизма в качестве основного композиционного принципа. Симфонизм в современной музыке — это полифонический симфонизм. Но и в рамках полифонического симфонизма возможны очень различные стилистические проявления. Мы говорили о преобладании вариационно-полифонического начала в сим-

фонических сонатах Шостаковича и об имитационной основе развития у Хиндемита. Это приводит к определенным различиям в общем композиционном плане сонатной формы. Различия эти свидетельствуют о силе нового художественного метода, о предпосылках к стилистическому разнообразию внутри него. Полифония сообщает сонатной форме удивительную пластику и мощь разворота. Она удовлетворяет всем нормам сонатной разработочности, рождая неслыханной силы динамические нагнетания и обеспечивая волновую драматургию. Она сливает отдельные разделы в единое развертывание монолитной формы, создавая впечатление формы крупного плана, широкого симфонического дыхания.

Полифоническая сонатность возникла постепенно на протяжении всего XIX столетия. В XX веке полифония, прорвавшись окончательно в сферу тематизма, определила дальнейшие пути развития формы. Однако, меняя очертания формы, которую она организует, полифония меняется и сама в своем качестве. Масштаб экспрессии высказывания рождает новые гармонические нормы, по существу менее регламентированные, что способствует чрезвычайному усилению линейного начала в современной полифонии. Увеличивается интонационная многосоставность полифонических комплексов. Контрапунктирование группами голосов стало нормой. Мелодически подвижные полифонические пласты необходимы в кульминационных нагнетаниях.

Включение в сонату фугированных форм в большинстве случаев сопровождается интересным эффектом «переменной функциональности» заключительной части разработочной фуги, которая открывает собой репризу всей сонаты. Это удивительно симфонизирует форму и заставляет воспринимать репризу как продолжение развития, как новый этап разработки. Все эти качества полифонической сонатности отличают не только музыку Шостаковича и Хиндемита. Они достаточно ярко заявляют о себе в творчестве Бартока, Онеггера, Стравинского и многих других современных мастеров. Но в творчестве Шостаковича и Хиндемита они предстают в наиболее ярком и концентрированном выражении.

Т. Курышева

КАМЕРНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

Жанр камерного вокального цикла не нов. Его традиции восходят к эпохе музыкального романтизма, к творчеству многих различных по национальности композиторов прошлого столетия. Непревзойденными в своем роде образцами до наших дней остаются классические произведения этого жанра, созданные Шубертом, Шуманом, Мусоргским. Значительное развитие камерный вокальный цикл получает и в творчестве советских композиторов.

На первых этапах развития советской музыки среди огромного количества произведений вокальной лирики встречаются и вокальные циклы. Особенно много их создается начиная со второй половины 30-х годов («Далекая юность» Шапорина, циклы Ан. Александрова, Дзержинского, Кочурова, Левитина, Коваля и других). Различные по стилю и поэтическому замыслу они в большинстве своем были едины в главном — преобладании лирического или лирико-повествовательного начала. Это позволило Б. Асафьеву в 1946 году заметить, что «путь камерной вокальной музыки оказался вне больших дорог современности»¹.

Поворот в жанре советской вокальной музыки вообще и камерного вокального цикла, в частности, ознаменовался появлением в 1948 году цикла «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича и поэмы «Страна отцов» Свиридова (1950). Путь, открытый ими, оказался чрезвычайно плодотворным. Вслед за поэмой «Страна отцов» возникают новые циклы Свиридова: Песни на слова Р. Бернса (1955), «У меня отец — крестьянин» на слова Есенина (1957). Камерный вокальный цикл начинает привлекать все большее внимание самых различных композиторов, в том числе и «симфонистов». Среди них много молодежи,

¹ Б. Асафьев. Пути развития советской музыки. Избранные труды. АН СССР, 1957, V т., стр. 56.

ищущей новые формы для воплощения тем современности (А. Петров, С. Слонимский, Вл. Чистяков, И. Габараев, М. Таривердиев, К. Молчанов, А. Пресленев, Б. Тищенко и другие)¹.

Наряду с камерными циклами в последнее десятилетие все чаще появляются циклы вокально-симфонические (а также с сопровождением камерного оркестра или инструментального ансамбля). Так, вокально-симфоническая «Поэма памяти С. Есенина», непосредственно предшествующая циклу «У меня отец — крестьянин», первоначально была задумана Свиридовым тоже как камерный цикл для тенора и баса с фортепиано. Позднее композитор работал над другим вокально-симфоническим циклом «Петербургские песни» на слова Блока для четырех певцов и хора². Многие композиторы создают симфонические варианты циклов, написанных первоначально как камерные («Песни вольницы» С. Слонимского, «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича). Возникают и новые сочинения этого жанра («Солнце инков» Э. Денисова).

Вокально-симфонические циклы (как и с сопровождением камерного оркестра) не являются предметом нашего внимания. Это особая тема, требующая специального исследования. Тем не менее нельзя пройти мимо их существования в советской музыке, так как это одна из форм вокально-циклического жанра³.

Усиление в последние годы интереса к вокальному циклу, создание многих ярких, глубоко современных произведений безусловно свидетельствует о выявлении новых выразительных качеств жанра, его актуальности, перспективности. Многие из созданных произведений получили широкое освещение в печати. Имели место и попытки сравнения некоторых циклов. Тем не менее для полного представления художественных возможностей камерно-вокального цикла уже недостаточно анализа отдельных сочинений и их оценки. Назрела необходимость подробного теоретического объяснения жанра, характерных черт его образного содержания, важнейших приемов драматургии и музыкального развития⁴.

¹ Показательно, что в статье, посвященной творчеству ленинградской композиторской молодежи, рассмотрены три направления, по которым идут поиски молодых музыкантов — симфоническое, ораториальное и вокально-циклическое (С. Слонимский. За творческую дружбу. «Советская музыка», 1963, № 11).

² См. об этом: «Советская музыка», 1963, № 1, стр. 150.

³ Речь идет лишь о советской музыке. Жанр вокально-симфонического цикла как таковой не нов. Он встречается, например, у Малера — «Песни странствующего подмастерья», «Чудесный рог мальчика»; у Бриттена — «Серепахи».

⁴ С сожалением приходится заметить, что нередко понятие вокальный цикл ошибочно применяют и по отношению к сборникам песен (например, к песням, входящим в один опус или написанным на слова одного поэта), в которых отсутствует главное — внутреннее драматургическое единство целого, как выражение определенной идеи произведения. На настоящем этапе развития данного жанра такое применение понятия «цикл» безусловно неверно.

Первое, что сразу обращает на себя внимание в созданных за последние годы вокально-циклических произведениях, — это неуклонное расширение тематики. Наряду с традиционной темой вокальной лирики — духовный мир человека, его чувства, размышления о жизни («Память сердца» Шапорина, «10 сонетов Шекспира» Кабалева), в них затрагиваются важнейшие вопросы современности, вплоть до политических (например, борьба против колониализма), раскрываются общественные и социальные конфликты. Здесь и прошлое, и настоящее в жизни народов, и бытовые, и острохарактерные жанровые зарисовки («Из еврейской народной поэзии» Шостаковича, «Страна отцов», Песни на слова Р. Бернса, «У меня отец — крестьянин» Свиридова, «Простые песни» Петрова, «Песни борьбы» Габараева, «Песни мужества» Чистякова, «Песни вольницы» Слонимского и другие произведения).

Но если внимательно приглядеться и прислушаться ко всей созданной и непрерывно создаваемой музыке, то нетрудно заметить, что в общем мы имеем дело с двумя типами циклов. К первому относятся лирические циклы — сюиты, восходящие к традициям романтизма. Главная тема этих произведений — лирические настроения, размышления, воспоминания; музыкальный язык — типично романсовый. Ко второму — произведения, раскрывающие жизнь людей через показ наиболее характерных сторон ее. В них главное — общественная тема, и личное обычно выступает как одно из частных проявлений общего. Подобный тип цикла можно назвать характерным.

Оба типа циклов существуют в современной советской музыке и развиваются параллельно, нередко взаимно обогащая друг друга. Тем не менее подъем данного жанра, появление в нем новых черт, новых выразительных возможностей связан с возникновением и интенсивным развитием в советской музыке именно цикла характерного. Стремясь выявить это новое, наибольшее внимание мы уделим характерным циклам, и в первую очередь произведениям Шостаковича и Свиридова, своего рода классическим образцам данного жанра в современной советской музыке¹.

Охват разнообразных жизненных явлений, широкий диапазон чувств и настроений (от лирики до возвышенной героики и трагизма), богатство и колоритность живых человеческих образов — новые качества, присущие рассматриваемому жанру. Они, в свою

¹ Хочется заметить, что не случайно в статьях и рецензиях, посвященных новым произведениям вокально-циклического жанра, часто проводятся параллели между анализируемым произведением и циклами Шостаковича или Свиридова.

очередь, влекут за собой и новые средства выражения, найденные в опере и иных вокально-инструментальных формах, в романсе и массовой песне¹.

Влияние оперы, соединяющей в себе черты музыкального и драматического жанра, в современных вокальных циклах особенно сильно. Оно проявляется в усилении сценического, чисто игрового момента в каждой песне в отдельности. Ярким примером тому могут служить песни-сценки «Перед долгой разлукой», «Брошенный отец», «Счастье» из цикла Шостаковича, «Финдлей», «Всю землю тьмой заволокло» из Песен на слова Р. Бернса Свиридова, «Служанка» из «Простых песен» Петрова. Трактровка вокальной миниатюры как острохарактерной музыкальной сценки, прямое использование в песнях оперных приемов, в данном случае есть несомненное продолжение традиций великих русских музыкантов-реалистов Даргомыжского и Мусоргского. Напомним высказывание Б. Асафьева о камерно-вокальном творчестве Мусоргского: «Некоторые его вещи превращаются в напряженные характерные монологи и диалоги, развертываемые в столь конкретно очерченной ситуации, что в целом они являют собой драматургически цельные и замкнутые построения, и выходят за грани романсно-камерного стиля или наоборот, «стягивают» оперу в романс, посредством переключения всех средств (разрядка моя. — Т. К.) оперно-драматургической выразительности в камерный стиль»¹.

С сожалением приходится констатировать, что путь Мусоргского не был достойным образом продолжен его современниками и следующим поколением музыкантов. Многие идеи, принципы и сами музыкальные образы Мусоргского по-настоящему возрождаются лишь сейчас, и, безусловно, одной из форм этого возрождения становится характерный вокальный цикл в современной советской музыке.

В целом ряде эпизодов рассматриваемых циклов можно услышать и почувствовать непосредственные образно-музыкальные связи с песнями Мусоргского. Вот фрагмент из сценки «Финдлей» Свиридова: ласковая, немножко обиженная и по-детски капризная речь девушки, словно уговаривающей самую себя (как нередко «ворчат» про себя наказанные детишки), вызывает ассоциации с близким ей по настроению эпизодом из «Детской» Мусоргского:

¹ Романсовость сохраняется в характерном цикле как один из возможных составных жанровых элементов для воплощения лирического начала («Прощай», «Есть одна хорошая песня у соловушки» Свиридова, «Хорошая жизнь» Шостаковича и т. п.).

² Б. В. Асафьев. Важнейшие этапы развития русского романса. Сб. статей «Русский романс», «Академия», 1930, стр. 18.

1а [Allegro non troppo] „Фидлей“

pp dolce e capriccioso

Те-бе ка-лит-ку от-во-ри...

1б [Andantino] „В углу“

mf

Я ни-че-го не сде-лал, ня-нюш-ка

В заливчатом плясе («Песня о нужде» Шостаковича) доведенного до отчаяния человека слышатся прямые отголоски «пляски с горя» — знаменитого «Гопака» Мусоргского («Песни и пляски смерти»), причем близость обеих песен проявляется не только в созвучности образного содержания, но и в чисто музыкальных, интонационных связях:

2а [Allegro] „Песня о нужде“

f

Гоп, гоп, выше, вы-ше! Ест ко-за со-ло-му-сы-ры-ши.

2б [Allegro] „Гопак“ (оригинал в fis-moll'e)

Гой! гоп, гоп, го-па-ка. По-лю-би-ла ка-за-ка

В «Колыбельной» из цикла Шостаковича спокойно и плавно льющийся напев контрастирует с трагизмом высказываемых мыслей. Так, очень часто мать, укачивая ребенка, поет колыбельный мотив на другие слова — произнесенные вслух собственные мысли. Своеобразный жанр колыбельной-размышления тоже рожден Мусоргским («Колыбельная Еремущке»).

Аналогичную художественную общность можно констатировать и при сравнении песен иного плана, например, трагической картины «Долина Сално» из «Страны отцов» с балладой Мусоргского «Забутый». Родство поэтических образов рождает и сходную форму: крайние части, в которых запечатлена сцена смерти юноши на поле брани, обрамляют контрастирующий им средний эпизод — картину далекого родного дома, куда воин никогда не вернется.

Наряду с этим имеют место и более глубокие, опосредствованные связи: современные советские композиторы наследуют от Мусоргского и сам метод решения вокальной миниатюры оперно-драматургическими средствами. Приведенные выше слова Асафьева могут быть отнесены и к очень многим из рассматриваемых характерных циклов советских композиторов. Прием «стягивания» оперы в романс лежит в основе цикла «Из еврейской народной поэзии», а также в значительной степени использован в «Стране отцов» и бернсовском цикле Свиридова (например, песня «Всю землю тьмой заволочло» — подлинная оперная «хоровая» картина, в духе народных сцен Мусоргского).

Отталкиваясь от метода «переключения средств», по выражению Асафьева, Шостакович не только использует характерные элементы классического оперного жанра (трактовка песен, как театральных сцен), но, в свою очередь, переносит некоторые новые, им выработанные приемы оперной драматургии в вокальный цикл. Например, в «Катерине Измайловой», выдающемся и крупнейшем произведении композитора, трагическая социальная тема непрерывно обостряется и подчеркивается сатирическим элементом (это указано и в жанровом обозначении оперы как «трагедии-сатиры»). По образному содержанию вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» тоже социальная трагедия, и, неуклонно

обостряя трагедийность, композитор перед драматической кульминацией всего цикла — сценой «Зима» (№ 8) тоже вводит элемент гротеска. В песне «Брошенный отец» (№ 6) — это вульгарный, нелепый и «злой» в своей мажорности вальс, врывающийся в напряженный диалог, как ответ дочери отчаявшемуся отцу:

Использование вальса в данном случае вызывает ассоциацию с некоторыми остро сатирическими сценами «Катерины Измайловой» — вспомним «амурные» рассуждения Бориса Тимофеевича в начале 4-й картины, сцену в полицейском участке.

В следующей песне (№ 7) гротеск становится преобладающей краской: вызывающе веселая пляска вопиюще неуместна в трагедийной ситуации этой сценки и в особенности в преддверии трагической «Зимы». Примерно такую же образно-смысловую роль играют некоторые симфонические антракты «Катерины Измайловой». В частности, «дикий» галоп перед 7-й картиной вводится затем в завершающий эпизод сцены ареста Катерины и Сергея (8-я картина). После него следует полный открытого трагизма финальный акт.

Влияние оперы на современный вокальный цикл проявляется и в использовании ансамбля исполнителей, вместо одного солиста. Цикл Шостаковича написан для трех певцов: сопрано, контральто и тенора, «Страна отцов» — для тенора и баса, «У меня отец — крестьянин» — для тенора и баритона, «Простые песни» Петрова — для сопрано и баса.

Ансамбль значительно увеличивает выразительные возможности вокального цикла, так как используется в различных худо-

жественных целях, более широких, чем, например, в опере. Он трактуется и в естественном плане — как сцена-диалог («Плач об умершем младенце», «Перед долгой разлукой», «Брошенный отец» из цикла Шостаковича, «Почтальон» из «Простых песен» Петрова), и более условно — как монолитный ансамбль — «хор», олицетворяющий собой массовое начало¹. Второй случай предполагает большое жанровое многообразие. Это могут быть героические «хоры-картины» («Бранный клич», эпилог «Моя родина», частично и «Песнь о хлебе» из «Страны отцов»), жанровые сцены народного гулянья («Рекрута», «Вечером» из цикла «У меня отец — крестьянин»), различные по характеру «хоровые» финалы, утверждающие достигнутое к концу произведения настроение (заключительные разделы циклов Шостаковича и Петрова)².

Наконец, использование «свободных» голосов как выразительной «инструментальной» краски может создавать особо экспрессивный, напряженный фон (нет инструмента, звучащего эмоциональнее и выразительнее человеческого голоса, интонирующего мелодию-вокализ). Ярчайший пример такого приема имеется в песне «Зима» из цикла Шостаковича, где фоном для трагического монолога становится создаваемое голосами «завывание вьюги», звучащее словно скорбный, бессильный стон.

Не менее ярко применил аналогичный прием Петров в песне «Чиччо» — так же, как и у Шостаковича, трагической, кульминационной в цикле «Простые песни»: сдержан и скуп речитатив баса, трагизм рассказываемого и «показываемого» передает выразительнейшая мелодия — плач сопрано:

¹ В цикле на слова Бернса нет ансамбля. В нем один исполнитель, что объясняется господством песенного, а не сценического начала. Но там, где потребность в ансамбле возникает, автор создает его чисто музыкальными средствами: противопоставлением двух интонационных линий в сцене-«дуэте» «Финдлей» или компактной, густой фактурой, сливающейся с голосом солиста, в «хоровых» сценах — «Всю землю тьмой заволокло» и «Честная бедность».

² Роль и характер финала в вокальном цикле, как и вообще, очень важна. Важна она и с точки зрения исполнительской формы. В этом отношении известным упущением в цикле «У меня отец — крестьянин» Свиридова является то, что в последней части один из солистов — баритон не принимает участие в финале.



В этой песне Петрова можно усмотреть влияние и некоторых оперных приемов.

Звучание сопрано в данном случае аналогично выразительным soli деревянных духовых (вспомним, например, solo гобоя в романсе Аиды из сцены у Нила, английского рожка перед песней об иве из «Отелло» Верди или в скорбном монологе Катерины Измайловой «Не легко после почета да поклонов...» из 9-й картины оперы Шостаковича).

Как колоритный «инструментальный» тембр, имитирующий жужжание комара, использовал «свободный» голос и Слонимский в «Комарочках» из интересного вокального цикла «Песни вольницы»:

5 Andante

Mezzo-сопрано

Баритон

pp cantabile

Ко-ма-роч-ки

Применение ансамбля в камерном цикле обнаруживает родство с «оперными принципами» и в самом выборе голосов: характер, количество исполнителей и сами тембры в каждом случае диктуются образным содержанием произведения, причем даже не столько его общим настроением, сколько, и это особенно важно, обликом его «персонажей». Именно поэтому часто встречающаяся в музыкальной практике транспонировка отдельных, вне цикла существующих песен и романсов, их переложения для разных голосов, исполнение одного и того же романса то мужским, то женским голосом совершенно невозможны в характерном вокальном цикле. В цикле Шостаковича, например, два женских голоса — сопрано и контральто, — так как в большей части песен повествование ведется от лица женских «действующих лиц»; героико-эпический же мужественный склад циклов Свиридова, в которых история и характер народа представлены в образах-портретах мужей и юношей, влечет за собой применение только мужских голосов.

Зрительность, наглядность происходящего нередко усиливается еще и тем, что в качестве поэтического первоисточника используются стихи, в которых обрисованы предельно конкретные ситуации и речь ведется от первого лица.

И вот перед нами, как живые, проходят веселый и грубоватый Финдлей, ночью пробравшийся к любимой (Песни на слова Р. Бернса), слившиеся в отчаянии своего последнего свидания Абрам и Ривочка и несчастный Эле-старьевщик, тщетно зывающий к жестокой Циреле («Перед долгой разлукой» и «Брошенный отец» из цикла Шостаковича), простая и любящая Анни, которая «стоит у двери дома», может быть мечтая о своем друге, и не узнает его в приближающемся к ней солдате («Возвращение солдата» из берсовских песен Свиридова).

Благодаря конкретности ситуаций, жанровому многообразию музыкальных номеров, персонификации исполнителей, характер-

ный вокальный цикл нередко превращается в своеобразный маленький спектакль¹.

В ряде характерных вокальных циклов можно явственно ощутить влияния и иных современных музыкальных жанров. Так, из ораториальной музыки приходит в камерный цикл большая героико-эпическая патриотическая тема, а с ней и формы воплощения — картинность, широта, монументальность развития («Бранный клич», эпилог «Моя Родина» из «Страны отцов»).

Как явление, связанное с обогащением и расширением выразительных возможностей вокально-циклического жанра средствами симфонизма, следует воспринимать и возникновение вокально-симфонических циклов в советской музыке. Процесс этот явно прогрессирует, не случайно последние годы принесли с собой сочинение, переплавившее в себе свойства трех жанров — симфонического, ораториального и вокально-циклического — Тринадцатую симфонию Д. Шостаковича.

Усиление гражданских мотивов в содержании циклов влечет за собой обогащение их и элементами современной массовой песни («Честная бедность» из бернсовских песен, реприза пролога из «Страны отцов» Свиридова, «Почтальон» из «Простых песен» Петрова). Во многих эпизодах реалистически жанрового характера можно констатировать влияние бытовой и лирической песни, нередко с подчеркнутым национальным колоритом («Песня девушки» из цикла Шостаковича, «Рекрута» и «Песня под тальянку» из цикла «У меня отец — крестьянин», «Был бы у меня баштан» из «Страны отцов»).

Тематическое богатство, многообразие приемов развития, использование «арсенала» средств классической и современной вокальной музыки, в том числе и самых разнообразных вокальных жанров, — все это необходимые, но разрозненные компоненты, из которых при определенных условиях рождается единое, внутренне цельное музыкальное произведение. Эти условия заключаются в обязательной для вокального цикла внутренней, «скрытой» идее, в логической направленности образного развития от песни к песне, наконец, в единстве драматургического и композиционного замысла, которое проявляется и в определенности интонационного и ладотонального развития. Такое произведение, которое обладает названными чертами, можно считать вокальным циклом в подлинном и полном смысле этого слова.

¹ Подобное сравнение вполне правомерно, так как в некотором отношении современные характерные вокальные циклы вызывают ассоциации со сценическим музыкальным жанром, распространенным в XVIII веке в Англии и США — балладной оперой. В описании этого жанра, данного в книге В. Конен «Пути американской музыки» («Советский композитор», М., 1961), говорится, что это были произведения, «состоящие из легкожанровых стихов, написанных на старинные напевы», и что подобные балладные оперы нередко исполнялись одним актером, который сам пел «все песни и играл роли всех действующих лиц».

Источником и музыкально-жанровой основой камерного вокального цикла является миниатюра для голоса с фортепиано — романс, песня.

Песня — один из самых доступных музыкальных жанров: ее словесный текст конкретизирует музыкальный образ, простая мелодия способствует скорейшему восприятию музыки, сравнительно небольшие размеры — более полному охвату целого¹.

Тем не менее, песня при всей ее доступности не может вместить такое разнообразие содержания, как произведение крупной формы. Возможности песен ограничены. Объединение же их в цикл увеличивает эти возможности во много раз. В крупной форме можно воплотить более значительный сюжет, содержанием вокального цикла может стать история жизни народа, лирическая тема может быть передана многогранно, в развитии, как комплекс событий и настроений на протяжении жизненного этапа. В циклическом вокальном произведении появляется ряд новых музыкально-драматургических возможностей: сквозное движение (от песни к песне), направленное к кульминации цикла и образующее единую волну нарастания и спада; яркие контрастные сопоставления, как в последовательности песен, так и в виде сопоставления двух или нескольких жанровых и образных сфер; интонационные и образные арки, выделяющие главную линию цикла, системы лейтинтонационного развития; репризные соответствия, выводы, итоги и т. д., — все то, что объединяет большую форму.

Многие из таких возможностей имеются и в других жанрах; в то же время вокальный цикл дает им своеобразное толкование. Контрастное сопоставление различных вокальных форм (сцена, диалог, романс, монолог, народная песня, героический хор и т. п.) в рамках одного произведения встречается, например, в опере. Но там использование разных форм и жанров, переход от одного к другому связаны с развитием сценического действия и должны быть им логически мотивированы. В цикле же песен свобода развития позволяет непосредственно сопоставить их и тем самым открыть пути для предельно динамичного и лаконичного развертывания.

В произведении кантатно-ораториального жанра, не связанном сценическим действием, тоже могут непосредственно сопоставляться разные по характеру эпизоды. Но и кантате, и оратории — произведениям эпико-повествовательного, нередко и героического характера — присуще развитие крупными «мазками»,

¹ В развитии реалистического искусства различных музыкальных школ песенный жанр занимает очень важное место в силу своего демократизма.

чередование больших музыкальных полотен и потому не свойственны ни обилие образно-жанровых планов, ни их частые смены¹. В вокальном цикле — цикле миниатюр — подобное жанровое многообразие возможно и даже желательно. Оно не вызывает ощущения пестроты, а, напротив, способствует созданию многопланового, многогранного целого, если, конечно, оправдано общим развитием идеи всего цикла.

Одним из первых моментов, определяющих драматургию вокального цикла, как единого по замыслу и многочастного по структуре произведения, является группировка песен. Вокальный цикл не имеет определенной последовательности частей в отличие от сонатно-симфонического или старинного сюитного цикла, и их количество, жанровый облик и принципы чередования зависят в каждом отдельном случае от замысла автора, от образного содержания произведения в целом. В одном все циклы едины: расположение частей подчинено строгой логике целестремленного драматургического развития, и в этом заключается качественное отличие цикла от сборника песен, где сопоставлены различные по настроению и темпу произведения.

Сопоставляемые по контрасту песни цикла часто образуют последовательно развивающиеся внутренние сюжетные, образные линии. Они и группируют песни, способствуя возникновению больших частей цикла со своей логикой взаимодействия.

Остановимся подробнее на вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии». Данное произведение включает в себя одиннадцать песен — колоритных сцен, совершенно самостоятельных и образно завершенных. Первые восемь песен рисуют картины трагической жизни народа в царской России, три последние — это эпизоды новой, счастливой жизни в послереволюционный период. Таковы две основные, качественно различные образные сферы. Наряду с тем в последовании песен можно заметить и логику иного склада: 1-я—3-я песни («Плач об умершем младенце», «Заботливая мама и тетя», «Колыбельная») связаны с образами детства; 4-я—6-я («Перед долгой разлукой», «Предостережение», «Брошенный отец») — с образами юности; 7-я—8-я («Песня о нужде», «Зима») — зрелости. Последний раздел, как указывалось, картины новой жизни — посвящается раскрытию темы счастья, обретенного в конце жизненного пути («Хорошая жизнь», «Счастье»). В целом цикл воспринимается как повествование о судьбе поколения, и, казалось бы, разрозненные песни — как последовательные этапы этого повествования. Возникает четы-

¹ Стремление к усилению внутреннего контраста, расширению жанрового диапазона приводит композиторов иногда и в кантатно-ораториальных произведениях к необычным сопоставлениям. Например, в оратории «На страже мира» Прокофьева основная героико-эпическая сфера оттеняется расположенными в центре жанрово-бытовыми сценами детства («Урок родного языка», «Голуби мира», «Колыбельная»).

рехчастная структура, вызывающая ассоциации с композицией симфонического цикла драматической концепции: первая — третья части остроконфликтные, с яркими трагическими вершинами, столкновениями, четвертая часть — разрешение противоречий, жизнеутверждающий финал. Проникновение элементов симфонизма, как принципа развития, в данном случае обусловлено характерным для автора драматургическим подходом к разрешению конфликта.

Каждую из названных четырех групп объединяет не только сюжетная близость, но и более глубокие внутренние образно-музыкальные связи. Так, первая и вторая группы образуют каждая своего рода контрастную трехчастную форму со своей логикой образного и интонационного развития. В первой группе песни крайние части («Плач» и «Колыбельная») безусловно очень близки по своему скорбно-лирическому тону, по фактурному облику (господствующая роль принадлежит выразительной певучей мелодии, сопровождаемой мягким аккордовым аккомпанементом), и, наконец, по интонационным изгибам мелодической линии, что особенно ощутимо при сравнении партии контральто в «Плаче» с мелодией «Колыбельной», (кстати, исполняемой контральто):

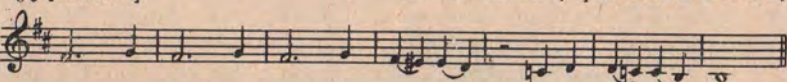
[Moderato] „Плач об умершем младенце“

6a Сопрано



Контральто

6б [Andante] Колыбельная (оригинал в c-moll'e)



Заклученная между ними сценка «Заботливая мама и тетя» столь же явно играет роль контрастного эпизода, уже предвосхищенного в средней части песни «Плач».

Следующая группа песен несет в себе новые образы и их новое решение. Собственно, здесь уже начинается «действие» — крайние части («Перед долгой разлукой», «Брошенный отец») строятся как напряженные, подлинно оперные драматические дуэты. Их роднит и преобладание экспрессивной декламационности в мелодике, и непрерывное внутреннее нагнетание, и даже прием окончания — обессиленные повторения *pianissimo* имени безвозвратно теряемого любимого человека. В этой группе песен впервые вводится мужской тембр голоса, более самостоятельно и ортоспихологически решена партия фортепиано¹: то она явля-

¹ Партия фортепиано становится и носителем элемента гротеска, например, в песне «Брошенный отец» (стр. 285 настоящей статьи).

ется выразителем эмоций, бушевающих героев (4-я—6-я песни), то мягко и тонко очерчивает портрет действующего лица («невидимая» Хася в очаровательном «интермеццо» — «Предостережении»).

По внутреннему образному развитию вторая группа песен сильно отличается от первой. Она строится по принципу нарастания, «динамизации» формы: в «Прощании» трагизм ситуаций еще смягчен лиризмом звучания, в песне же «Брошенный отец» драма нарочито обнажена («динамическая» реприза).

Третья группа включает всего две песни («Песня о нужде» и «Зима»). Несмотря на ярчайший жанровый контраст (залихватский пляс и трагический монолог), они во всем цикле наиболее тесно связаны между собой: песня «Зима» воспринимается как контрастное продолжение предшествующей части. Этому способствует близость сюжета (нужда семьи, нужда детей) и исполнение как бы от одного лица — отца семьи. Тесная тональная взаимосвязь (gis-moll—cis-moll) создает динамическую устремленность одной песни к другой. Наконец, обе части сближены мелодически: вторая из них начинается со звука, которым завершилась первая. Между ними есть и внутреннее интонационное родство: главное тематическое зерно песни «Зима» — мотив «завывания выюги» — зарождается в рамках «Песни о нужде»:



Наименее драматургически спаяны последние (9-я—11-я) песни цикла. Со всем предыдущим их объединяет главным образом сюжет. Жизнеутверждающий характер музыки, отсутствие конфликтности роднят их и с финалами крупных форм¹.

Если песни последней группы наиболее самостоятельны, а в первых двух образовалось нечто подобное малому «циклу в цикле», то особенно тесное единство песен в третьей, кульминационной, группе позволяет говорить уже о чертах контрастно-составной формы в ней. «Цикличность в определенных условиях может

¹ При кажущейся независимости они все-таки связаны тональными отношениями и образуют своеобразный полный каданс:

Fis—a—c—f
S D T

быть устремлена к контрастно-составной форме¹... Это возникает тогда, когда цикл настолько спаян, что существование одной части немыслимо без других, когда каждая является звеном в развитии общего художественного замысла². Нечто аналогичное имеет место и в соотношениях двух рассматриваемых песен, образующих неразрывное контрастное целое.

Подобное явление не случайность, — оно порождается характерной для драматургии вокального цикла тенденцией к неуклонному росту единства, спаянности частей по направлению к кульминации (одновременно с усилением контраста, о котором пойдет речь ниже).

Аналогичное явление и в еще более яркой степени мы встречаем в поэме «Страна отцов» Свиридова. Одиннадцать музыкальных частей, картин этой эпико-героической поэмы, посвященных волнующим страницам истории армянского народа, образуют последовательную линию роста единства и укрупнения формы. Следующие за прологом поэмы («Слава отцов») 2-я—4-я песни («В дальний путь», «Песнь о хлебе», «Был бы у меня баштан») — разрозненные самостоятельные картинки мирной жизни и быта; 5-я—6-я песни («Долина Сално» и «Черный орел») — «цикл в цикле» — сцена смерти юноши на поле брани и лирическое отступление (взрыв патетических эмоций), вызванное этой сценой. Следующие — 7-я—8-я песни — печальный монолог изгнанника («Моей матери») и сцена радостного возвращения скитальца домой («Дым отчества») — в разном освещении раскрывают одну тему: тему тоски по родине. Последние три песни — картина грандиозной битвы («Бранный клич»), лирический реквием гибнущему герою («Сестре») и торжественный апофеоз — символ победы (эпilog — «Моя родина») — идут на одном дыхании, без перерыва, образуя контрастно-составную форму³.

В последнем разделе заключены и драматургическая вершина цикла («Бранный клич»), и сильные контрасты. Прием attassa, использованный Свиридовым, ярко симфонический. Он характерен для крупных симфонических форм, пронизанных единым целеустремленным развитием, для контрастно-составных форм (последние две части Пятой симфонии Бетховена, Третья симфония Скрябина, Одиннадцатая, Двенадцатая Шостаковича, вокально-симфонические произведения Свиридова и многое другое). Введение его в камерный цикл свидетельствует о новом подходе автора к этой форме, о трактовке ее как цельной, симфоничной и единой.

¹ Понятие контрастно-составной формы выдвинуто и обосновано проф. В. В. Протопоповым в исследовании «Иван Сусанин» Глинки (АН СССР, Москва, 1961, гл. VIII), а также в статье (см.: «Советская музыка», 1962, № 9).

² Вл. Протопопов. «Иван Сусанин» Глинки, стр. 365.

³ Группировка песен в цикле благодаря растущему укрупнению образует как бы развернутую структуру суммирования: 1+1+1+1+2+2+3.

Иной принцип группировки лежит в основе Песен на слова Р. Бернса Свиридова — произведения менее конфликтного, выдержанного скорее в лирико-повествовательном, жанровом плане. Основная, наиболее яркая закономерность в нем — сопоставление песен по принципу контраста обобщенности и конкретности: в одних — размышления о жизни (№№ 1, 3), героические или драматические сцены, связанные с образом народа (№№ 5, 7, 9), в других — лирические и жанровые сцены, раскрывающие личные судьбы людей (№№ 2, 4, 6, 8)¹.

Но наряду с этой, основной закономерностью можно наблюдать другую: в различных разделах цикла (начало, середина, конец) показаны разные стороны характера народа и разные настроения. Так, главная тема начальных песен цикла — раздумья о прошлом, пережитом. Размышления пронизывают не только песни «Осень» и «Джон Андерсен», но также и «Возвращение солдата» (солдат, шагая, погружен в воспоминания о войне, о солдатской чести и давней любви). Главное содержание этих песен — лирика воспоминаний; внимание автора в основном отдано прошлому.

В следующей группе песен (4—6) отражено настоящее. В центре их — юноша, наделенный лучшими чертами характера: талантливый, неугомонный Робин, сильный и гордый горский парень, ловкий и обаятельный Финдлей. Это — наиболее жизне-радостная часть цикла, полная юмора, пронизанная живописным народно-жанровым колоритом. Она подчеркнута действием, изобразительна, в ней уже нет места монологам-размышлениям. Внутри цикла эта группа песен играет роль остроумного скерцо.

Последние песни снова полны размышлений, но уже не о прошлом, и не о жизни вообще, а о настоящем, суровом, жестоким, несправедливом, и о прекрасном будущем. В отличие от первых песен цикла они действенны, в них поднимается новая для произведения тема судьбы народа. Это относится преимущественно к крайним песням данной группы, которые тесно связаны между собой. «Честная бедность» воспринимается как вывод, продолжение песни «Всю землю тьмой заволокло»². Обе песни оттеняются лирическим интермеццо — «Прощай» — самой одухотворенной частью цикла. Но по своему содержанию и она, подобно «Честной бедности», устремлена в будущее: герой сохранит верность и любовь, он вернется к любимой — счастье впереди.

¹ Это одно из важнейших наблюдений И. Злобинской, автора дипломной работы «Песни на слова Р. Бернса Свиридова (МГК, 1958, руководитель проф. Л. А. Мазель).

² Связи между этими двумя эпизодами многообразны: во-первых, это единственные в цикле подлинно массовые «хоровые» сцены (жанровая взаимосвязь), во-вторых, в них поднимается общая тема — тема социального неравенства (сюжетная близость), в-третьих, естественно, единство образов порождает и музыкальные связи: вступление к «Честной бедности» интонационно родственно

В результате такой «временной бесконечности» в рамках, казалось бы, ограниченного в своих возможностях камерного цикла создается ощущение большого дыхания, перспективы, полноты жизненных явлений.

Группировка песен тесно связана с еще одним фактором драматургического единства произведения — развитием образных элементов в цикле. Как уже отмечалось, круг образов вокального цикла может быть чрезвычайно широк и многопланен. Характер же произведения в целом определяется тем, какие элементы главенствуют и куда направлено их развитие. Приведем пример. В поэме «Страна отцов» Свиридова переплетаются героика, эпика, лирика, жанровость, трагизм. Героическая линия является ведущей, это как бы образный «рефрен» цикла. Она намечается еще в прологе, затем проходит через 5-ю, 6-ю, 9-ю песни и завершается в эпилоге. Но это не неизменный «рефрен». В развитии героической линии происходит нарастание, достигающее кульминации в песне «Бранный клич» (9). Нарастание это связано с драматизацией, с усилением роли трагического элемента в содержании цикла. Тема печали, человеческих страданий, появившаяся в 4-й песне, проходит через 5-ю, 7-ю, частично и 8-ю песни («Сестре»). Лирика и жанровость (2, 3, 4, 7, 8) лишь оттеняют главные образные сферы цикла. В результате его развитие направлено от повествовательности, жанровости в сторону усиления героико-трагического начала, и это определяет как всю динамику, так и героический характер произведения.

Главенствующие образные элементы наиболее выпукло проявляют себя в драматургически важные моменты развития — в кульминационных частях цикла, а также в его заключительной части. Финальная песня характерного цикла нередко носит синтезирующий характер, объединяя в себе важнейшие черты предшествующих. Например, в финале бернсовских песен («Честная бедность») маршевость с ярко выраженным элементом танцевальности (в припеве) несомненно отражает особенности

сумрачному началу 7-й песни (словно одна проблема получает два решения — сначала пассивное, затем — активное):

8 а „Честная бедность“

8 б „Всю землю тьмой заволокло“ (оригинал в f-moll'e)

Всю зем - лю тьмой за - во - лок - ло

жанровых песен-сенок «Возвращение солдата» и «Робин», по значимости же высказываемого и героическому пафосу финал напоминает 5-ю песню — «Горский парень». Последнее очень заметно при сравнении фортепианных вступлений — весомых, словно печатающих каждый звук, унисонов. Наконец, массовость песни, проявляющаяся, кроме самого характера музыки, и в высказывании от первого лица множественного числа, роднит ее, как уже указывалось, с песней «Всю землю тьмой заволокло», делая финал завершением социальной темы цикла.

Эпилог «Страны отцов» («Моя Родина») — ярко выраженный синтезирующий финал, объединяющий черты важнейших образов цикла. Прямые, репризные соответствия, вплоть до возникающих «интонационных арок», прослеживаются с прологом, первой вершиной цикла — «Черный орел», кульминационной картиной «Бранный клич» и даже с песнями лирико-психологического и повествовательного плана «Дым отечества» и «В дальний путь».

Расположение песен в лирическом цикле обычно более свободно, чем в характерном. Он не имеет сильных образных контрастов, борьбы противоречивых начал. Содержание лирического цикла чаще всего определяется гаммой человеческих настроений, воспринимаемых как отражение внутреннего мира одного человека. В таком цикле сильны черты сюитности, развитие носит повествовательный характер. Группировка песен чаще всего основывается на чередовании быстрых и медленных эпизодов, радостно-приподнятых, элегических, танцевальных. Единство произведения достигается разными средствами: логикой тонального развития, общим кругом настроений, интонаций. Так, например, одним из характерных для лирических циклов приемов единства становится тональное замыкание и тематическое обрамление. В цикле Кабалевского «10 сонетов Шекспира» и в «Далекой юности» Шапорина заключительная песня написана в тональности первой. В цикле «Память сердца» Шапорина вступительные аккорды последнего романса обобщают тональности всех предыдущих песен в их последовательности¹, а большая кода, относящаяся ко всему произведению, непосредственно напоминает его первую часть.

Тонально-тематические репризы — явление не новое: в цикле Шумана «Любовь и жизнь женщины» фортепианное заключение также строится на музыке первой песни.

Показательно, что таких обрамлений, буквальных тематических реприз нельзя встретить в циклах напряженно драматических, эпико-героических, подобных рассмотренным выше произведениям Шостаковича и Свиридова. Присутствие их в одних, как и отсутствие в других, обусловлено различными принципами драматургии: заключительная песня в характерном цикле — это

итог, вывод, новое качество, достигнутое в результате напряженного развития, тогда как в лирическом цикле — это утверждение главной мысли, главного настроения, которое уже нередко высказано в заглавной песне.

*

Рассматривая особенности драматургии вокального цикла, необходимо подробно остановиться на одном из ее ведущих принципов — контрасте.

Сопоставление частей по принципу контраста, характерное для всех циклических форм, является неперенным компонентом драматургии и вокального цикла. В то же время типы контраста, глубина и сила контрастирования, его роль в вокальном цикле различны и зависят от жанрового облика и характера произведения.

Каждая часть вокального цикла потенциально обладает значительно большей самостоятельностью, обособленностью, чем, например, части сонатно-симфонического цикла. Естественно, что поэтому возможность контрастных сопоставлений и сами характеры (типы) контрастирования в них очень разнообразны.

Различие содержания соседних песен (образно-тематический контраст) в первую очередь обычно проявляется в темповом контрасте, нередко усиливается контрастом ладовым. В лирических циклах, где на первом плане — единство настроения, контрастирование часто этим и ограничивается: порыв, элегичность, созерцательность — все это, в общем, отдельные стороны лирики, раскрывающейся в музыке родственного жанрового облика — песнях-романсах. Напротив, в характерных циклах, где образы предельно разнородны и обострены, контрастные сопоставления носят более глубокий, нередко даже конфликтный характер.

Один из определяющих типов контраста в характерном цикле — жанровый контраст. Здесь переплетаются романсы и песни напевного и танцевального характера, монологи, шуточные, сатирические и драматические сценки-диалоги, «хоровые» картины самого различного плана и т. д. Жанровый контраст в свою очередь порождает многообразие фактурных приемов, что в большой степени способствует выпуклости каждой песни, ее самостоятельности сравнительно с окружающими номерами. Фактурный контраст может проявляться, в частности, и в контрасте регистров¹.

Специфика вокального цикла открывает возможность и для

¹ На это указывает В. В. Протопопов в статье «О романсах Ю. Шапорина». «Советская музыка», 1961, № 3, стр. 46.

¹ Это относится более всего к циклам Свиридова, который особенно хорошо владеет приемами фактурного контраста. Почти каждая песня из его циклов обладает индивидуальным фактурным обликом, рожденным всецело ее содержанием.

таких типов контрастных сопоставлений, которые почти неприемлемы в произведениях другого жанра, а именно, внезапные сопоставления разных «планов»: прошлое и настоящее («Из еврейской народной поэзии», «Страна отцов»), реальное и вымышленное («Простые песни» Петрова¹) конкретное и обобщенное (Песни на слова Роберта Бернса), общественное и личное («Страна отцов»). Резкость, даже известная конфликтность подобных контрастов оправдана замыслом произведения и делает его более интенсивным, напряженным, симфоничным. Это вызывает аналогии с драматургией современного программно-драматического симфонизма, в частности, например, с необычными, резкими сопоставлениями разных «жанрово-стилистических планов» в Седьмой симфонии Шостаковича².

Выразительная роль контрастных сопоставлений очень велика. Они помогают ярче раскрыть каждый образ, каждый штрих, на котором останавливается внимание, с другой же стороны — обостряют и динамизируют само развитие. Таким образом, возникают характерные закономерности драматургии вокального цикла, основанные на контрастности: во-первых, нагнетание путем возрастания контрастности и усиления образной значимости, «весомости» каждой песни, во-вторых — оттенение вершины цикла (кульминационной песни) наиболее яркими сопоставлениями. Последнее достигается концентрацией контраста — одновременным сочетанием многих форм контраста (сюжетного, образного, жанрового, темпового, ладового, тонального, фактурного и т. п.) для предельного обострения его на гранях сопоставляемых песен.

Рассмотрим несколько примеров. В Песнях на слова Роберта Бернса Свиридова вершина, к которой направлено все развитие, — драматическая сцена «Всю землю тьмой заволокло». Контраст ее с соседними эпизодами наиболее напряжен. Предшествующая ей часть — «Финдлей» — самая прозрачная, беззаботная сценка цикла, последующая «Прощай» — единственная открыто лирическая песня, пронизанная настроением светлого покоя. Полная трагизма картина песни «Всю землю тьмой заволокло», переключаясь с сильнейшими драматическими страницами произведений Мусоргского, в таком обрамлении звучит особенно остро. Оба сопоставления дают яркий пример концентрации контраста, причем первое из них, открывающее кульминацию цикла, подчеркивается среди прочих средств и самым острым в произведении ладотональным сдвигом на тритон из мажора в минор

¹ Сопоставление воображаемого разговора часовщика с часами и острохарактерных зарисовок реальной жизни.

² На подобные контрасты в симфониях Шостаковича указывает Л. Мазель в своем путеводителе «Симфонии Шостаковича» (М., «Советский композитор», 1960, стр. 10).

(H-dur—f-moll). Выразительность такого сопоставления усилена тем, что в «Финдлее» неожиданно нарушается происходившее с самого начала цикла равномерное чередование мажора и минора (D-dur, d-moll, C-dur, e-moll, As-dur). Мажорность «Финдлея» резко приковывает к себе внимание, обнажая тем самым последующий ладовый контракт с песней «Всю землю тьмой заволокло».

В цикле «Из еврейской народной поэзии» иной принцип нагнетания. Если в бернсовских песнях Свиридова развитие можно сравнить с непрерывно усиливающимся колебанием струны, в момент кульминации получающим наибольшую амплитуду (самый яркий контраст), то в цикле Шостаковича оно идет единой волной нагнетания, роста напряжения вплоть до вершины трагизма — песни «Зима», а затем переключается в новую просветленную образную сферу последней группы цикла. Этот резкий скачок от картин, полных трагизма, к светлым, радостным образам обуславливает и самый сильный контраст в сопоставлении песен «Зима» и «Хорошая жизнь». Здесь снова проявляет себя принцип концентрации контраста: образного (горе и радость), сюжетного (из душевной комнаты действие вырывается на простор полей, зимняя скованность сметается порывом весеннего ветра), жанрового (монолог — песня), темпового (Adagio — Allegretto), интонационного (напряженная хроматика — диатоника), ладового (минор — мажор).

О ладовом контрасте песен «Зима» и «Хорошая жизнь» необходимо сказать особо. Кроме этой последней, написанной в натуральном мажоре (Fis-dur), только две еще (2-я и 6-я) связаны с мажорным ладом, но в них использованы лады с пониженными ступенями, то есть со значительной минорной окраской. Из всех же минорных песен «Зима» — ладово наиболее напряженна: на протяжении песни cis-moll сгущается неоднократными понижениями ряда ступеней. Ощущение ослепительного света, душевного подъема, создаваемого сопоставлением этих контрастных ладов усиливается тем, что все звуки Fis-dur, лежащего в основе песни «Хорошая жизнь» (кроме cis), являются как бы повышенными ступенями предшествующего «сумрачного» варианта cis-moll, со всеми встречающимися пониженными ступенями. Поэтому вступление Fis-dur вызывает также и ощущение общего восходящего сдвига. Соотношение обоих звукорядов можно изобразить следующей схемой:



Возвращаясь к поэме Свиридова «Страна отцов», заметим, что проводимый им принцип контраста тоже имеет целью подчеркнуть кульминационную группу цикла — три последние песни. Драматическая вершина — грандиозная сцена баталии («Бранный клич») оттеняется лирически скорбным монологом («Сестре»), который в свою очередь путем еще большего образного контраста подготавливает величественный финал. Вспоминается подобный драматургический прием в кантате «Александр Невский» Прокофьева, где за кульминацией цикла — симфонической картиной «Ледовое побоище» следует самая глубокая и скорбная медленная часть «Мертвое поле», а затем торжественный финал «Въезд Александра Невского во Псков».

*

К проблеме контраста, его выразительных возможностей и роли в драматургии вокального цикла тесно примыкает вопрос о кульминации (некоторых характерных приемов ее подготовки и выделения мы уже коснулись).

Кульминационной становится песня, в которой главная мысль произведения, его ведущий образ раскрывается в наиболее собранном, обостренном виде. Такая песня в свою очередь может содержать наивысшую точку развития — «кульминационный момент», но, говоря о кульминации всего цикла, необходимо иметь в виду именно песню в целом.

Содержание кульминационной песни бывает различным. В драматическом цикле «Из еврейской народной поэзии» — это самая трагическая песня «Зима»; в эпической поэме «Страна отцов» — ярко изобразительная, пронизанная героикой сцена «Бранный клич»; в жанрово-психологическом цикле Петрова «Простые песни» — трагическая миниатюра «Чиччо»; в бернсовских песнях — упоминавшаяся неоднократно народно-бытовая сцена «Всю землю тьмой заволокло».

Нетрудно заметить, что перечисленные песни в своем цикле являются наиболее напряженными, драматическими. В этом заключается одно из важнейших свойств характерного цикла, как произведения, раскрывающего жизнь в ее многообразии и противоречиях: кульминация не только утверждает ведущий музыкальный образ вообще, но служит средством обнажения главного конфликта. Конфликт этот нередко полностью только в кульминации и проявляется, а затем уже наступает процесс его преодоления. Но последнее имеет место не всегда. Например, в цикле Свиридова «У меня отец — крестьянин» кульминационная песня «Есть одна хорошая песня у соловушки» одновременно является и финалом произведения. Это опять-таки обусловлено художественным замыслом: основные образные сферы цикла — лирика и жанровость — воплощают в себе субъективное и объ-

ективное начала; объединяясь в последней песне, они вступают в конфликт, что ведет к кульминации всего цикла и дает ключ к пониманию его идейного замысла (столкновение героя с объективной действительностью). Разрешения этому конфликту нет (в нем судьба Есенина), и за непосредственно кульминационным моментом следует лишь краткий скорбный монолог-резюме (заключительная часть репризы)¹.

Специфика вокального цикла порождает и другие особенности кульминации. Так, произведение крупной формы очень часто содержит не одну вершину, а несколько (хотя какая-то из них и может быть его главной кульминацией). То же нередко наблюдается и в вокальном цикле. Но здесь имеется существенное различие: если в инструментальной музыке кульминации отличаются прежде всего степенью напряженности, динамикой (силой), то в вокальном цикле возможно качественное различие кульминаций по характеру, по образному содержанию. Например, в цикле «Страна отцов» Свиридова неоднократно упоминавшаяся батальная картина «Бранный клич» — бесспорно, центр тяжести произведения, его главная кульминация. Главная, но не единственная. Первая вершина цикла — «Черный орел» — патетический монолог от автора, лирическое отступление, вызванное трагической картиной в предыдущей песне. Наличие двух ярких кульминаций на очень близком расстоянии (6-я, 9-я песни) возможно лишь в силу самостоятельности и образной завершенности каждой песни. Оно не нарушает ни стилистического, ни драматургического единства произведения, так как благодаря различному характеру эти кульминации не мешают друг другу.

То же можно наблюдать и в бернсовском цикле. Первая вершина произведения — песня «Горский парень» (5) — утверждение мужественного, сурового, оптимистического начала, вторая и главная — драматическая сцена «Всю землю тьмой заволокло» (7).

От содержания произведения, от характера и степени напряженности развития зависит и местоположение главной кульминации в нем. В цикле, насыщенном контрастами, драматизмом и конфликтами, главная кульминация обычно находится ближе к концу. Это — вершина напряженности, за которой следует лаконичная развязка (по принципу: чем длительнее и интенсивнее нагнетание, тем острее кульминация). В Песнях на слова Р. Бернса — это 7-я песня (из девяти); в поэме «Страна отцов» — 9-я (из одиннадцати); в цикле Шостаковича — 8-я (из одиннадцати); в «Простых песнях» Петрова — 6-я (из восьми). Напротив, в лирическом цикле, где развитие в общем мало конфликтно и да-

¹ Подобное завершение вносит черты драматизма в данный цикл и даже вызывает аналогию с таким, казалось бы, далеким по образному содержанию произведением, как «Лесной царь» Шуберта.

же отличается некоторой текучестью, кульминационная песня чаще всего расположена ближе к центру. Это создает своеобразное равновесие — за взлетом следует мягкое и длительное изживание, успокоение. В цикле «Память сердца» Шапорина, например, это 5-я песня (из восьми).

*

Все отмеченные особенности драматургии вокального цикла в первую очередь обусловлены тем, что он состоит из законченных, самостоятельных миниатюр-песен. В нем нет непосредственного единого музыкально-тематического развития, наоборот, внешне все части разобщены. Поэтому важным цементирующим звеном, объединяющим песни в цельное произведение, становятся ладотональные и интонационные связи. Они выражаются в наличии характерных оборотов, лейтмотивов, лейтгармоний, проходящих через все произведение.

Ладотональное развитие в вокальном цикле очень редко образует единую сквозную линию от начала до конца¹. Несколько чаще встречаются тональные замыкания («Страна отцов» Свиридова, «Простые песни» Петрова, многие лирические циклы)². Ведущую же роль в данном отношении играют взаимосвязи соседних номеров, причем драматургические эффекты в этих случаях бывают разными.

С одной стороны, тональные сопоставления могут способствовать усилению единства близлежащих эпизодов цикла. Подобное соотношение между двумя драматургически тесно спаянными эпизодами имело место, например, в уже упоминавшемся сопоставлении 7-й и 8-й песен цикла Шостаковича, со своеобразной «направленностью» одной тональности в другую. Тональными средствами нередко достигается логичная связь нескольких песен, образующих образно-смысловую группу. В том же цикле «Из еврейской народной поэзии» песни внутри каждой из первых групп³ (1—3 и 4—6) теснее спаяны, чем сами группы друг с другом. Тональности первых трех песен — h-moll, Es-dur, c-moll. Очень далекое, на первый взгляд, соотношение Es-dur и c-moll с начальным h-moll в данном случае оказывается мягким и естественным. Это связано с особенностями ладотонального развития внутри песни «Плач об умершем младенце» (1). Лад, лежащий в основе крайних частей песни, своеобразный миноро-мажор, в котором h-moll усложнен и обогащен созвучиями не одноимен-

¹ Хотя нечто подобное иногда встречается. Например, в цикле латышского композитора М. Зарина «Серебристый свет» (об этом подробно говорится в статье автора этих строк «Драматургия вокального цикла в творчестве советских композиторов». Альманах «Латышская музыка», вып. III, 1964, на латышском языке).

² Это отмечалось на стр. 297 настоящей статьи.

³ См. стр. 291—292 данной статьи.

ного, а однотерцового мажора (B-dur)¹. Этим объясняется широкое использование наряду с аккордами h-moll трезвучий II низкой минорной, IV низкой и V низкой ступеней (соответственно SII, SIV и D от B-dur). Этим также объясняется и ощущение намечающегося сдвига в B-dur в 11—14 тактах (S и D B-dur²):

10 [Moderato]

Таким образом, Es-dur средней части «Плача» и следующей за ним песни «Заботливая мама и тетя», как и c-moll «Колыбельной», оказываются родственными тональностями (SII $\flat$ и SIV $\flat$) по отношению к h-moll первой песни и к тому же широко подготовленными³.

Примером тонального соотношения, объединяющего песни и стимулирующего переход одной в другую, может служить и сопоставление двух последних песен в бернсовском цикле, где уже упоминавшееся лирическое интермеццо «Прощай» (Des-dur) играет роль субдоминантового предъикта перед финалом (c-moll)⁴.

¹ Понятие однотерцовой (или одновысотной) тональности введено Л. Мазелем. См.: Л. Мазель. О расширении понятия одноименной тональности, «Советская музыка», 1957, № 2.

² Данный раздел — кульминация первой части песни, и названные гармонические краски — одно из ее определяющих средств.

³ Лад песни одновременно необходимо воспринимать и как h-moll с пониженными II, IV и V ступенями (употребляемыми наряду с натуральными). Это подчеркивается целым рядом пронизывающих песню характерных для подобной ладовой структуры мелодических оборотов (о некоторых из них еще пойдет речь ниже). В репризе песни ощущение именно такой ладовой основы доминирует.

⁴ Надо заметить, что в этом цикле принцип тесных тональных связей не имеет существенного значения, но зато в качестве элемента объединения широко применяются мелодические «связки» — начало следующей песни с того звука, которым кончилась предыдущая или с одного из звуков ее заключительной тонической гармонии (см. сопоставления песен 1—2, 3—4, 4—5, 5—6, 7—8). Подобный прием не нов — он встречается, например, в «Евгении Онегине» Чайковского на границах всех картин.

С другой стороны, ладотональные сопоставления, наряду с прочими средствами драматургии, призваны обострить контраст соседних номеров, причем не только там, где он особенно силен — в оттенении кульминации (вспомним рассмотренные ладотональные сопоставления перед главными кульминациями цикла Шостаковича и бернсовских песен Свиридова), но и в другие важные моменты. Так, например, подчеркивается начало каждой группы песен в цикле Шостаковича, в частности, после трех первых эпизодов, тонально тесно связанных, а-moll песни «Перед долгой разлукой» вызывает ощущение резкого сдвига, своеобразного переключения в новую плоскость. Подобным же образом оттеняется первая светлая вершина («Горский парень») в Песнях на слова Роберта Бернса (чередование родственных тональностей D-dur, d-moll, C-dur, e-moll сменяется более острым сдвигом в As-dur).

Определенность ладотональных смен на протяжении цикла играет существенную драматургическую роль. Например, в бернсовском цикле это проявляется в четком проведении принципа чередования мажоров и миноров, умышленное нарушение которого, как говорилось, подготавливает и обостряет кульминацию. В цикле «У меня отец — крестьянин» ладовое единство (все части цикла написаны в миноре) становится средством объединения песен, что в свою очередь компенсирует их тональную независимость.

Другим важным элементом чисто музыкальной целостности цикла является непосредственно интонационное развитие. Следует заметить, что близость музыкального языка, художественное единство присущи не только циклической форме, но и сборникам романсов и песен, если они написаны в один период и принадлежат перу одного автора. Однако подобная близость еще не рождает органической спаянности, ибо это родство общестилистическое. Только более глубокие внутренние связи между песнями, создаваемые посредством развития характерных интонационных оборотов, интонационных сфер и применения интонационных «арок», способствуют музыкально-драматургической целостности произведения. Чем ярче и последовательнее проводится этот принцип, тем глубже и сильнее единство цикла.

Блестящий образец целеустремленного интонационного развития — цикл Шостаковича «Из еврейской народной поэзии». Интонационная сфера произведения включает в себя ряд последовательно развиваемых оборотов, мотивов и даже целых тематических образований. Рассмотрим наиболее характерные из них.

Во-первых, это многочисленные обороты, придающие музыке национальную окраску. Их основная особенность — использование звуков лада с увеличенной секундой (натуральный или фригийский минор с повышенной IV ступенью). Одним из характерных тематических образований, проходящих как лейтмотив через весь цикл, является нисходящая цепочка секундовых ходов («вздохов») по звукам гаммы этого лада. В разном контексте

этот лейтмотив приобретает различную выразительную окраску. В медленном темпе в вокальной партии он звучит как плач-причитание и связан с наиболее трагическими моментами:

„Колыбельная“

11 [Andante]

дер-жит царь е-го в тюр-ме. Сли-лю-лю, лю-лю

„Брошенный отец“

12 Moderato $\text{♩} = 120$

ой, вер-нись ко мне, вер-нись...

В быстром — может выразить чувство душевной смятенности, отчаяния («Прощание перед долгой разлукой» — фортепианные отыгрыши *accelerando*) или просто придать игривый, в то же время очень колоритный национальный характер («Предостережение», «Песня девушки»):

„Песня девушки“

13 [Allegretto]

Ой, ой, ой, лю-лю, лю-лю, лю-лю!

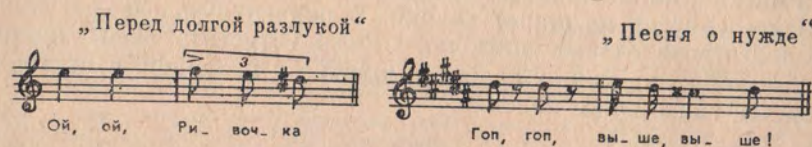
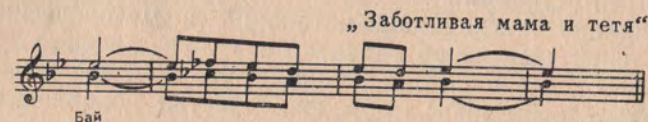
Во-вторых, целый ряд характерных интонационных оборотов становится выразителем определенных психологических состояний. Так, в наиболее эмоциональных песнях в моменты наивысшего выражения чувства отчаяния, боли, глубокой тоски почти всегда появляется краткий напряженный мотив (его можно было бы назвать «мотивом плача»), обрисовывающий остро диссонирующую и столь характерную для Шостаковича уменьшенную кварту:



В особо напряженные моменты «мотив плача» появляется и в более обостренном виде (шире скачок, нередко с остановкой на неустое):



Важную выразительную роль в музыке цикла играет и еще один мотив, строящийся на напряженных вводнотонных опеваниях устоев и в целом подчеркивающий интервал уменьшенной терции. Звучание его ассоциируется с полным невыразимой тоски напевом:



Нетрудно заметить, что все рассмотренные обороты пронизывает и объединяет интонация нисходящего полутона («мелодического вздоха»). Это господство нисходящих интонаций и особенно нисходящих полутоновых ходов тесно связано с ладовым своеобразием музыки цикла — в нем широко представлены лады с пониженными ступенями, переплетающимися с натуральными. Наиболее часто встречается фригийский минор, нередко обостренный и понижением IV ступени (1-я, 3-я, 4-я, 8-я песни), а также и V, VII и даже VIII ступеней. Примером последнего может служить один из фортепианных «взрывов» *accelerando* из песни «Перед долгой разлукой»:



Мажорный лад в цикле Шостаковича в большинстве случаев носит миксолидийскую окраску, а в остродраматической сцене «Брошенный отец» усложнен и обострен одноименным и однотерцовым минором (C-dur, c-moll, cis-moll), которые, в свою очередь, содержат элементы уже упоминавшихся минорных ладов с пониженными ступенями¹.

Преобладание нисходящих интонаций и мелодических линий в значительной степени обусловлено и художественно-выразительной стороной — пассивным, трагическим или экспрессивно напряженным характером многих образов. Чувство покорности судьбе, настроение безысходности, глубокой печали вплоть до отчаяния господствуют в большей части цикла. В тех же песнях, где эти настроения скрыты («Заботливая мама и тетя») или уступают место чувствам душевного подъема, активности, радости («Хорошая жизнь», «Счастье»), ведущую роль начинают играть восходящие интонации, энергичные скачки и ходы по аккордовым звукам².

Строгой драматургической логике подчинены интонационные связи также в поэме «Страна отцов». Интонационно произведение делится довольно определенно на две сферы. Первая, наиболее широко представленная, — сфера эпически широких повествовательных интонаций. Они в большинстве своем связаны с диатоникой. Для этого круга интонаций характерны плавные ходы по ступеням лада, по аккордовым звукам, квартовые, квинтовые (в большинстве случаев не шире) скачки. В подчеркнuto светлых эпически-повествовательных эпизодах можно встретить ходы из двух чистых кварт, звучащих особенно широко и спокойно, пентатонные обороты, трихордные попевки:



¹ В ладовой структуре цикла нашли свое отражение многие характерные особенности ладового мышления Шостаковича. Эти особенности и сами выразительные возможности подобных ладов в настоящее время подробно рассмотрены и изложены в ряде работ советских музыковедов. В первую очередь см.: А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича. Сб. «Черты стиля Шостаковича», «Советский композитор», 1962.

² В «Песне девушки», например, даже нисходящая цепочка — «лейтмотив» завершается «веселым» энергичным квартовым скачком (см. пример 13).

„В дальний путь“



Другая интонационная сфера — напряженные хроматические обороты, угловатые ходы со скачками, нередко обрисовывающие увеличенные и уменьшенные интервалы. В музыке цикла эти интонации менее представлены, но именно на них основана мелодика его самых драматических эпизодов (средняя часть пролога и эпилога, «Черный орел», «Бранный клич»). Некоторые обороты оказываются настолько близкими, что образуют интонационные арки между драматически важными моментами цикла.

Сравним начальные такты средней части пролога, главную тему «Бранного клича» и кульминационный раздел эпилога (см. партию фортепиано):



19 6 Решительно и сильно, в темпе марша

„Бранный клич“
(партия тенора)

pp

Го-ры и ту-чи, сум-рач-ный ве-чер,
ве-тер бу-шу-ет, я-рост-ный ве-тер

[В сосредоточенном и глубоком настроении]

19 в *fff* Медленнее

„Моя Родина“

И с ли-ко-вань-ем чуж-ды-е ор-лы

Опорные точки каждого отрывка, приведенного в данном примере, образует один и тот же уменьшенный септаккорд *fis—a—c—es*, что создает не только интонационную, но и прямую тональную взаимосвязь.

Иногда в музыкальном языке цикла обнаруживаются связи между различными элементами (мелодика, гармония, ладотональный план), рожденные каким-то определенным, общим для них, принципом. Например, в цикле «У меня отец — крестьянин» — это своеобразный «принцип переменности». В мелодике он проявляется в широком использовании варьирования и вариантиности, в ладогармоническом языке — опоре на переменные лады¹ и в применении гармонического варьирования — гармонических перекаросок одной и той же мелодии (см. песни 1, 2, 7).

*

Широкое развитие камерного вокального цикла в советской музыке, обогащение его новыми приемами и, что особенно важно,

¹ Преимущественно использован параллельно-переменный лад, но встречается и очень своеобразное сопоставление дорийского, натурального и фригийского миноров от одной тоники в песне «Березка».

возникновение характерного цикла, способного воплотить в себе образы современности, не случайно. Оно обусловлено целым рядом объективных причин.

Во-первых, расцвет вокально-циклического жанра падает на 50-е и последующие годы — период зрелости советского музыкального творчества. Высокая степень обобщений, большая концентрация и глубина художественной мысли проникают и в такой жанр, как вокальная лирика, вызывая к жизни ее новые формы.

Во-вторых, в советской музыке особенно широкий размах приобрело взаимовлияние и взаимообогащение различных музыкальных жанров. В симфонических произведениях широко используются различные элементы вокальной музыки, и наоборот, вокально-инструментальные жанры испытывают все большее влияние симфонизма; массовая песня оказывает сильное воздействие не только на вокальные, но и на инструментальные произведения, ее интонации можно встретить и в опере, и в ораториальных формах, и даже в симфонической музыке. О проявлении различных черт этих музыкальных жанров в вокальном цикле говорилось выше.

Процесс взаимообогащения захватывает не только музыкальные жанры, но все чаще привлекает и другие виды искусств. Например, искусство художественного чтения (декламация) приходит в вокально-инструментальные жанры («На страже мира» Прокофьева; «Патетическая оратория» Свиридова, названная автором «музыкальным действием»). В различных сферах музыкального творчества — и в симфоническом, и в вокально-инструментальных жанрах — нередко можно ощутить влияние самого молодого вида искусства — кино¹.

В кино художественное целое в общем достигается путем показа разных сторон явления. Развитие строится на моментальных перебросках точек изображения, быстрой смене кадров, в огромной степени впечатление от фильма зависит именно от искусства монтажа — принципа сопоставления и расстановки кадров, темпа смены их. Сродни этому приему становятся и возможные в вокальном цикле внезапные переходы совершенно различных, а нередко и остро контрастирующих сцен-частей, внезапные смены места и характера действия и даже сдвиги «во времени» (например, из прошлого в настоящее).

Близость некоторых драматургических принципов вокально-циклического жанра искусству кино порождает и появление новых связей между ними. Например, в «Простых песнях» Петрова использован прием, аналогии которому можно найти в киноискусстве. Цикл обрамляется одной и той же песней — «Часовщик», строящейся в форме своеобразного разговора старика-мастера с

¹ Новые приемы контраста — как принципа сопоставления разных «планов», о которых говорилось ранее (см. стр. 299 настоящей статьи), тоже в какой-то степени перекликаются с выразительными средствами киноискусства.

часами-ходиками, много повидавшими на своем веку. В начале цикла (Вступление) песня еще многое недосказывает — весь раздел «рассказа часов» отсутствует — и обрывается на вопросе: «Какой же секрет рассказали ему часы?» После этого действие переключается в новую сферу. Реальным ответом становятся следующие далее песни-сцены, а в конце цикла песня «Часовщик» (8) звучит как полный «ответ часов», как идейно-смысловой итог произведения.

Подобная форма построения, когда ответом на поставленные вопросы (в разговоре, диалоге) служат не слова отвечающего, а живые сцены, кадры, входящие наплывом и наглядно обо всем рассказывающие, — одна из самых традиционных в киноискусстве. По такому принципу нередко строятся и целые кинокартины (события, раскрываемые в фильме, проходят как цепь «видимых» размышлений или воспоминаний о прошлом).

В-третьих — в вокально-циклической форме заложена одна из характерных черт современного искусства — лаконизм. Передача многообразных явлений действительности путем заострения внимания лишь на главном, часто на психологической стороне фиксируемого, относится к числу выразительных возможностей вокального цикла. Целое рождается не из непрерывного развития одной мысли, а из показа нескольких частных явлений, наиболее важных для его понимания¹.

Подтверждением современности данного явления может служить то, что аналогичный подход начинает применяться и в других видах искусства наших дней.

Небезынтересно снова обратиться к кино. В последние годы многих мастеров кинематографа все больше привлекает жанр киноновеллы — лаконичной и образно-броской миниатюры. Эта тенденция к лаконизму высказывания сочетается с широким и многогранным показом явлений действительности. Таким образом, все чаще на экране появляются своеобразные циклы киноновелл, сюжетно-обособленных, но связанных между собой единством замысла, сквозным развитием определенной идеи и композиции¹.

¹ Потенциальные возможности каждого жанра теснейшим образом связаны с существующими в современном ему композиторском творчестве принципами музыкального мышления. В этой связи возникает одна аналогия. Музыковед Л. Полякова, характеризуя разные принципы музыкального мышления, имея в центре внимания творческий метод Свиридова, отмечает свойственную композитору некоторую «афористичность изложения мысли». «При этом, — пишет автор, — он (афоризм. — Т. К.) должен вобрать в себя очень многие грани явления, лаконично охарактеризовав его суть; общая же картина зависит не только от яркости отдельных звеньев, но и от соотношений между собой». (Л. Полякова, Некоторые вопросы творческого стиля Свиридова. Сборник статей. «Музыка и современность», М., 1962, стр. 236).

Подобный метод, характерный, в частности, для Свиридова, оказывается созвучен выразительным возможностям вокально-циклической формы как таковой, и потому синтез того и другого в творчестве этого композитора непрерывно приносит новые прекрасные плоды.

Степень единства в подобном произведении может быть очень высокой, вплоть до сюжетной взаимосвязи частей (одни и те же герои). Ярким примером такого киноцикла может служить один из самых выдающихся советских фильмов последних лет — «9 дней одного года». Он строится как цепь новелл, в каждой из которых перед нами проходят события только одного дня жизни персонажей фильма, а в целом рождается лаконичная, но предельно выпуклая и необычайно сильная повесть о молодом ученом — «герое нашего времени»¹.

Камерный вокальный цикл как музыкальный жанр в настоящее время безусловно представляет значительный интерес и для композиторов, и для исполнителей, и для слушателей. Лаконизм высказывания в сочетании с интересными возможностями драматургии делает его своеобразной школой совершенствования композиторского мастерства: известная ограниченность формы вызывает необходимость очень скупого использования «ресурсов», требует предельно малыми средствами достигать остроты зарисовки характеров, передачи значительных градаций настроения.

Свои требования предъявляет этот жанр и к исполнителям. С одной стороны, для певца здесь необходимо чувство камерного стиля, тонкостей нюансов, с другой — владение крупной формой, драматургией целого. И самое главное, что, например, характерный цикл нельзя просто петь. Его надо также и играть. Задачи, стоящие в данном случае перед певцом, во многом аналогичны тем, которые стоят перед актером в театре, но в вокальном цикле певцу необходимо «вживаться» не в один, а в несколько образов, причем нередко предельно различных.

Большое значение имеет этот жанр и для слушателей. Исполнение такого произведения требует сравнительно небольшого количества участников и звучать оно может почти что на любой эстраде. Но, слушая эту музыку, широкая аудитория приучается воспринимать целую музыкальную концепцию, что может способствовать дальнейшему пониманию и более крупных, в частности, симфонических и ораториальных форм.

Трудно определить сейчас все возможные пути развития данного жанра в будущем — заложенные в нем выразительные возможности открывают широкое поле деятельности для творческой фантазии. Одно безусловно, что в настоящее время есть все основания ожидать новых, ярких и совершенных решений.

¹ Таков советско-чешский фильм «Майские звезды», посвященный последним дням войны; чехословацкий фильм «Сколько слов нужно для любви», литовский фильм «Живые герои» и др. Показательно, что круг образов здесь тоже очень широк — героинка, и жанровость, и юмор, и лирика.

По этому же принципу сделан и фильм «Белые ночи» (по Достоевскому).

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	2
А. Климовицкий.	
Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти	3
И. Лаврентьева.	
Поздние сонаты Бетховена	62
М. Ройтерштейн.	
О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского	121
В. Медушевский.	
Динамические возможности ва- риационного принципа в совре- менной музыке	151
Б. Будрин.	
Вариационные циклы в творчест- ве Шостаковича	181
В. Задерацкий.	
Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита	231
Т. Курышева.	
Камерный вокальный цикл в со- временной русской советской му- зыке	278

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
40	2 сл.	исчезла	не исчезла
166	13 сл.	Четвертая	Третья
250	Вместо примера 9 следует читать пример:		



Худож. редактор З. Тишина
Техн. редактор Ю. Вязьмина
Корректоры Ю. Фельдман и К. Швецова

Подписано к печати 3/IV—67 г. А 03760
Формат бумаги 60×90¹/₁₆ Печ. л. 19,75 Уч.-изд. л. 20
Тираж 4000 экз. Изд. № 3880 Т. п. 66 г. № 1328
Зак. 672 Цена 1 р. 04 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка».
Москва, набережная Мориса Тореза, 30
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Вопросы

музыкальной

формы

ВЫПУСК

1

МОСКВА · 1967

