

В. Цуккерман

# Анализ музыкальных произведений

Сложные формы

*Допущено  
Управлением учебных  
заведений и научных  
учреждений Министерства  
культуры СССР в качестве  
учебника для студентов  
музыковедческих факультетов  
музыкальных вузов*



МОСКВА 1983

*Рецензент — кандидат искусствоведения  
О. В. СОКОЛОВ*

Глава 2 написана М. И. РОЙТЕРШТЕЙНОМ

**Цуккерман В. А.**  
Ц 85 Анализ музыкальных произведений: Сложные  
формы: Учебник. — М.: Музыка, 1984, 214 с., нот.

Данный учебник является продолжением выпусков учебника по курсу анализа музыкальных произведений. Содержит следующие главы: Сложная трехчастная форма; Сложная двухчастная форма; Обрамленные формы и концентрическая форма; Аналитические этюды. В конце даны примерные образцы заданий. Учебник предназначен для спецкурсов музыкальных вузов. Издается впервые.

Ц  $\frac{490500000-298}{026(01)-84}$  52—84

© Издательство «Музыка», 1984 г.

В предыдущем выпуске учебника рассматривались вслед за общими принципами развития и формообразования в музыке так называемые простые формы (двухчастные и трехчастные), в данном же выпуске идет речь о формах сложных. Наибольшее место в связи с ее огромной распространенностью занимает сложная трехчастная форма. При освещении ее предысторического периода использована работа безвременно скончавшейся И. В. Лаврентьевой «Вокальные формы XVII и первой половины XVIII века». Последний параграф этой главы выделен для анализа образцов, относящихся к нашему столетию. Они (иногда кратко, иногда более подробно) разобраны 12 произведений, написанных между 1905 и 1946 годами. Смысл этого раздела заключается в попытке показать, с одной стороны, глубокие сдвиги, происшедшие в новую эпоху, с другой — ту или иную степень сохранения классических закономерностей.

Далее рассматривается сложная двухчастная форма, которая по сравнению с трехчастной встречается в музыкальной практике значительно реже и, как следствие, по этой причине до сих пор не была достаточно обстоятельно описана.

В эту же часть учебника вошла глава, посвященная обреченным и конвенциональным формам, которые хотя и далеко не всегда могут быть по крайней мере отнесены к разряду сложных, но во всяком случае выходят за пределы форм простых.

Авторы учебника не ограничивают курс анализа изучением форм в тесном смысле этого слова, то есть структур как таковых. Основным предметом курса (как уже указывалось в первом выпуске учебника) должно считаться музыкальное произведение в его целостности, в единстве содержания и формы. Музыкальные формы же (в тесном смысле) должны представлять в учебнике лишь преимущественный аспект, своего рода призму, сквозь которую рассматривается произведение. Поэтому в соответствии с уже сложившейся во всех предшествующих выпусках традицией заключительная часть посвящается всесторонним, комплексным анализам произведений, где наряду с закономерностями форм особое внимание уделяется общей роли данного сочинения, обстановке, в которой оно создавалось, выразительным средствам и их смысловому значению. Подобно более крупным масштабам музыкальной формы более развернуты и самые анализы.

Авторы выражают признательность за ценные указания участникам обсуждения глав учебника на кафедре теории музыки Московской консерватории профессорам Е. В. Назайкинскому, В. В. Протопопову, доценту Г. В. Григорьеву, преподавателю Т. Н. Дубравской, а также профессору Ю. Н. Холопову — за содействие в отборе произведений XX века.

## § 1. Определение сложных форм

Сложными принято называть формы, все (или, по крайней мере, начальные) части которых изложены в простых формах. Поэтому сложные формы в общей иерархии занимают более высокое место по сравнению с простыми.

Характер названия «сложная трехчастная форма» в известном смысле условен. Условность эта двояка. Во-первых, существует немало форм более сложных (сонатная, рондо-сонатная, концертная, поэзная). Во-вторых, термин «сложная» характеризует в данном случае лишь субординацию частей, а не особую осложненность, высокую развитость внутренних соотношений; по существу же большинство сложных трехчастностей и двухчастностей обнаруживают значительную простоту на уровне наиболее крупных соотношений, то есть при отвлечении от внутренней структуры составляющих частей.

Термин «сложная» не обязательно предполагает большие размеры произведения. Имеются очень скромные по масштабам сложные трехчастности (например, многие менуэты — см. менуэт ор. 32 № 2 Прокофьева) и, наоборот, широко развитые простые трехчастности. Тем не менее в массе масштабное превосходство все-таки остается за сложными формами.

В существующих руководствах правильно подчеркивается составной, даже «складной» характер, который в принципе, а на практике в более простых случаях присущ сложным формам. Этот характер объясним как исторически, так и логически. Возникновение сложных форм происходило путем сочтения отдельных произведений, написанных в простых формах (чаще всего — танцы из сюит): «сложение» таких простых форм предопределяло тип сложной формы.

С точки зрения общелогической причиной такого составного характера является сравнительно небольшая степень единства, общности между крупными частями<sup>1</sup>. В свою очередь это свойство проистекает от законченности отдельных частей, образующих «свою» форму, а потому склонных замыкаться в собственных пределах. Наличие какого-либо сквозного процесса вполне совместимо с конструкцией сложной трехчастности, но оно не подразумевается само собой (как в сонатной форме), не заложено в ней изна-

<sup>1</sup> Положение это, как мы увидим далее, не в одинаковой мере действительно для форм с трио и форм с эпизодом. Неодинакова и роль «складывания» для форм с эпизодом: большее значение имеет внутреннее расширение частей (по сравнению с простой трехчастностью).

частью как основа, как условие создания формы. В этом отношении сложная трехчастность имеет нечто общее с вариационной формой — и тут и там скрепляющие, стимулирующие единство элементы должны привноситься композитором.

Основная эстетическая функция сложных форм заключается в их способности вмещать контрасты значительной силы и большого качественного разнообразия, обеспечивая в то же время достаточную степень целостности и сохраняя возможности развития внутри крупных частей.

Удельный вес двух разновидностей сложной формы — трехчастной и двухчастной — неодинаков. Отсутствие в сложной двухчастности (за редчайшими исключениями) репризы при общих значительных масштабах — таково обстоятельство, делающее данную форму малоприменимой для инструментальной непрограммной музыки, где желательна архитектурная стройность и законченность. В вокальной же музыке, где действует логика сюжета и текста, эта форма, как мы увидим, находит для себя место. И наоборот, наличие репризы в сложной трехчастности позволило ей широчайшим образом распространиться в музыке определенных периодов.

Основные свойства сложной трехчастности, казалось бы, могут быть изложены несколько короче, чем свойства простых форм. Подробного разбора требуют те формы, где либо господствует, либо, по крайней мере, непременно участвует развитие, то есть, по крайней мере, более свободный и менее статичный тип формообразования. Развертывание в первой части старинной двухчастности и тотально-гармонические перипетии в ее второй части, середина в развивающейся трехчастности, третья четверть в репризной и репризно-развивающейся двухчастности, соотношение частей в безрепризно-развивающейся трехчастной форме — все это требует очень внимательного, нередко — детального рассмотрения, вхождения в разнообразные тонкости процесса. В сложной трехчастности положение иное; однако в ней появляются свои проблемы, которые нам и предстоит изучить. Среди них — проблема двухступенности, соотношение между двумя ступенями, многочисленные нарушения простых форм.

## § 2. Природа сложной трехчастности

Из общего определения сложных форм вытекает определение сложной трехчастности: все части, или по крайней мере первая, написаны в формах более крупных, чем период.

Отчего можно довольствоваться указанным требованием к одной лишь первой части? Будучи начальной частью, она имеет решающее значение: если часть, открывающая форму, изложена в завершающей форме, превышающей период, то форма уже не может считаться простой; в восприятии формы сразу создается ог-

ределенность еще до наступления следующих частей, которые уже не могут делать форму простой.

Свойства сложной трехчастности можно с некоторой долей условности разделить на коренные, первичные и обогащающие, вторичные. Назовем их.

**Коренные свойства:**

1. Сложность из двух простых форм с возвратом первой из них.

2. Отчетливая расчлененность частей, наличие глубоких цезур между ними.

3. Контрастное сопоставление «извне». Тип контраста — не дополняющий, но и не конфликтный, а отталкивающий. Подобие простой трехчастности контрастного типа.

4. Спокойное чередование явлений. Логика драматургического развертывания — «логика повествования» (В. Медушевский)<sup>2</sup>.

5. Прочная опора формы благодаря наличию развитых и завершенных крайних частей.

6. Непаритетность частей: преобладание крайних частей, более заметных и «дублирующих» друг друга.

**Обогащающие свойства:**

1. Значительная свобода средней части.

2. Тематические связи средней части с крайними частями.

3. Уменьшение гармонической и структурной замкнутости первых двух частей.

4. Создание связующих частей, достигающих большой развитости и содержательности.

5. Варьирование и динамизация репризы. Иные, нединамические проявления сквозного развития. Функция «продолжающегося действия» (по В. П. Бобровскому) в репризе.

6. Образование значительной, подытоживающей развитие коды.

7. «Преодоление сопротивления формы» как следствие всего названного<sup>3</sup>.

Дифференциация таких двух категорий на «коренные» и «обогащающие» свойства не в одинаковой мере приложима к различным формам. Их противопоставление еще сравнительно мало выражено в простых формах, поскольку их возможности вообще не очень велики. И наоборот, в таких формах, как сонатная и свободно-поэзная, оно уже не имеет почвы, поскольку закономерности «обогащающего типа» изначально заложены в них, являются условием их существования. Но эта дифференциация может быть приложена и к другим формам составного типа — некоторым видам рондо, вариациям, концертным формам.

Остановимся на некоторых свойствах сложной трехчастности.

Составной характер сложной трехчастности естественно связы-

---

<sup>2</sup> Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 1977, с. 60.

<sup>3</sup> Там же.

вать с ее историческим происхождением от сочетания двух отдельных пьес, особенно танцев в сюитах. Однако не только генезис, но и самостоятельные склонности формы благоприятствовали сохранности данного принципа. Сочетание двух произведений по схеме АВА иногда проявляет себя и в сюитных образованиях более нового времени. Такова сложная трехчастность «Немецкий вальс» — «Паганини» — «Немецкий вальс» в «Карнавале» Шумана, где составными частями являются далекие друг от друга по характеру и совершенно законченные пьесы. Более крупный по масштабам пример — первые три части «Испанского каприччио» Римского-Корсакова («Альборада» — Тема с вариациями — «Альборада»). Вряд ли можно отнести к сюитности первый крупный раздел сонаты № 13 Бетховена (Andante + Allegro + Tempo primo); однако обращение к типу «quasi una Fantasia» позволило сочетать исприязательно-песенную часть с бурно-шумливым скерцо-каприччио, приумножив их и без того резкий контраст довольно острым тональным отношением Es — С<sup>4</sup>. Преднамеренно подчеркиваемая расчлененность продолжает оставаться типичной для танцевальных жанров; здесь она вдохновляется хореографией, требующей отчетливых смен в характере движений.

Следует заметить, что составные свойства не являются достоянием одной лишь сложной трехчастности. Они еще более заметны в сложной двухчастности, но также и в некоторых рондо, концентрических формах, а еще более — вариациях. Вполне чужд составной характер лишь сонатной форме и формам, связанных со свободным развертыванием (за исключением мугамов).

Отмечавшееся общее свойство трехчастностей — большая запоминаемость и более сильное воздействие крайних частей в силу их выделенного положения и двукратности — остается действительным для сложной трехчастности. Более того, если крайние части изложены в простых трехчастных формах и при этом общая реприза полна, то основной тематический материал звучит четыре раза, соответствующим образом влияя на слушателя.

Свобода средней части представляет прямое следствие репризности. Наличие репризы создает «защищенность» средней части, позволяя ей далеко отходить от нормативных очертаний простой двух- или трехчастной формы; чем надежнее завершение, тем больше возможностей для нестесненного развития. С другой стороны, свобода, достижимая в средней части, потенциально даже стимулируется свойствами сложной трехчастности, требующей значительных контрастов: тематическая, структурная и тональная свобода средней части в противоположность строгости крайних частей в принципе может быть одной из сторон общей контрастности в произведении.

---

<sup>4</sup> Бетховен, однако, не оставляет сомнений в том, что он не просто сопоставляет части, а соподчиняет их: окончание репризы Allegro превращено в связку к Tempo I, которое сокращено (что тоже говорит о цельности замысла).

Оценивая сложную трехчастную форму в сравнении с простой, следует указать на более благоприятные условия для выявления образного контраста и на совмещение этого контраста с возможностью внутреннего развития каждого из них (середины и иные развивающиеся части внутри крупных отделов). Итак, сложная трехчастность сочетает контраст образов с их развитием, а потенциально (в случае переработки реприз) и преобразованием.

### § 3. Формы отдельных частей и варианты общей формы

Из двух простых форм, возможных в первой части, простая трехчастность имеет некоторое преимущество, которое можно объяснить тремя причинами:

1. Широкая распространенность самой простой трехчастной формы.

2. Ее сильно выраженная закономерность, которая позволяет легко отграничить первую часть крупной формы от последующих.

3. Трехчастное строение первой части выгодно для архитектоники, так как создает облегчающую восприятие аналогию между целым и частью.

Как правильно отмечается в руководствах, для первых частей не характерна контрастная середина, ибо это ослабило бы основное противопоставление со средней частью<sup>5</sup>.

При повторении разделов внутри первой части образуется трех- или пятичастная форма АВАВА<sup>6</sup>; если же повторение связано с варьированием или иными изменениями, можно говорить о двойной трехчастной форме (Бетховен, третья часть симфонии № 5; Аренский, «Пэоны», ор. 28 № 2). Возможны в первой части и более развитые формы. Пасспье из английской сюиты e-moll Баха содержит в крайних частях форму рондо. Но и вне сюит, в более новые времена можно встретить образцы крупных форм. Такова форма, близкая сложной двухчастной, в Романсе для фортепиано Чайковского ор. 5, в третьей части симфонии № 6 Мясковского, далее — тема с вариациями в Allegretto симфонии № 7 Бетховена, во второй части «Шехеразады» Римского-Корсакова<sup>7</sup>. Такова сонатная форма в скерцо симфонии № 9 Бетховена, симфоний № 1 и 2 Бородина (полная в первой, без разработки — во второй). Интересна в принципиальном отношении способность сложной трехчастности включать в свою конструкцию формы значительно выше организованные, как бы подчиняя их себе; это лишней раз гово-

<sup>5</sup> В качестве редких примеров контрастной середины можно указать на полонезы *fis-moll* и *As-dur* Шопена.

<sup>6</sup> Таким путем иногда создается форма большого размаха уже в пределах первой части (356 тактов в скерцо № 1 Шопена, где взволнованно-порывистое движение словно стремится выйти из берегов)

<sup>7</sup> Вариации «темы Календера», прекращенные вторжением чужеродного начала (громкие фанфары), сурно возобновляются в репризе, образуя новый цикл.



рит об известной независимости частей с их собственной логикой, а, с другой стороны, — о составной природе сложной трехчастности. Составлять, складывать можно в принципе сколь угодно крупные и развитые компоненты. Для сложной трехчастной формы имеется нижняя граница, но, в сущности, нет границы верхней.

Если первая часть иногда отступит от нормы в сторону разрастания, то последующие части нередко обнаруживают противоположную тенденцию. Трио может довольствоваться одним периодом (например, Шопен, мазурки № 1, 8); для походного марша это является правилом. При этом малая развитость формы возмещается большим тематическим контрастом, а также повторением периода (для марша обязательным).

Гораздо чаще встречается и гораздо важнее по своему значению сокращение репризы. С возможностью неполной репризы мы встретились уже в простой трехчастной форме; более того — сжатие репризы есть закон для одного из основных видов двухчастной формы. Поэтому еще больше оснований для сокращения репризы в форме, где первая часть развита обстоятельно.

Естественность сжатия реприз первоначально даст о себе знать отбрасыванием знаков повторения в третьей части. Это уже свидетельствует о нежелании полного воспроизведения. Так, Бетховен пишет в менюэтах 7-й и 11-й сонат «*Menuetto da capo ma senza replica*», а в скерцо 12-й сонаты и марше из 28-й сонаты — «*senza ripetizione*».

Причины сокращений бывают общими и конкретными — связанными с особенностями данного произведения. К моменту наступления репризы основное соотношение образов уже дано в сопоставлении первых двух частей; следовательно, в воспроизведении всего материала «от альфы до омеги» нет необходимости. Далее, если не имелось в виду существенное преобразование репризы, то на ее долю остаются лишь функции подтверждения или закрепляющего напоминания и общего завершения; они также не требуют полноты возврата. Сокращение может стимулироваться развернутостью изложения первой части, особенно — наличием в ней повторной середины и местной репризы (трех-пятичастностью формы). Важное значение имеют драматургические процессы, которые либо допускают, либо даже требуют свертывания репризы.

В вальсе Шопена f-молл первая часть трех-пятичастна; средний эпизод дает такой сдвиг трагической экспрессии с кульминацией из квартсекстаккорде  $\text{II}^\circ$  ступени — переломной точкой в развитии, после которой события идут как бы «под гору» и реприза очень быстро сходит на нет, перерастая в скорбно-просветляющую коду. Здесь мы впервые встречаемся с типом ослабленной, «убывающей» репризы. Сокращения и в то же время динамически несходящиеся репризы очень типичны для Дебюсси<sup>6</sup>.

Поводом для сокращения репризы может служить сравнительно небольшая художественная значимость середины первой части;

<sup>6</sup> См. Слупская Ц. Б. Проблема формы в симфонических произведениях Дебюсси (рукопись, библиотека Московской консерватории). Как особо яркие образцы указаны «Празднества» и «Ароматы кори».

она неощутима «на своем месте», но может дать о себе знать после того, как прозвучала более весомая общая средняя часть. Зато эта последняя может оказаться в выигрыше от сокращения репризы, заняв более заметное место в произведении<sup>9</sup>.

Сокращение может быть очень сильным, как в упомянутом пюк-тюрисе. Другой случай — Интродукция к опере «Мазела» Чайковского, где репризность сведена к минимуму и внутри первой части, и в целом. В основе лежит широкая симфоническая разработка и резко контрастное сопоставление мрачной и бурной первой части с песенно-лирическим эпизодом; весьма краткая реприза служит лишь замыканьем.

Особый интерес представляют те случаи, когда в результате сокращения репризы форма приближается к рондо или даже допускает двойное толкование. Схема:

$$\frac{ABA}{I} \quad \frac{C}{II} \quad \frac{A}{III}$$

может быть понята не как последование трех частей, а как единая пятичастная линия АВАСА. Различие этих двух возможностей опирается на такие критерии, как цезурность (наличие двух основных цезур после второго «А» и после «С», заметно превосходящих по глубине предшествующие цезуры), спаянность первых трех разделов или отсутствие таковой, очень резкое отличие в степени контраста «В» и «С» и их развернутости (например, разработочность и полное господство неустойчивости в «В» и коренной контраст в «С»), наконец, жанровые черты, приближающие музыку к типу рондо. Дифференциация форм неодинакова по своей надежности. В одних случаях причисление формы к трехчастным не вызывает никаких сомнений.

Так, например, в мазурках Шопена № 1 и 8 возможность двойного толкования устраняется благодаря повторению середины первой части совместно с репризой начального периода. В мазурке № 13 середина первой части, продолжаясь на доминантовом органном пункте, сохраняющая основную тональность (а-молл) и основное настроение, длится всего 8 тактов (повторенный первый период длится вчетверо дольше), не идет в сравнение с трио, звучащим на тоническом органном пункте, меняющим лад на *одноименный*, длющимся 32 такта и построенным в виде сложного периода.

И наоборот, бесспорна принадлежность финала сонаты Бетховена № 10 к форме рондо благодаря плавности течения музыки, не разделяемой на три части.

Но в других случаях нет оснований прийти к однозначному заключению о форме. Так обстоит дело, например, в *Adagio cantabile* из сонаты № 8 Бетховена. Причина такой двойственности в том, что применение, с одной стороны, сложной трехчастности с сокращенной репризой, а, с другой, — формы рондо у венских классиков со значительным перевесом второго эпизода (он напоминает

<sup>9</sup> «Сокращение репризы [...] как средство акцентирования значимости средней части (Шопен, вальс ор. 70 № 1)». Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект, с. 60.

трио) над первым (он напоминает середину) привело фактически к образованию закономерной промежуточной формы бифункционального типа. При описании таких форм следует подчеркивать то общее, что в них имеется: двукратность отхода от основного начала при возрастании глубины отхода.

С точки зрения непосредственного восприятия рондо имеет несколько большие шансы на опознание: «направленность формы» с позиций рондо проще и определеннее.

Расширение репризы нехарактерно для сложной трехчастности по тем же причинам, по каким для нее характерно обратное — сокращение. Тенденция разрастания находит для себя иной выход — в образовании коды.

Расширение репризы встречается в такой форме, где первая часть ограничена периодом, а простая трехчастность появляется лишь в репризе. Подобную «прогрессирующую форму» следует считать промежуточной между простой и сложной; она представляет как бы отражение сложной трехчастности с сокращенной репризой. Применение этой формы связано главным образом с именем Чайковского, который пользуется ею в своей динамической лирике, чтоб обрисовать «расцветание чувства». Так построены побочная партия в увертюре «Ромео и Джульетта», ариозо Ленского в 1-й картине оперы, ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала». Близка данной форме структура главной партии в 4-й симфонии. Драматический вариант дан в финале 6-й симфонии; здесь ресурсы прогрессирующей формы раскрыты более, чем где бы то ни было<sup>10</sup>.

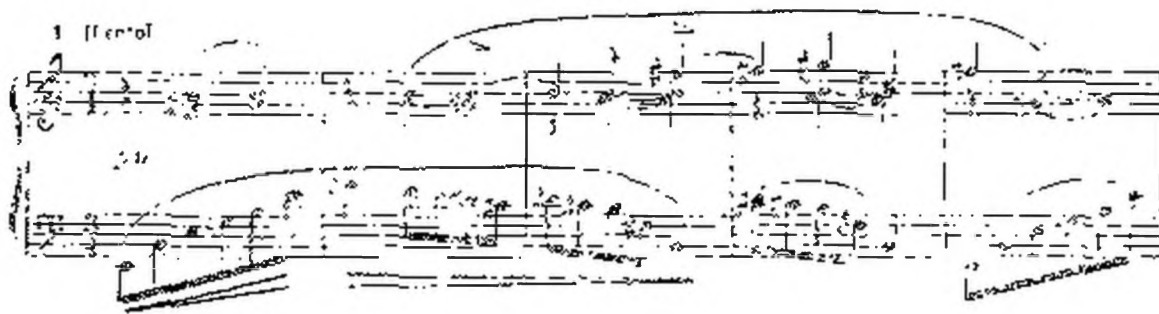
Особую разновидность представляют формы с повторением второй и третьей частей. Столь обычное в простой трехчастности повторение в сложной форме встречается несравненно реже из-за потенциальной громоздкости. Кроме того, малая степень новизны слушательских впечатлений от четвертой — пятой частей рискует войти в противоречие с широкими масштабами формы. Применение такой формы в скерцо симфоний № 4 и 7 Бетховена можно связать со стремительным темпом, при котором абсолютная длительность всего скерцо оказывается не столь велика. Та же форма в «Марше Черномора» из «Руслана и Людмилы» может быть оправдана причудливостью музыки, которая для лучшего своего осознания нуждается в закрепляющей дополнительной повторности, или требованиями сцены. Другой образец применения данной формы в сценической музыке — «Свадебный марш» Мендельсона. Вместе с тем следует указать, что появление таких форм было облегчено и предвосхищено другой разновидностью, встречающейся у венских классиков, — формой с двумя различными трио. Здесь не возникает противоречия между размахом формы и степенью обновления. Речь идет о некоторых сюитных циклах Моцарта и

---

<sup>10</sup> Упомянем также Вальс-бостон Хиндемита из фортепианной сюиты «1922 год».

Бетховена. Как указывает В. В. Протопопов, «внешний характер контраста оправдывается в этих произведениях основным замыслом, который был исключительно развлекательным: то была „легкая музыка“ той эпохи»<sup>11</sup>. Если простое повторение частей дает сложную трех-пятичастную форму, то появление нового, второго трио или же транспозиция первого («Марш Черномора» в транскрипции Листа) позволяет говорить о сложной двойной трехчастной форме.

Повторение частей может быть мотивировано каким-либо оригинальным решением, в частности — переработкой второй репризы (при неизменности трио). Так поступил Шопен в вальсе *a-moll* op. 34. Первая часть вальса образует безрепризно-контрастную форму *abc*. Многотемность дала Шопену возможность поделить ее ресурсом между двумя репризами. На долю первой достаются две темы, исключая самую главную — первую. Шопен прибегает же для второй репризы, сопроводив вариацией на третью тему (фактически — с новой мелодией) и включив эту вариацию в совершенно неожиданно открывшийся затененно-лирический момент некоего огрешенного блаженства (см. пример 1), момент, подобный эпизоду Нант в этюде *cis-moll*, op. 25 № 7 («долгое забвение» по В. П. Бобровскому) или отчасти расширению в т. 13—14 прелюдии *b-moll*:



Такое уклонение позволило еще раз вернуть главную тему, подчеркнув ее определяющую роль и создав как новую трехчастность в репризе, так и общее обрамление вальса.

Последняя разновидность, которую мы затронем, основана на упомянутой способности крайних частей вмещать любые формы. Следовательно, не должна быть исключена возможность появления и самой сложной трехчастности на правах формы крайних частей или одной первой части. Тогда образуется двойная сложная трехчастная форма. Такова, например, первая часть сонаты № 13 Бетховена, где начальное *Andante* само представляет сложную трехчастность. Другой образец — полонез из 1-й картины оперы Прокофьева «Война и мир». За первым разделом (простая трехчастность, 8+8+9) следует трио низшего уровня (*As-dur*, 12 т.) и соответствующая реприза; вслед за этим вступает трио высшего уровня — хор *A-dur* и генеральная реприза. Сложности формы здесь отвечают очень широкие масштабы оперной сцены.

И наконец, выходя за пределы собственно сложной трехчастности, можно указать на форму более высокого ранга, имеющую много общего с данной: рондо-сонатную форму с центральным эпизодом, аналогичным трио в сложной трехчастности.

<sup>11</sup> Протопопов В. В. Сложные (составные) формы музыкальных произведений. М., 1941, с. 34—39.

Взаимные отношения средней части с крайними в зрелой, развитой сложной трехчастной форме требуют, как правило, значительного различия в материале, введения неординарных тем. Однако на заре эволюции, а именно — в арии *da capo*, это требование еще не было обязательным, и средняя часть в таких случаях довольствовалась развитием материала первой части. С другой стороны, после длительного культивирования сложных трехчастностей контрастно-тематического типа начинают появляться (примерно с последних десятилетий XIX века) произведения, где средняя часть перерабатывает тему первой части: ряд пьес Грига (например, скерцо ор. 54, менуэт ор. 57), полька *h-moll* Балакирева. В этом сказалось желание усилить единство целого. Можно видеть здесь влияние общей тенденции, зародившейся в крупных жанрах середины XIX века — симфонических поэмах, где царил монотематизм с его оборотной стороной — трансформацией единственной или главной темы. Перед нами один из случаев, когда имеется сходство явлений, наблюдаемых до расцвета в данной области и после максимального развития в этой сфере.

Но и в разнотемных сложных трехчастностях темы средней части и крайних частей, как будто независимые, обнаруживают во многих случаях признаки общности<sup>12</sup>.

Если имеют место отклонения от нормы в виде однотемности, то противоположным отклонением является разнотемность внутри средней части. Речь идет о сопоставлении взаимно контрастных тем, не образующих совместно какой-либо определенной формы, а иногда и не обнаруживающих явной логической связи друг с другом. Возможность такого построения средней части зиждется на исключительной крепости, какую придает форме репризный принцип. Свобода средней части искупается общей закономерностью формы; происходит успешное «испытание на прочность». Другое основание для подобных явлений — заложенный в сложной трехчастной форме принцип контрастного сопоставления. Данный в основном соотношение частей, он может проникнуть и внутрь части; при этом естественно, что всякая «аномалия» более подходит для средней части, защищенной крайними, нежели для этих последних. В случаях, где трудно усмотреть прямое согласование срединных тем, объяснение нужно искать в общей художественной задаче произведения.

Так, в скерцо 29-й сонаты Бетховена соседствуют две резко контрастные темы — влиятельная, подчеркнуто простая (указание «*semplice*») и острая, почти гротескная. Их в известной мере сближает народный оттенок, а с точки зрения целого — дух скерцозной вольности, капризности смен. В другом скерцо — из 4-й симфонии Чайковского — происходит пестрое чередование плясового наигрыша и звуков «военной процессии», оправдываемое программным замыслом<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> См. об этом подробно в упомянутой работе Вл. Протопопова, с. 12—13.

<sup>13</sup> См. письмо к Н. Ф. фон Мекк от 17/II—1/III 1878 г. — В кн.: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка Т. VII. М., 1962, с. 127.

В пьесе Шумана «In der Nacht» воздушная мелодия сменяется тревожно-светлым Теноро I. Обе темы обладают общностью быстрого движения, связанного с фактурой главной темы; в целом же рисуется картина ночи бурной, полной тайн и неожиданностей<sup>14</sup>. Национально-трагические стимулы, с которыми приятно ассоциировать полонез *fin-moisi* Шопена, делают возможным столь разнородное последование жестко-моторной угрожающей темы и ласковой, беспечно кещащейся мазурки.

Встречаются, конечно, и менее далекие сочетания. В первой арии Марфы из «Царской невесты» резвость одной темы и задумчивость другой легко понять как различные грани в образе герсони<sup>15</sup>. В мазурках Шопена двух- и даже трехтемные средние части имеют в основе многоходность народного танца; отсюда следует, что многотемность может быть оправдана жанром (это мы уже видели на примере скерцо).

Поскольку «аномалии» обоснованы репризностью, постольку для них имеет значение полнота репризы, действительно наблюдаемая в большинстве таких случаев.

Заметим, что многотемность может быть достигнута и без отклонения от норм: если все части написаны в простой трех- или двухчастной форме контрастного типа, то форма станет четырехтемной (см. «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик» Чайковского)<sup>16</sup>. Это говорит о способности сложной трехчастной формы к значительной тематической насыщенности.

Переходя к образным соотношениям, подчеркнем, что в сложной трехчастной форме ясно проявляет себя принцип обратимости антитез, то есть возможность противоположных по характеру отношений «А» и «В». Вместе с тем мы убедимся в том, что этот принцип не равносильен полной нейтральности, безразличию; известное предпочтение некоторым типам сохранено.

Перечислить все типы контраста невозможно и не нужно, их очень много. Назовем лишь наиболее распространенные типы, которые допускают разнообразное истолкование. Один из них связан с критерием большей или меньшей действенности, а другие — с эмоциональным (а также живописным) критерием. Это — активность и пассивность, свет и мрак, лирика и трагизм.

Степень активности средних частей обычно зависит от характера крайних частей, будучи их оборотной стороной. Поэтому имеют место обе противоположные возможности: момент максимальной динамики или момент покоя. Они неравноценны в силу неравенства в расположении частей. Наиболее выгодные для восприятия и запечатлевающиеся в памяти начальные и конечные

<sup>14</sup> Шуман *rost factum* обнаружил в пьесе историю о Геро и Леандре. Она хорошо сочетается с двухтемностью средней части: «капитана — они друг у друга в объятиях», а далее Геро «снова должен отправиться в путь» (из «Jugendbriefe» Шумана; цит. по кн. Житомирский Д. Роберт Шуман М., 1964, с. 354).

<sup>15</sup> Ария может быть рассмотрена и в форме промежуточной между простой и сложной, поскольку второй раздел крайних частей имеет черты дополнения. Можно также говорить о полусимметричной форме АВСА. Но это ничего не меняет в самом принципе контрастного сопоставления, обрамленного тождественными частями.

<sup>16</sup> Первая часть написана в двойной контрастной двухчастной форме, средняя часть — в контрастной трехчастной форме.

части более склонны к выявлению активных сторон содержания и, наоборот, «запрятанные» вглубь разделы уместнее для выражения относительно пассивных сторон. Моменты покоя особенно естественны, когда они надежно оберегаются со всех сторон (например, Мюзетт в гавотах). Если же средняя часть относится к типу динамического максимума, то либо остается в стороне от основной драматургической линии, или как преходящий момент «налегавшего шквала», как оттеняющий контраст (Шопен, ноктюрны № 3 H-dur, № 7 cis-moll), или как момент, отнесенный не к настоящему времени (траурные марши, особенно ясно — в сонате Бетховена № 12), либо, наконец, задумана как импульс для преобразования репризы (ноктюрны № 10 As-dur, № 15 f-moll).

Часто встречаются более сложные случаи. Понятие активности многогранно; поэтому возможно противопоставление различных типов активности (яркий пример — третья часть 8-й симфонии Шостаковича, токката). Кроме того, любая часть может так или иначе совмещать проявления активности и покоя. Таковы первые части восходящего характера (Чайковский, симфония № 6, Allegro con grazia), а также средние части подобной направленности (Шопен, скерцо b-moll).

Другой критерий — светлое и мрачное — дает картину относительной паритетности. Причина заключается в том, что тот или иной колорит не зависит от расположения частей.

Образные соотношения выступают особенно наглядно в вокальных и программных произведениях (это намечается уже в простой трехчастной форме). Вспоминается счастливое прошлое (арии Грязного, Любавы, «Фраческа да Римини»<sup>17</sup>), жизнь и подвиги героя (марш из сонаты № 12 Бетховена), появляется другое лицо — друг-утешитель (Шуберт, «Мельник и ручей»). Вместе с тем средняя часть выступает в омрачающей роли («Менуэт» Танеева, а также марш Мусоргского «Взятие Карса» или «Марш с трио а Ша турса», где средняя часть рисует побежденного противника). В крупных программных произведениях крайние части иногда живописуют картину «равнодушной природы» («Тамара» Балакирева, «Садко» Римского-Корсакова). В пределах сложной трехчастности можно назвать Вступление из музыки Арениского к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (более известное в виде фортепианной пьесы «У фонтана»): воплощению человеческих страстей противостоит чуждая им красивая, но леживая музыка водяных струй.

## § 5. Тональные планы

На этом вопросе нет необходимости долго останавливаться, поскольку принципиальные отношения частей подобны тем, какие мы

<sup>17</sup> В намеке имеется аналогичный момент и в арии Ленского — как светлый луч, пронзающий тучи, но тотчас же гаснущий («Блеснет завтра луч денницы, и заиграет яркий день»).

наблюдали в простой контрастной форме. Как и там, они являются следствием сопоставления «извне». Отсюда и вытекает особенно большая роль ладотональностей субдоминантовой стороны и в первую очередь — S IV<sup>18</sup>.

Значительность тематического контраста позволяла очень часто обходиться без изменения ладотональности. Это «исторически связано с тональной общностью сопоставлявшихся одноименных танцев в старинных сюитах»<sup>19</sup>. В других, еще более частых случаях, тональность сохранена, тогда как лад меняется на одноименный. Как и в предыдущем случае, неизменность тональности служит подчеркиванию единства в произведении; но вместе с тем благодаря выключению контраста тонального становится особенно заметной и выразительной смена Maggiore  $\rightleftharpoons$  Minore. Если тональность или ладотональность произведения едина, то композитор должен полагаться на достаточную степень контраста выразительных средств мелодики, ритма, фактуры, а также общего жанрового облика.

Круг ладотональностей хотя и медленно, но все же расширялся, захватывая доминантовые тональности (Чайковский, симфония № 4, Andantino: b-moll — F-dur), а иногда и более отдаленные, например однотерцовое соотношение (Чайковский, квартет № 2, Andante: f-moll — E-dur). Ограничения в выборе тональности касаются преимущественно тех типов средних частей, где главенствует одна определенная тональность, то есть трио. Эпизоды же значительно свободнее распоряжаются ладотональными ресурсами. Отметим также появление транспонированных реприз («Слава» из «Князя Игоря»: C-dur — E-dur, менуэт из «Ромео и Джульетты» Прокофьева: B-dur — H-dur, Интерлюдия Cis — H Хиндемита из «Ludus tonalis»).

В дальнейшем историческом развитии ограничения в тональных планах постепенно сходят на нет.

## § 6. Трио и эпизоды

Различия между типами средних частей в трехчастных формах как простых, так и сложных основаны на двух критериях: материал и оформленность. Мы учитываем, каков тематизм и в каком виде он подан.

Возможны четыре вида отношений между этими критериями: а) новый, притом оформленный материал, б) новый, но не оформленный, в) прежний, заново оформленный<sup>20</sup> и г) прежний, не оформленный.

<sup>18</sup> Роль ладотональности SIV не должна пониматься упрощенно. См. об этом далее, в параграфе, посвященном связующим частям.

<sup>19</sup> Протопопов В. л. Цит. соч., с. 15.

<sup>20</sup> Примером этого типа являются середины, транспонирующие тему первой части и при этом сохраняющие форму периода (что встречается у Шумана).



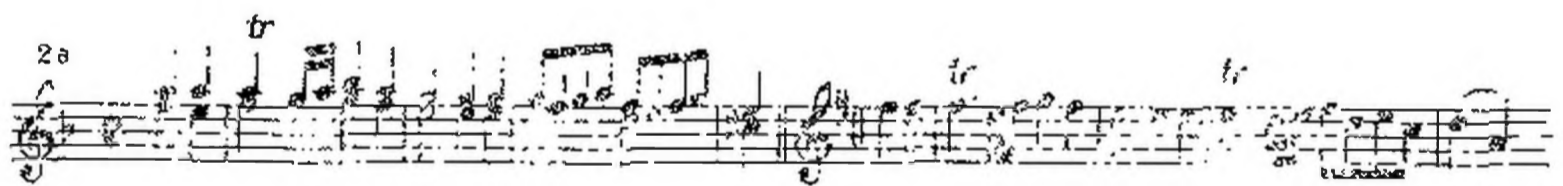
В конечном счете эти различия исходят либо из противопоставления, либо из развития. В них отражены два типа мышления: структурно-откристаллизованное и свободно-текучее, а в самом широком смысле — два начала музыкальной формы: конструктивное и процессуальное. В простой трехчастной форме основным критерием является наличие или отсутствие новой темы. Признак структурной оформленности здесь имеет второстепенное значение, ибо структура периода, если она есть, большей частью (за исключением упомянутых в списке транспозиций) вносится именно самостоятельной темой.

В сложной трехчастности положение складывается по-иному: из-за большего размаха формы тематизм средней части, как правило, нов, и поэтому тематический критерий различий отходит на задний план, уступая место критерию структурному<sup>21</sup>. Так складываются понятия трио и эпизода, отражающие первые два из названных выше отношений («а» и «б»): они впервые были четко дифференцированы в учебнике Г. Л. Катуара «Музыкальная форма».

В завершенности трио справедливо усматривают следы его циклического происхождения (в сюитах): в нем сохранились черты «складывания» форм. «Трио представляет собой как бы самостоятельное произведение [...]. Ему свойственны те же структурные функции, те же смены экспозиционности и серединой разработочности, что и в первой части»<sup>22</sup>.

Подчеркнем, что завершенность трио выражается не только в чисто структурных признаках, но и во внутреннем тональном единстве.

Построение трио на развитии материала первой части с новым его поворотом представляет редкость. Подобный случай можно видеть в Гаводе из английской сюиты d-moll Баха (пример 2 а), а также в Andante из сонаты C-dur Моцарта (иногда рассматриваемом в сложной репризной двухчастной форме; пример 2 б):



<sup>21</sup> В этом кроется источник ошибок, иногда допускаемых студентами: предположение, будто трио отличается от эпизода именно наличием нового материала.

<sup>22</sup> Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978, с. 159.



Если в упоминавшихся ранее примерах из музыки Грига степень переработки была не очень велика, то этого нельзя сказать о рапсодии Брамса ор. 79 № 1 (см. пример 2в), в которой трио создает свободный мажорный вариант серединой темы первой части.

Характер развития в трио разнообразен, но чаще склоняется к спокойствию. Большое значение придается материалу периода, его мелодической плавности, слитности. «В „середине“ трио благодаря этому меньше дроблений, нет таких далеких отклонений, как это бывает в середине первой части; реприза более статична, то есть без существенных изменений повторяет начальный материал трио»<sup>23</sup>.

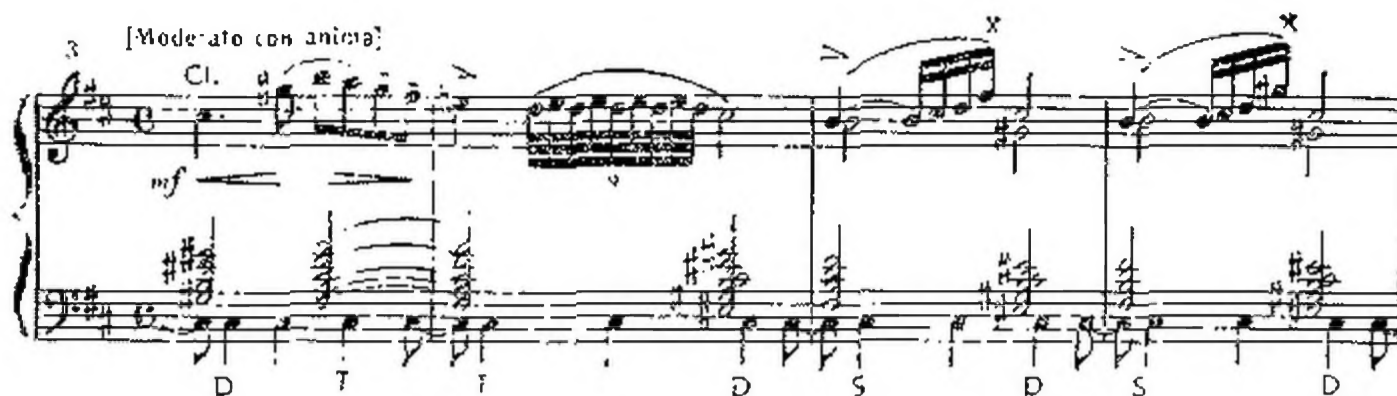
Статичность развития, присущая очень многим трио, в свою очередь, означает малую степень воздействия на общую репризу.

В эпизоде новизна материала сочетается с общей неоформленностью, «рыхлостью». Поэтому возможна аналогия с теми случаями простой трехчастной формы, где новый тематический материал изложен в виде неустойчивого построения (как в «Благородном вальсе» из «Карнавала» Шумана или, еще ближе, в вальсе Грига e-moll ор. 38 № 7). Но если учесть тонально-гармоническую неустойчивость эпизода, которая наряду с незавершенностью формы отличает эпизод от тонально-единого трио, то законна и более широкая аналогия с развивающимися серединами простых трехчастных форм. С этой точки зрения, эпизод представляется как бы крупной серединой, масштабу которой отвечает и большая самостоятельность содержания. Эпизод, другими словами, занимает среди сложных трехчастностей место, соответствующее развивающейся середине, и нередко так и воспринимается. Таков, например, средний раздел *Andante* из фортепианного концерта А. Хачатуряна.

Неоформленность не означает отсутствия четко выраженной темы. Она может быть поначалу вполне устойчивой и структурно цельной. Специфика эпизода выявляется в дальнейшей судьбе темы — быстром уходе от начальной ладотональности с цепью последующих модуляций, а также обычных для развивающихся частей приемах (секвенцирование, вычлнение, дробление, повторность небольших построений). «Тема эпизода может быть показана только начальным этапом, переходя затем в стадию разрабочного развития»<sup>24</sup>. Все же особо характерными для эпизодов следует считать темы, хотя и ясно очерченные, но построенные на неустойчивой гармонической основе.

<sup>23</sup> Протопопов Вл. Цит. соч., с. 4.

<sup>24</sup> Бобровский В. Цит. соч., с. 159.



Очень выразителен мелодизм темы, выдержанный в характере пастушьего наигрыша: тема по своему цельна, законченна. Структура квадратна и основана на очень рельефном дроблении во второй половине формы (2, 1, 1). Оформленность налицо, но выбор структуры таков, что ожидается дальнейшее развитие, ибо дробление есть открытая структура («половинный синтаксический каданс» в отличие от суммирования как «полного синтаксического каданса», придающего законченность и сплошь да рядом применяемого в качестве заключительной формулы). С чисто эмоциональной точки зрения мотивы дробления воспринимаются как лирические отзвуки широкой начальной фразы, как «эмоциональное эхо»; их лиризм особенно тонко оттеняется минимальным превышением кульминации ( $fis_2 - gis_2$ ), напоминая подобный эффект в теме рассказа Франчески (т. 6—7,  $f_2 - fis_2$ ). Не менее характерен гармонический облик темы. Извне вся она выдержана на органном пункте D, внутри же состоит из начальной неустойчивой симметрии D — T — T — D и подтверждающих стремление к доминанте оборотов S → D, S → D. Тема, таким образом, «насквозь» неустойчива, и это не могло не отразиться на мелодии, проистекающей из звука доминанты —  $cis$  и неизменно возвращающейся к нему как мелодическому упору. Сочетание минорности со всячески выявляемой неустойчивостью придает характер грустно-вопросающий, что очень способствует дальнейшему развертыванию.

Неоформленность эпизода не означает также отсутствия в нем определенной конструктивной логики, более свободной и мирящейся с общей незавершенностью. Таков, например, принцип «параллельных проведений», с которым мы встретимся в столь различных сочинениях, как *Andante* 6-й симфонии Мясковского и Регтайм Стравинского.

Поскольку для строения частей сложной трехчастности в принципе нет верхней границы, постольку средняя часть, как мы знаем, обладает большими возможностями. Но в этом отношении эпизод богаче, чем трио, ибо для него строгие законы не действительны. Его неустойчивость, если она продемонстрирована разносторонне (тонально, тематически, структурно) и достаточно масштабно, иногда не уступает сонатно-разработочной. Эпизод способен по-своему претворять сонатно-симфонические черты. Если крайним частям для этого требуется соблюдение определенного тонально-тематического распорядка, то эпизод в этом не нуждается.

В среднем разделе второй части «Шехеразады» Римского-Корсакова налицо все атрибуты сонатно-симфонической разработки. Эта часть kaleidosкопична, богата «приключенческими» эпизодами. Поэтому для нее оказываются вполне уместными такие явления, как широко развитый тональный план, включающий отдаленные ладотональности, сопоставления контрастного материала со внезапными переключениями и обрывами, многочисленные переключки, большая работа над избранным мотивом, вплетение эпизодического материала как «добавочного тематического импульса» (по В. П. Бобровскому) — тема фантастической птицы, — создание новых тематических вариантов (два проведения марша),

развертывание большой энергии (что в конце концов позволяет вторгнуться «с разбега» в репризу, «штурмовать» ее) в чередовании с моментами относительной статичности, временного застоя (результаты рассказчика) и т. д. Все это действительно подымает средний раздел до уровня симфонической разработки.

Перевес эпизода над трио в динамическом отношении, равно как большая изолированность трио, объясняет неодинаковую степень их влияния на репризу, неизменность коей чаще наблюдается после трио и реже — после эпизода. Свободное и неустойчивое построение эпизода позволяет ему плавно переходить в репризу, обходясь без специальных связок или незаметно перерастая в них. Это особенно относится к поздним этапам развития сложной трехчастности, где функции частей менее контрастны, выражены не столь отчетливо (см. пример 7 — «Серенада кукле» Дебюсси). Родственным путем, по несколько сложнее (с помощью «предвестников») переходит в незаметно начинающуюся репризу эпизод другой пьесы из того же цикла Дебюсси — «Кукольный кэк-уок».

Применение трио по преимуществу в музыке быстрого темпа и моторного жанра (танец, марш, скерцо), а шире — в произведениях, где предполагается смена относительно самостоятельных частей, исторически предопределено и вытекает из принципа отчетливых чередований — сопоставлений. Точно так же применение эпизода по преимуществу в музыке медленного движения и лирического жанра, а шире — в произведениях, где предполагается сквозное развитие, отчасти обусловлено исторически (эпизод иногда связывают со средней частью арии *da capo*) и вытекает из принципа плавного, текучего формообразования или же из желания противопоставить ясным, определенным контурам первой части нечто противоположное.

О сближении обоих типов средних частей в процессе исторической эволюции будет сказано далее.

## § 7. Сверхсхемные части<sup>25</sup>. Вступления

Чем крупнее форма, чем шире она развита, тем больше вероятность, что она не удовлетворится лишь теми нормативными частями, которые составляют ее «костяк». Хотя и в простых формах мы встречались с построениями, не предусмотренными основной схемой, но в сложных формах потребность в таких построениях, их масштабы, конструктивное и смысловое значение — все это выступает гораздо более явственно. Введение сверхсхемных частей диктуется соображениями цельности произведения, скрепления различных его этапов и разнообразными чисто драматургическими импульсами.

Существуют три вида дополняющих частей. Одними из них произведение обрамляется и «раздвигается» извне, другие возни-

---

<sup>25</sup> Они могут быть также названы «нерегламентированными», а в некоторых случаях «дополняющими».

кают изнутри, «по ходу действия». Части эти имеют определенное функциональное назначение: 1) предвосхищение, подготовка (вступления), 2) соединение, смягчение перехода (связующие части), 3) укрепление завершенности и подведение итога (коды).

В сложной трехчастной форме трудно говорить о каком-либо сложившемся комплексе вступительных приемов, специфичных именно для этой формы. Причина заключается в том, что в данной форме не так часто встречаются процессы развития, располагающие к предварительной, широко задуманной их подготовке; к тому же вступительные части — в отличие от связующих и завершающих — не испытывают на себе влияния уже развертывающихся событий: «предвидение» же их есть скорее удел сонатных и других форм высшего порядка. Всем сказанным объясняется то, что в течение долгого времени сложным трехчастностям, как правило, не предпосылали вступления, сохраняя их либо для форм более развитых, более углубленных по содержанию, либо для форм свободных (фантазии, токкаты), где вступления создавали иллюзию импровизации. Достаточно указать, что ни в одной из 21 сложной трехчастности, данной в фортепианных сонатах Бетховена, мы не найдем вступления: более того, нет вступлений в скерцо и менуэтах из его симфоний<sup>26</sup>. Очевидно, считалось, что тип музыки, соответствующий сложной трехчастности, не нуждается в специальных пояснительных подступах и даже допускает резкое начало «ex abrupto».

Близок Бетховену в этом отношении Шуман. Большое значение придает вступлениям Шопен как в сложных, так и в простых формах. Он довольно обильно снабжает вступлениями мазурки, иногда возвращая их перед репризами или в конце пьесы в виде обрамления (№ 13, 15). Характерно, что в этюдах Шопен избегает вступлений, но делает очень существенное исключение для двух произведений, выдающихся по трагизму содержания (op. 10 № 12 *c-moll*) или редкостной психологической глубине (op. 25 № 7 *cis-moll*).

В условиях сложной трехчастности вступление редко «дорастает» до значения самостоятельной темы. Один из немногих образцов — тема мазурки № 2 (она рисует игру на волынке), по своей оригинальности заслужившая повторения перед репризой. Такова в более крупном плане скорбная тема, которая предопределяет лирико-драматический характер *Andante* 2-го квартета Чайковского. Исключительной широты достигло вступление к третьей части 6-й симфонии Мясковского, связанное с темами предшествующих частей и предвещающее большую психологическую насыщенность всей части.

Ограничимся указанием на общевступительные задачи и приемы, которые уместны и в сложной трехчастности. Сюда относятся: создание атмосферы ожидания, иногда — спокойного, но нередко —

---

<sup>26</sup> Несколько вступительных тактов в менуэте 8-й и скерцо 9-й симфоний не в счет.

очень настойчивого, «требовательного» и нетерпеливого (Шопен, полонез *fis-inoll*); создание почвы для определенного, господствующего в дальнейшем настроения; призыв ко вниманию. Средства, применяемые для этого, — нагнетание неустойчивости, демонстрация тематических предвестников или иных мотивов, будоражащих воображение; в более узком смысле — предварительный показ фактуры, проливающий свет на жанровый или образный облик темы и вместе с тем придающий особую значительность предстоящему вступлению темы (драматургический прием, частый на театральной сцене: от второстепенного, подчиненного — к главному, первоплановому); появление «предмелодических ходов», часто одноголосных, намекающих на характер и интонационный состав темы.

Более развернутый обзор функций и средств вступительных частей целесообразен в связи с сонатной формой, где эти части достигают наибольшего развития и разветвленности значений.

## § 8. Связующие части

По мере движения от начала к концу произведения роль дополняющих частей возрастает, поскольку они все более вовлекаются в общий поток развития. Поэтому связующие части существеннее вступлений, наиболее же важны коды.

Две связующие части не равны по значению. Здесь действует известный нам принцип возрастающей связности, движения от расчлененности к слитности. Отсюда вытекает предпочтительное смягчение второй крупной грани в форме (II→III) перед первой (I→II). Мы еще раз сталкиваемся с явлением непаритетности в сложной трехчастной форме; если непаритетность первого рода относилась к удельному весу частей, то непаритетность второго рода касается сплоченности частей. И то и другое по-разному свидетельствует в пользу жизненности сложных трехчастностей и против преувеличения ее статики.

Наряду с названной общей причиной действуют и более специфические обстоятельства. Принцип «контраст как сопоставление извне» означает, что новая тема, новый характер музыки должны быть для слушателя известной неожиданностью. Подготавливать такого рода новизну в большинстве случаев нежелательно, ибо при этом может пострадать ее свежесть. Здесь заключено важное отличие от сонатного контраста, где новое понимается не как «одно после другого», а как «одно, возникшее из другого» (или, по крайней мере, «возникшее в ходе развития») и «динамически сопряженное» (Ю. Н. Тюлин) с ним. Но даже в сонатной форме побочная партия подготавливается с сугубой осторожностью, дабы не снизить чрезмерно эффект возникновения нового образа. В связи с этим следует подчеркнуть, что понятие «неподготовленность» в музыке вовсе не должно трактоваться как всегда негативное.

В определенных пределах неподготовленность следует расценивать как позитивный фактор, эстетическое значение коего простирается от спокойного освежения до трагической внезапности.

По-иному складывается положение второй грани (II→III). Здесь специфическое обстоятельство заключается в следующем: реприза в трехчастной форме есть основа, на которой зиждется все здание; в ней сокрыта вся конструктивная цельность формы, вся ее законченность, ее логика. Это вытекает из основного принципа формообразования, согласно которому закон трехчастности есть контраст, замкнутый повторностью. Поэтому появление репризы, то есть замыкающей повторности, не должно быть лишь очередной сменой событий; она должна возникать как нечто необходимое, прочно связанное с предыдущим. Понятия «извне», «со стороны», вполне подходящие для соотношения I—II, теперь не могут быть безоговорочно применены, поскольку уже нет «нового», а имеется «прежнее», слышанное<sup>27</sup>. Решающее в смысле логики звено формы в какой-то мере должно своим возникновением демонстрировать известную органичность, будучи внутренне необходимой завершающей частью.

Наклонность к связыванию II—III есть, как указывалось, и в простой развивающей трехчастности, где неустойчивость середины тяготеет «вправо», вперед — к устойчивости репризы. Но если в этой форме середина сама по себе стремится к дальнейшему, то в сложной трехчастности такое тяготение либо совсем не возникает (тип трио), либо намечается частично (тип некоторых эпизодов). Поэтому устремление к репризе должно быть предметом особых забот композитора, оно должно быть специально «организовано», что и выражается в создании связующих частей.

Так возникает понятие скачка с заполнением в форме (с которым мы уже первоначально ознакомились в § 17 главы I)<sup>28</sup>. Оно входит в круг таких эстетических закономерностей, как «коллизия—ее разрешение» (или смягчение), «нарушение—восстановление». Задатки давней закономерности потенциально содержатся в любой сложной трехчастности, степень же ее реализации весьма различна.

Уместно напомнить сказанное о неподготовленности как позитивном в некоторых случаях факторе. Вступление репризы без какой-либо связи может быть источником ценного художественного эффекта. Так, в «Нага-вальсе» Чайковского прелесть и свежесть звучания «девической темы» как нельзя более ощутима сразу после окончания меланхолического трио. Вообще же здесь сказывается одно общее и важное положение: многие художественные закономерности обратимы. То или иное явление расценивается как обладатель больших художественных достоинств. Но может оказаться, что противоположное явление, как будто служащее отрицанием предыдущего, выказывает в определенных условиях несомненные положительные качества. Напомним также ска-

<sup>27</sup> Отсюда следует, что в характеристике сложной трехчастности признак «сопоставления извне» не в одинаковой мере применим к обоим чередованиям частей. В этом проявляется «непаритетность второго рода».

<sup>28</sup> См.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1980, с. 96. Далее: Учебник, ч. 2.

значное по поводу простых форм с законе обратимости антитез (см. Учебник, ч. 2, с. 227; о нем же — здесь, с. 14).

Размеры и значение связующих частей неодинаковы. Преобладают сравнительно небольшие построения. Но встречаются и протяженные связки. Они оправданы в том случае, когда им придается особое, самостоятельное художественное назначение. Пример тому — пьеса Шумана «Traumzeitung» («Смутные свидания»), где неуловимо-быстрые и легко ускользающие образы первой части с преобладающим светлым колоритом уступают место рядам сумрачных, угрюмых гармоний среднего эпизода (излюбленный шумановский жанр хорала с примесью фантастики). Связующая часть, целиком развивающая материал главной темы, не сразу, однако, возвращает ее светлый колорит; в переходе из одного мира в другой, в «образной модуляции» от таинственно-туманного и затемненного — к звонкому и разгоняющему тьму началу и заключается ответственная функция связки. С этим гармонируют масштабы — 28 тактов связки (включая предикт к репризе) против 32 тактов эпизода и 22 тактов репризы<sup>29</sup>.

Но у того же Шумана мы встречаем уникальный образец микросвязки, обладающей сильным художественным действием. В упомянутом маленьком «триптихе» из «Карнавала» связка сведена к одному модулирующему аккорду; он взят беззвучно при поднятых демпферах после четырехкратно с большой энергией ударяемых (словно биение колокола) тонических терций *f-moll*. Выплывая на *ppp*, как нечто ирреальное, он с предельной рельефностью служит идее «переключения» из одной сферы в другую, далеко от нее отстоящую; такая идея, присущая крупным романтическим творениям, как мы видим, приложима даже к миниатюре:



<sup>29</sup> Другие примеры художественно самостоятельных связок: пьеса Шумана «Порыв», где дано иное решение: глухой гул басов, уводя от спокойного трио, настраивает на ожидание чего-то очень значительного и волнующего; пюкюрн № 1 Шопена (форма промежуточная между простой и сложной), где вслед за окончащем трио появляется (в виде мнимого допознания) в высшей степени своеобразная часть; она долго звучит на одной-единственной гармонии, продлевая тонику трио и в то же время заостряя ее септимой (наподобие 7-го призвука); разрешения не дано, гармония  $D_7 \rightarrow S$  остается автономно-неустойчивой и заглушается, теряя септиму, как своего рода отдаленное эхо. Видимо, Шопен желал создать колористический эффект (звуки ночи, их непомятное рождение и исчезновение). Размеры связки — 20 тактов при 10 тактах репризы.



Этот и некоторые другие примеры проливают свет на природу связующих частей, которая оказывается диалектически сложной, двойственной: связующие части, создавая спаянность целого, могут в определенном смысле разобщать его, проводя разграничительную черту. Если связка строится на материале средней части, то преобладает функция соединения; к этому относятся и все многочисленные случаи превращения конца средней части в связку. Также и в обратном случае, когда создается предвещающие репризы, когда ярко выявлена предиктивность, соединение находится на первом плане. Если же в связке налицо посторонний элемент, то вне зависимости от того, мал он (как в «Царягини») или велик (как в ноктюрне № 7 *cis-moll*, где вслед за неожиданным вкраплением мазурки дается патетический речитатив, или как в Баркароле, где за 6 тактов до репризы на органном пункте D неожиданно возникает новая, выдающаяся по красоте мелодия — своего рода «микроноктюрн»), — ясно ощутима функция разъединения.

Описанная двойственность не противоречит всему ранее сказанному о назначении связующих частей. Она лишь подчеркивает различные стороны и возможности сложной трехчастности: разъединяющий эффект усиливает лежащий в ее основе значительный контраст, тогда как соединяющий процесс подчеркивает закономерную необходимость появления репризы. Та и другая стороны отвечают названному на с. 6 двум категориям: коренным и обогащающим свойствам. Но в любом случае важно само наличие специального звена формы, введенного между частями-«антагонистами» и тем самым устанавливающего единство, цельность формы.

Принцип возрастающей связности, принимающий формы «скачка с заполнением», дает о себе знать и за пределами трехчастной формы — в крупном масштабе циклов, особенно — трехчастных. Медленная часть вступает без подготовки в качестве совершенно нового фазиса драматургии, глубоко отличного от предшествующего. С другой стороны, у композитора сильна потребность представить финал не только как «еще один» фазис, но как органическое завершение цикла; это тем более важно, что данная проблема, как показывает история музыки, вообще решается не легко (и не всегда успешно). Конечно, разрешить ее можно одним лишь переходом *allegro* (как, например, в «Аннасезовате» или «Испанском каприччио») или даже развитыми тематическими предвестниками (как в фортепианном концерте *Es-dur* Бетховена, в скрипичном концерте Чайковского). Здесь требуется нечто значительно большее, связанное со всем содержанием финала; все же данные приемы оказывают реальное воздействие, ибо они очень легко схватываются и служат доказательством единения цикла<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Есть еще одна причина, которая побуждала композиторов к преодолению грани II—III в цикле: отключение от действительности первой части делало особенно желательным скорейшее восстановление активности в финале. Так, в произведениях концертного жанра вторжение в финал с его блестяще-виртуозной музыкой тем более желательно, чем дальше отстоит от концертности лирическая средняя часть.

До сих пор мы, следуя принципу «скачка с заполнением», рассматривали в основном связку II→III. При всех ее преимуществах она не могла полностью исключить противоположную возможность: I→II. Вообще те или иные закономерности музыкальной формы, сколь бы обоснованны и логичны они ни были, вынуждены мириться с нарушениями, отступлениями, даже отрицаниями, пусть значительно более редкими по сравнению с нормами, но тем не менее реальными и художественно оправданными. Причина, как уже указывалось по другому поводу, заключается в необыкновенной гибкости, пластичности музыкальных явлений, богатство которых было бы немыслимо при полной жесткости, «бескомпромиссности» норм.

Появление связки I→II прежде всего вызывается общим типом развития — тяготением к общей слиянности, текучести движения. Естественно, что это относится более всего к музыке лирической, где плавность перехода сочетается со смягчением контраста, а в более широком смысле — к музыке медленного темпа. Сглаживание перехода относится и к тональному плану, ибо связки I→II чаще всего представляют небольшие модулирующие построения (Шопен, Баркарола и соната *h-moll*, *Largo*). Большой развитости достигает связка в *Andantino* симфонии № 4 Чайковского, вводящая предвестники средней части.

Обращаясь к связкам I→II, мы снова встречаемся с проблемой двойственности функций. И здесь связка порой обнаруживает скорее разобщающее действие, чем сливающее, раздвигая части, как бы «вбивая клин» между ними. Композитор по тем или иным причинам считает нужным устранить прямое соприкосновение контрастирующих частей, установив между ними некое средостение. Так, в лирическом произведении мера контраста частей может оказаться настолько велика, что прилегание их вплотную будет нежелательно<sup>31</sup>. По совершенно другой причине принято давать короткую модулирующую связку — переход к трио в военных маршах: здесь подчеркивается смена металлически-отчеканивающей ритм первой части и некоторое «отдохновение», которое приносит широкая кантилена трио. Краткий, но ощутимый перерыв между частями желателен, так как облегчает перестройку восприятия в процессе маршировки и делает более заметным начало трио.

Наряду со специально вводимыми связующими частями применяются и другие способы сочленения частей. О самом важном и распространенном уже упоминалось: перерастание конца средней части в неустойчиво-связующий «ход» к репризе. Он имеет то общее с обычными связками, что совершается на основном тема-

---

<sup>31</sup> Прекрасный образец, относящийся к простой контрастной трехчастности, — поктюрн № 5 *Fis-dur* Шопена, где безупречно завершенная главная тема, с одной стороны, и лихорадочно-возбужденная, а также весьма неустойчивая гармонически и, наконец, идущая с удвоенной скоростью средняя часть не могли бы непосредственно «состыковаться»; в силу этого введена связка, почти дорастающая до значения энзимической темы.

тическом материале без привлечения элементов «со стороны». Но его особая органичность в том, что, подготавливая репризу, он оставляет в неприкосновенности (или очень мало изменяет) очертания формы; он действует как бы за счет внутренних ресурсов — и в отношении тематизма, и в отношении конструкции.

Другой, значительно менее распространенный способ — изъятие первой части репризы, что позволяет средней части всей формы прямо вторгнуться в середину репризы. В № 5 «Крейслерианы» пропуск начала репризы, вероятно, связан с желанием прибегнуть ритмически острую тему для завершения пьесы. В арии Грязного из «Царской невесты» бурный эпизод очень естественно внедряется в среднюю часть репризы:

73

*pp*

по-те-ши-я ко-ры го-ря-чу-ю сво-ю

не-у-зна-ю

те-перь я сам се-бя.

Достижимый таким образом тесный контакт II→III иногда почти переходит в их слияние и поэтому особенно наглядно демонстрирует действие закона «от расчлененности к слитности». Но его значение к этому не сводится, поскольку осуществляется таким путем сокращение общей репризы, более оригинальное по выполнению, чем обычное сведение ее к одному периоду. Следует оговориться, что изъятие начальной части репризы не обязательно связано с активно-динамическими процессами. Оно может проходить спокойно, преследуя лишь цели сжатия формы и «экономии впечатлений». С этим мы встретимся в разборе полонеза из 2-й картины «Войны и мира» Прокофьева. Еще оригинальнее с помощью сдвига в тональном плане связаны упоминавшиеся части «Испанского капрично». Соотношение A-dur (первая Альборада) — F-dur (тема с вариациями) — B-dur (вторая Альборада) сперва дает типичную смену T на S с соответствующей большой цезурой, но из-за транспозиции репризы на малую секунду вверх создает тяготение D(F-dur) в T(B-dur) с немедленным (aitassa) переходом.

Затронув роль тонально-гармонической стороны в данном аспекте, мы в заключение обратимся к роли простейшего отношения между трио и крайними частями — T — SIV и SIV — T. Как известно, SIV, не будучи порождена натуральным звукорядом тоники, представляет для нее нечто постороннее и потому как бы независимое. Такое соотношение вполне отвечает принципу внешнего сопоставления. Не следует, однако, упрощать тональную ситуацию. Приняв за «точку отсчета» не T, а SIV, мы обнаруживаем автентическое отношение D→T, которым должно порождаться тяготение к SIV или, по крайней мере, ощущение легкого логического перехода к новой тонике. Начало трио в этом случае воспринимается как очень естественное<sup>32</sup>. По той же причине потребность формировать контакт I→II специальной связкой ослабляется. В этом также заключается одно из оправданий «скачка». К тому же само понятие «скачка» при данном соотношении тональностей становится до некоторой степени условным; оно относится лишь к принципу образно-тематической смены. Что же ка-

<sup>32</sup> Это особенно ощущается, если после завершающей первую часть тоники сразу следует трезвучие SIV в основном виде, как в мазурке № 31 Шопена:



Здесь требуется оговорка; при всем сказанном о направленности T в SIV степень этого устремления не следует преувеличивать. SIV появляется после прочно утвердившейся в первой части главной тональности и потому конечно, полностью подчинить ее себе не может. Автентическое отношение реализуется главным образом как момент касания, соприкосновения тональностей.

сается обратного перехода  $SIV \rightarrow T$ , то он в отличие от  $T \rightarrow SIV$  задатками прямого тяготения не наделен, а потому в значительно большей степени требует содействия, то есть создает дополнительный стимул для возникновения связующих частей. В этом также заключается одно из оправданий «заполнения скачка»<sup>33</sup>.

Резюмируя, следует сказать, что в описанном сопоставлении тональностей имеется некоторая двойственность, которая отражается на форме. Основное соотношение, опирающееся на законы натурального звукоряда, действует в пользу «скачка с заполнением». Но внутриладовые функциональные отношения (роль  $T$  как  $D \rightarrow S$  и роль  $S$  как менее интенсивной неустойчивости) смягчают скачок, в то же время заостряя потребность в заполнении.

## § 9. Коды

Их роль и значение различаются в широких пределах. Необязательность коды вытекает из репризной завершенности формы. Поэтому кода может сводиться к незначительному дополнению или совсем отсутствовать. И если все же многие коды развиты по масштабам и существенны по содержанию, а иногда допускают даже сравнение с основными частями, то это свидетельствует об их способности к выполнению важных задач.

Чем больше равновесия в произведении, чем меньше неразрешенных коллизий, тем меньше ощущается потребность в коде или тем чаще она ограничивается ролью архитектурного украшения («шпиля», по терминологии Г. Э. Конюса). Напротив, интенсивность протекающих процессов дает толчок к образованию полноценных код.

Образно-содержательные функции код в этом случае могут быть очень различны. Они либо заостряют конфликт (реже), либо, наоборот, дают успокоение (чаще). В коду может быть отнесена общая кульминация; если произведение задумано как драматургически нарастающее, то ничто не может быть более естественным, чем возникновение вершины близ конца пьесы. Яркий пример — скерцо *h-moll* Шопена с «аккордом отчаяния» (девятикратно взятым) в коде. Другой распространенный вариант — концентрация экспрессии не кульминационного характера — особенно присущ произведениям лирического или трагедийного склада и проявляется как скорбное просветление (Бетховен, марш из сонаты № 12), иногда — как максимальная утонченность (Скрябин, вальс *op.* 38).

Из предыдущего ясно, что значение крайних дополнительных частей — вступлений и код — неодинаково. Расположены они в

---

<sup>33</sup> Здесь также необходимо разъяснение: возвращающаяся после трио главная тоника теоретически должна была бы вытекать из  $S$ , подобно тому как  $D$  вытекает из  $T$ . Но к этому случаю относится оговорка, сделанная в предыдущей сноске. К тому же вторичное появление уже слышанной музыки не позволяет понять ее тональность как подчиненную.

симметричном соответствии, из чего, однако, не следует аналогия их удельного веса и музыкального «наполнения» (еще одно проявление неадекватности). Такая аналогия составляет совершенно особый случай — обрамленность, зеркальность. Решающее преобладание незеркальных соотношений<sup>34</sup> вытекает из перевеса процессуально-временной стороны в музыке над архитектурной.

Развернутые по форме и значимые по содержанию вступления возможны и в сложной трехчастности; однако они гораздо более уместны для больших полотен, для произведений, замысел которых нуждается либо в серьезной, предварительной мотивации, либо в контрастном оттенении основного начала. Коды, хотя тоже развертывают максимум возможностей за пределами сложной трехчастности, однако естественнее вытекают из предшествующего материала, из коллизий, даже скромных по значению. Временная и драматургическая природа музыки в большей степени влечет к подытоживанию, нежели к предварению.

Рассмотрим тематизм код, что дает нам возможность более подробно остановиться на смысловом их значении. Существуют четыре возможности тематического построения код: 1) на материале крайних частей, 2) материале средней части, 3) новом материале и 4) синтетическом материале.

1. Использование материала крайних частей — самый простой в принципе способ, ибо кода в этом случае может рассматриваться как продление репризы. По типу обращения с материалом выделяются две категории — пассивная и активная<sup>35</sup>. К первой можно отнести реминисценции отрывков темы (обычно — ее начального ядра), имеющие лирический характер (см. арию из сонаты *fistoll* Шумана, песню без слов Мендельсона № 20 *Es-dur*). Ко второй категории следует отнести переосмысление материала, весьма желательное, поскольку рядом находятся две части, идентичные по тематизму. В скерцо из сонаты № 3 Бетховена юмор и моторика сменяются приглушенной сосредоточенностью (от чего сильно выигрывает контраст с финалом сонаты). Тот же автор в марше из «Эройки» демонстрирует драматический распад темы, фрагментарно членимой и лишаемой своего первоначального метроритмического облика.

Выше говорилось о «продлении репризы», в связи с чем отметим две особые возможности. Реприза иногда быстро приобретает кодовый отпечаток. Это более свойственно лирическим произведениям, где такая подмена легко позволяет внести нотку грусти, сожаления, разочарования и т. д. (см., например, Элегию Рахманинова ор. 3 № 1). Кодовый характер может быть присущ репризе даже с самого начала; это одно из проявлений типичного для стиля Дебюсси свертывания реприз (см. «Серенаду кукле» из «Дет-

---

<sup>34</sup> Имеется в виду расположение и конкретный материал частей, взятых в целом, а не зеркальность ракоходного типа.

<sup>35</sup> Под активностью здесь подразумевается не конкретный характер музыки, а именно тип трактовки материала.

ского альбома» — обратить внимание на типично кодовые переключки):

Конец средней части

Начало репризы с кодовыми переключками

Другая возможность — восполнение элемента, опущенного в репризе. В *Andante* 5-й симфонии Чайковского реприза, лишённая первого варианта побочной темы, переходит прямо к торжественно-экстатическому варианту. Исключив этот первый, скромный по звучанию вариант, композитор получает «резерв» для образования в коде умиротворяющего эпизода:

8 [Andante cantabile]

[pp] fortissimo

2. Введение материала средней части есть прежде всего компенсация за однократность его проведения. Более того, «появление в коде тематизма среднего раздела [...] слегка повышает „ранг“ формы, несколько приближая ее принципы к сонатным, которые особенно явственны при соответствующих тональных соотношениях»<sup>36</sup>. Однако «и без них [...] возникает не только тематическое сопоставление, но и ясно выраженный элемент тематического взаимодействия»<sup>37</sup>. Мера присутствия в коде материала среднего раздела весьма различна. Наибольший интерес представляет проведение основной его части или даже всей темы целиком. Именно здесь возникает понятие отражения средней части в коде. Сразу следует подчеркнуть, что отражение в коде есть попытка преодолеть образное неравновесие. Однако конечный смысл его заключается именно в невозможности достигнуть полного равновесия, паритетности, ибо отражение не бывает вполне равно-

<sup>36</sup> Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы, с. 161.

<sup>37</sup> Там же.

сильно подлинному изложению второго образного начала в самой средней части. Если бы такая тождественность имела место, то складывалась бы не трехчастная форма, а либо повторенная, либо двойная двухчастная форма АВАВ (АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>) или же сонатная форма без разработки. Еще важнее внутренний смысл только что указанной невозможности: она свидетельствует о драматургических процессах, протекающих в произведении, и, подобно лакмусовой бумажке, обозначает их направленность, их конечный результат. Эта направленность колеблется в широких пределах, будучи как динамически-восходящей, так и затухающей: условно можно говорить о «расцветании» и «увядании». Примером первого может служить Баркарола Шопена с дифирамбическим проведением темы средней части, примером второго — финал 6-й симфонии Чайковского (простая трехчастная форма) с траурной трансформацией среднего эпизода. Второй тип встречается чаще, приближаясь по своему значению к реминисценции (как это было и на материале крайних частей), иногда лишенной депрессивного характера, как, например, в *Andante cantabile* из 1-го квартета Чайковского. Напротив, при возникновении подобных закономерностей в крупном плане — в масштабе циклической формы — преобладает восходящая трансформация, которая создает генеральную кульминацию цикла; таковы коды «Божественной поэмы» Скрябина, 1-й симфонии Калинникова, где фигурируют темы медленных частей; более сложное решение дал Танеев в симфонии *e-moll*, где исходным пунктом явилась не только медленная часть, но и лирическая побочная тема первой части<sup>38</sup>; в 7-й симфонии Шостаковича источником является главная партия первой части.

Одна из причин отражения средних частей в коде заключена в их образной природе: темы этих частей нередко отличаются эмоциональной насыщенностью. Однако в экспрессии таких тем элемент силы обычно отсутствует; привнесение этого дополнительного фактора делает их уместным для апофеоза, сочетающего лирическую основу с физической мощью. В обратном случае — при ослаблении лиризм темы приобретает особенную утонченность, прогнательность.

3. Введение нового тематизма в код — прием, значительно реже применяемый. Причина заключается в том, что новая тема, выходя за пределы внутренних ресурсов формы, требует для себя особых оправданий, убедительной мотивировки, без чего она может оказаться инородным телом. Аналогичная во многом картина складывается и в других формах; поэтому так нечасто встречаются новые темы в кодах вариационных форм (как в «Симфонических этюдах» Шумана, в вариациях Листа на тему Баха), рондо-

---

<sup>38</sup> Грандиозный образец отражения средней части в пределах целой оперы — «Тристан и Изольда», где дуэт 2-го акта «Так примем смерть мы» возрождается в финале оперы, как «Liebestod». Смысл отражения в том, что вершина блаженства превращается в апогей горя.



образных (как в «Утешении» № 5 Листа), сонатных (как в финале «Аппассионаты») <sup>39</sup>.

Несмотря на ограниченность применения, можно все же убедиться в том, что смысловая гамма, представленная новыми темами, довольно широка. Выделяются две группы: признак первой группы — тенденция сохранить нечто особо выразительно, «приберечь» его для конца и признак второй — тенденция отхода в иную область (своего рода «перемена в последний раз», данная как завершающий прием крупного плана). В первой группе мы видим такие образцы, где для коды сохранена наиболее экспрессивная музыка «соблазна» (Бородин, ария Кончака из 2-го действия «Князя Игоря», эпизод «Хочешь ты плесинцу с моря дальнего...»); кодовой теме придается многозначительность осмысляющего все происшедшее момента (Лист, «Утешение» № 6); новая тема служит мелодически ценным «добавочным импульсом» (Берг, концерт для скрипки, скерцозное Allegretto с народной каринтийской мелодией); кода носит характер апофеоза (Глиэр, «Марш Красной Армии», песня «Смело, товарищи, в ногу»). Во второй группе имеет место отход в некую иную область (Шопен, Экспромт № 2 — отвлечение и от лирики главной темы, и от торжественности эпизода <sup>40</sup>); возможен и гораздо более резкий драматический перелом, вносимый новой темой (увертюра к «Кармен» с мгновенным исчезновением праздничного колорита и появлением зловещей темы главной героини). Последний пример особенно показателен: там, где трехчастность есть звено более крупного целого (в данном случае — оперы), новая кодовая тема может «вводить в суть дела», переходя от описания обстановки к самой драме и вместе с тем служа предвещанием. Другой вариант орачающего предвещения — эпизод «Ромео у Джульетты перед разлукой» в сюите из балета Прокофьева, где на смену темам любви является тема яда и смерти <sup>41</sup>.

Как видно из сказанного, внедрение нового в коду более характерно для произведений сценических или программных, где легче дать сюжетную мотивировку.

4. Тематический синтез в коде — явление менее редкое, ибо он отвечает обобщающей природе коды. Но в своем осуществлении он представляет для композитора известные трудности <sup>42</sup>. Типы синтеза разнообразны по степени сложности — попеременное че-

---

<sup>39</sup> Чем сложнее форма, чем многочисленнее ее звенья, чем больше поворотов в развитии, тем больше и возможностей логично подготовить новую тему. В этом смысле трехчастность (даже и сложная) находится в менее выгодном положении.

<sup>40</sup> Воздушная моторика кодовой темы отчасти подготовлена вариацией главной темы в репризе. Кодовый отход возмещен реминисценцией в конце.

<sup>41</sup> В аналогичном номере самого балета также имеется новая кодовая тема, которой присущ иной смысл: это — тема Ромео, функция которой — дополнение лирической характеристики.

<sup>42</sup> Об этом шла речь в учебнике, ч. 2, гл. 1, с. 25—28.

редование тематических элементов, их полифоническое совмещение, взаимодействие и взаимопроникновение.

Прием чередования, чтоб претендовать на действительную синтетичность, не должен сводиться к простой смене одного материала другим — он предполагает их координацию, взаимное дополнение выразительных эффектов. Отсюда следует, что разграничение чередования и взаимодействия условно; оно касается скорее градаций, нежели принципиальной разницы. Это тем более верно, что в синтетических кодах возможно совместное применение обоих методов (например, в «Альбораде» Равеля налицо и сопоставление трех различных элементов, и их созвучание).

Чередование бывает неравноправным, если композитор желает эпизодическим внедрением фрагмента одной темы оттенить основной характер, создаваемый другой темой. В коде скерцо 9-й симфонии Бетховена на несколько секунд возвращается тема народного склада из трио, но это — лишь момент контрастного торможения, который сейчас же устраняется стремительной музыкой основной части. То же — в скерцо 5-й симфонии Шостаковича, где «появляется [...] фраза из уличной песенки, „сметаемая“ затем в духе бетховенских скерцо энергичным кадансом»<sup>43</sup>. Но чередование может быть и более равноправным, когда композитор представляет два образно-тематических начала значительными кусками темы или продуктами ее переработки, достаточно протяженными. Так поступает Чайковский в Andante 2-го квартета, сближая на основе общей минорной атмосферы темы крайних частей и эпизода. Глубокого переосмысления и единства достигает Бетховен в Andante сонаты № 15; он превращает «песню путника» в хорал, но еще изумительнее трансформирует ранее беззаботную игровую музыку трио в нечто робко-тревожное и тесно сливающееся в траурном колорите. Особый интерес представляют случаи глубокого взаимопроникновения, где очень малые элементы двух тем неоднократно перекрещиваются. В Вальсе-экспромте Листа контрастные элементы идут на «взаимные уступки»: умеряется и томность мотива трио, и холодный блеск вальсовой концовки:



<sup>43</sup> Мазель Л. Стрессинг музыкальных произведений. М., 1979, с. 265.

В *Allegro con grazia* симфонии № 6 Чайковского материал обеих тем сперва проводится порознь, но затем происходит «проникновение в клеточки», создающее характер лирического диалога (весьма присущего стилю Чайковского). Показательно, что при взаимодействии либо более значительная тема преобладает над другой (как в данном примере), либо менее значительная наделяется несвойственной ей прежнему виду глубиной (Бетховен). И то и другое соответствует одной из задач коды — концентрации выразительности.

Полифоническое совмещение целостных тем не свойственно сложной трехчастности. Здесь речь должна идти скорее о сочетании одной какой-либо темы с фактурным элементом другой (имеющим, однако, важное смысловое значение). В Фантазии-экспромте Шопена после бурного окончания репризы начинается затухание на фигурациях, связанных с главной темой. Уже достигнуто *ritard.*, но ощущается потребность закрепить, образно конкретизировать угасание — и для этого вводится «под занавес» кроткая тема трио; но к моменту, когда зазвучала эта тема, материал крайних частей уже становится фоновым. В ноктюрне Чайковского op. 19 № 4 основная роль принадлежит мотиву из первой части, тогда как цель хореических интонаций, происходящих от средней части, имеет эмоционально-насыщающее, но все же вспомогательное значение.

Рассмотрев все типы построения коды, мы видим, что они отличаются друг от друга скорее техникой выполнения, нежели художественными задачами, которые роднят их.

## § 10. Формы промежуточные между сложной и простой

Со строгой точки зрения можно было бы отнести к таковым все случаи, когда одна из частей не изложена в простой форме, а довольствуется периодом или не образует отчетливой формы вообще. Этот последний случай, касающийся лишь средней части, сразу должен быть исключен, ибо он противоречил бы законности понятия «эпизод». Не влияет на ранг формы и построение средней части в виде периода, поскольку эта часть уступает по значению крайним. Наконец, сокращение репризы, как уже указывалось, представляется в принципе закономерным и во многих случаях художественно необходимым. Таким образом, для форм, действительно приближающих сложную форму к простой, остается лишь один случай: средняя часть написана в простой форме, а крайние части изложены в виде периодов.

«От простой трехчастной формы промежуточная отличается строением своей средней части, от сложной трехчастной — строением крайних частей»<sup>44</sup>. Степень приближения к той и другой неодинакова. Так, в «Арабеске» Е-диг Дебюсси первая часть

<sup>44</sup> Музыкальная форма. Под редакцией Ю. Н. Тюлина. 2-е изд. М., 1974, 158.

сама изложена в форме промежуточной между периодом и простой двухчастностью. В ноктюрне Чайковского ор. 19 № 4 отмечается «приближение к полной сложной форме» ввиду развитости первого сложного периода<sup>45</sup>. Вместе с тем «Музыкальный момент» Шуберта ор. 94 № 3 «приближается к простой трехчастной форме с серединой типа развития» ввиду отсутствия тематического контраста между частями<sup>46</sup>.

В зависимости от построения средней части можно разделить промежуточные формы на два типа — с двухчастной или трехчастной средней частью. К первому типу относятся такие образцы, как, например, упомянутый «Музыкальный момент» Шуберта, «Балет невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского, ноктюрн *b*-молл Шопена. Ко второму типу — пьесы № 3 из «Крейслерианы» и № 15 из «Давидсбюндлеров» Шумана, ноктюрн Чайковского, «Арабески» и «В лодке» Дебюсси. Если трехчастная форма репризна, а крайние части невелики, то создается форма АВСВА зеркально-симметричного типа, приближающаяся к концентрической (Шопен, мазурка № 27 *e*-молл); она будет рассмотрена в соответствующей главе.

Большая развитость средней части могла бы сдвигать к ней смысловой центр тяжести. Все же это обычно не происходит как вследствие особой яркости крайних частей, так и потому, что за ними остается преимущество местоположения.

Степень единства в промежуточных формах несколько выше, чем в сложных трехчастных. Иногда это вполне очевидно, как, например, в «Музыкальном моменте» Шуберта, ноктюрне *b*-молл Шопена. Не столь определены в этом отношении некоторые многотемные мазурки Шопена. На первый взгляд представляется, что две или три темы средней части сами вряд ли образуют сплоченную форму (безрепризную двухчастную или трехчастную); их словно «принудительно» сближает то, что они извне «сжаты» в одно целое крайними частями (см. мазурки № 7, 21). Но и здесь иногда удается заметить внутреннюю логику. Так, в мазурке № 22 Шопена несомненно функциональное различие двух тем: первой — типично серединной, почти предиктовой, и второй — основной; в мазурке № 20 три темы дают картину постепенно разгорающейся динамики.

Промежуточная форма может применяться и на правах части более крупного целого. Шуман сделал такой опыт в двух пьесах одного цикла, видимо, с определенным намерением обновить и расширить форму крайних частей («Aufschwung» и «Grillen»)<sup>47</sup>.

К области промежуточных можно отнести и «прогрессирующую форму». Если до сих пор шла речь о приближении сложной фор-

<sup>45</sup> Протопопов В. л. Сложные формы музыкальных произведений, с. 30.

<sup>46</sup> Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 255.

<sup>47</sup> О желании ввести нечто новое, своеобразное свидетельствует и одинаковый прием транспозиции всей средней части в общей репризе (что дает намек на сонатные отношения).

мы к простой, то здесь, наоборот, явно выражена тенденция приблизить путем разрастания репризы простую форму к сложной. Следует оговорить, что «прогрессировать» форма может не только по типу «а, в, аса», но и иными путями. Образец такого «прогрессирования» — пьеса Грига «Свадебное шествие проходит», ор. 19 № 2; середина создает самостоятельный вариант темы, включает ложную репризу, широко развитый предикт (с замечательным тритоновым сопоставлением Н — F; см. пример 10б) и в результате превышает тему первой части более чем пятикратно; реприза же переработана, усилена и через промежуточное построение среднего характера вливается в кульминационную коду (см. пример 10в), образуя обширную трехчастную форму «полурепризного типа». В целом разрастание необычайно велико и свободно:



## § 11. Сквозное развитие. Динамизация

С проявлениями сквозного развития в трехчастной форме мы встречались постоянно, начиная с развивающей простой трехчастности<sup>48</sup>. Ограничимся поэтому рядом дополнительных соображений.

Степени законченности данной части отвечает степень легкости (или, наоборот, трудности) ее включения в общий поток развития. Отсюда следует, что сложная трехчастность лишь по своим обогащающим, но не по коренным свойствам благоприятствует сквоз-

<sup>48</sup> Этот раздел обобщает явления, касающиеся как сложной, так и простой трехчастной формы. Принцип сквозного развития был освещен в главе 1, § 17 учебника, ч. 2.

ному развитию. Простая однотемная трехчастность гораздо легче поддается ему. Это можно видеть в многочисленных образцах простых форм у венских классиков с переработанными и тематически развитыми репризами. Вообще переработка репризы имела место издавна там, где содержался лишь один образ; средняя часть развивала первую часть, и реприза под влиянием этого развития преобразовывала музыку первой части; так обстояло дело в простых формах. В сложных же формах, где сопоставлялись различные образы, преодоление разобщенности частей, достижение непрерывности значительно труднее. Поэтому здесь переработка реприз встречается реже и исторически возникает позднее. Различие переработанных реприз в пределах одного образа и при их контрасте есть не что иное, как различие между развитием мысли без коренной перемены направления и ее образной трансформацией.

Каковы бы ни были трудности в осуществлении сквозного развития сложной трехчастности, инициатива и мастерство большого композитора всегда способны их преодолеть. Ограничимся сейчас двумя показательными примерами. В условиях симфонической музыки вполне возможна такая трактовка сложной трехчастности, при которой средняя часть превращается в интенсивную и обширную разработку, а реприза сжимается и драматически переосмысливается. Так поступил Чайковский в главной партии первой части 5-й симфонии<sup>49</sup>. Условия подобной почти однотемной формы благоприятствуют сквозному развитию. Но оно, пусть не столь очевидно, осуществимо и при наличии тематического контраста. В романсе Глинки «Песнь Маргариты» сквозь все три части проходит один впечатляющий прием: ладотональное сопоставление с результатом<sup>50</sup>; оно имеет нагнетательный характер и каждый следующий раз звучит с возрастающей взволнованностью. Тем самым вносится сильно выраженное единство.

Сквозное развитие не обязательно связано с большим подъемом напряженности. Все же наиболее яркие его проявления не обходятся без динамизации, к обозрению которой мы и перейдем. Понятие динамизации охватывает довольно широкий круг факторов; не следует, однако, чрезмерно расширять его, причисляя к данной области любую переработку. Условимся считать динамизацией те виды изменений, которые демонстрируют восходящую по напряжению линию развития.

В связи с этим необходимы еще два уточнения. Динамической будем считать форму, содержащую соответственный процесс развития и приводящую к динамической (= динамизированной) репризе. Естественно противопоставлять ей форму статическую, признаками коей являются тождество крайних частей и отсутствие за-

---

<sup>49</sup> Среднюю часть нельзя назвать не только трио, но даже эпизодом. Это как бы гипертрофированная середина.

<sup>50</sup> В первой части — e-moll, fis-moll, G-dur, h-moll; во второй части — Es-dur, F-dur, B-dur; в третьей части — E-dur, Fis-dur, h-moll.

метного их взаимодействия со средней частью. Не следует толковать понятие статической формы (и шире — статики в музыке) лишь в негативном смысле. У статики есть свои важные художественные задачи, которые нельзя решить путем ее преодоления и которые для своего воплощения требуют подчас немалого мастерства (например, запечатление застылости психического состояния или же изображение картины природы в ее неизменности). Нельзя также делить все формы на динамические и статические. Между этими типами находятся такие, которые не придерживаются строгой статичности, но и не претендуют на воплощение чисто динамических процессов. Сюда относятся недавно упомянутые случаи переработок без активного восхождения динамики. Один из них — варьирование реприз — требует специального рассмотрения. Его художественные цели заключаются в достижении разнообразия, освежения, украшения. Все это не предполагает обязательного подъема напряженности; такое варьирование обычно у венских классиков (см., например, медленные части в гайдновских циклах, где малая скорость темпа при значительной длительности музыки делала очень желательным варьирование, которое как бы «скрадывает время» и поддерживает могущий погаснуть интерес). Новым стимулом к варьированию стали завоевания XIX—XX веков в области фактуры (см. «Валленштадтское озеро» Листа, этюд ор. 8 № 5 E-dur, прелюдию ор. 17 № 3 Des-dur, первую часть 4-й сонаты Скрябина). Из сказанного ясно, что различие варьирования и динамизации носит принципиальный характер: с одной стороны, обновление, с другой — усиление. Однако имеет место и переходимость: в той мере, в какой обновление связано с возросшей подвижностью или обогащением фактуры (то и другое обычно при варьировании), оно соприкасается с динамизацией. Почти всякая динамизация означает связь с варьированием<sup>51</sup>, но далеко не всякое варьирование связано с динамизацией. Разницу между обоими методами можно видеть в вальсе Скрябина ор. 38, где местная реприза изящно фигурирована («*con grazia*»), тогда как общая реприза подверглась сильной динамизации.

Коснемся историко-эстетических корней динамизации и попытаемся выяснить, какие стимулы влекли к ней. В самом широком смысле здесь нельзя не усмотреть связей с характером жизненно-социальных процессов, происходящих в обществе. Заострение и обнажение конфликтов, назревавших к концу XVIII века в общественной жизни, находило свой отклик в психике отдельного человека, воспринималось наиболее чуткими художниками и налагало свой отпечаток на их произведения; драматические события, происходившие в современной жизни, преломлялись в сознании композитора и требовали своего воплощения. Создание первого выдающегося образца динамической формы — похоронного марша

<sup>51</sup> Слово «почти» приходится употребить, так как простое увеличение громкости, чуждое каким бы то ни было иным изменениям, вряд ли следует рассматривать как вид варьирования.

из «Эроики» не было бы возможно, не будь трагических событий революционной эпохи, глубоко переживавшихся Бетховеном. Но и позднее, в XIX веке, было немало стимулов общественного порядка, требовавших отражения в сильных, связанных с драматизацией музыкальных средствах. Динамическая форма была, конечно, лишь одним из них, но очень рельефным. Достаточно напомнить о национально-патриотической настроенности Шопена, вызвавшей то прямо, то косвенно столько результатов в мире его форм. В опосредованной связи с названными процессами общественного плана расширялись и укреплялись тенденции раскрепощения в мире личностном. Они стали мощным импульсом в области лирики, сказались во всестороннем культивировании чувства, эмоционализма. Романтичность — не только как определенный музыкально-исторический стиль, но в более широком значении — как направленность искусства — стала основной областью музыки, где в XIX и первых десятилетиях XX века создавались динамические формы. Получившие за это время большое развитие тенденции конкретной образности — от простой изобразительности до программности — со своей стороны, тоже потребовали динамизации музыкальных форм.

Обратимся непосредственно к особенностям динамических форм. В них сложились определенные типы образного развития. Наиболее значительны среди них: путь к драме либо от лирики, либо от эпоса. При этом цели, результаты могут быть совершенно противоположны по своей содержательной сути: к трагизму (Чайковский, «Забыть так скоро»), светлой восторженности (его же «День ли царит»), высокому экстазу (Лист, «Сердца ввысь»).

Эти общие направления очень разнообразно дифференцируются в отдельных произведениях. Приведем несколько примеров. От тихой жалобы — к отчаянию (Глинка, «Песнь Маргариты»); от сочной, спокойной лирики — к предельному душевному подъему (Чайковский, *Andante* 5-й симфонии); от скованности — к высшей взволнованности (Шопен, ноктюрн *c-moll*); от созерцания природы и наслаждения ее красотой — к пламенному чувству (Шопен, Баркарола); от сдержанного величия — к грандиозной гимничности (Вагнер, увертюра к «Тапгейзеру») или к торжественной мобилизации всех сил (Шостакович, Прелюдия из квинтета); от нейтральной жанровости — к зловещему омрачению (Танеев, «Менуэт»); от изысканной танцевальности — к одухотворению (Скрябин, вальс *op. 38*) или даже оргиастичности (Дебюсси, «Остров радости»); от невинной скерцозности — к угрожающему гротеску (Прокофьев, скерцо из 5-й симфонии).

Рассмотрим средства, которыми осуществляется динамизация. Их можно с известной долей условности разделить на внешние, рисующие по преимуществу «обстановку звучания», и внутренние, глубоко затрагивающие самое существо музыкальной мысли<sup>52</sup>. К числу первых относятся громкость, фактура, оркестровка, отчасти — темп.

---

<sup>52</sup> Принятое нами условное наименование не должно вводить в заблуждение. Во-первых, динамизация, проведенная на основе «внешних» средств, нередко способствует внутреннему перерождению образа. Во-вторых, без участия «внешних» средств одни лишь «внутренние» средства не могут создать большой подъем в уровне напряженности.



Повышение громкости есть самый очевидный для слуха из всех возможных признаков состоявшейся динамизации. Громкость почти всегда действует в союзе с фактурой, на уплотнение или усложнение которой она должна опереться как на материальную основу<sup>53</sup>. Типы фактуры, содействующие усилению, — прежде всего аккордовое изложение, затем — фигурационное. Оркестровка есть та же фактура плюс тембр; и здесь происходит сгущение или осложнение, но особо богатое по своим возможностям.

Изменение «обстановки звучания» приобрело очень большое значение в XIX веке, будучи выражением колоризма; но и в более глубоком смысле оно служило расширению образного диапазона: при самом активном участии фактуры амплитуда трансформаций мысли стала простираться от пассивности до величайшей активности. Тем самым стало возможным одно из характерных явлений программной музыки — проведение «темы героя» или какого-либо иного важного тезиса в различных сюжетных ситуациях, причем оно осуществлялось с сохранением основного рисунка темы, но в различных «облачениях» и на различном динамическом уровне. В этом — одно из отличий нового, преимущественно романтического метода преобразований от венско-классического, где (обычно в пределах простых форм) преобладало внутреннее, собственно тематическое развитие, изменение же характера самого звучания играло второстепенную роль. Сказалась в этом большая гармония интеллектуального и чувственного начал в классике XVIII века, тогда как XIX век принес большую осязательность собственно звукового и конкретно-чувственного начал<sup>54</sup>. Огромные завоевания в области фактуры, совершенные творцами XIX века, позволили реализовать все их содержательные запросы; с другой стороны, этими запросами и стимулировался возросший интерес к фактуре, интенсивность и плодотворность поисков в ее сфере. Складывалась своего рода «предсонористика» XIX века.

Промежуточное положение в классификации занимает темп. Он не затрагивает основной музыкальной ткани и соответственно не отражается в нотной записи. Однако темп указывает на большую или меньшую интенсивность протекания процессов, а его изменения способны радикальным образом трансформировать характер музыки, ее жанр, иногда даже без участия других компонентов. Значение темповых изменений тем больше, что в зависимости от целей динамизации они способны уводить музыкальную мысль от ее первоначального вида в обоих противоположных направлениях. Применяется и замедление как эффект *Maestoso* (Вагнер, увертюра к «Тангейзеру»; Григ, «Торжественный марш» из музыки к драме «Сигурд Юрсальфар») и ускорение как эффект

---

<sup>53</sup> См. сноску на с. 39. Без фактурного подтверждения громкость не всегда достаточно эффективна (см. Шопен, ноктюрн № 10 *As-dur*).

<sup>54</sup> Та же тенденция сказалась в замене разработочных или контрастных серий свободной колористической транспозицией основной темы.

Agitato (Шопен, ноктюрн *c-moll*, прелюдия *fis-moll*; Чайковский, «Забыть так скоро»).

Таковы внешние средства.

К числу внутренних средств относятся: полифония, ритмика, синтаксис, гармония, мелодия.

Полифоническое обогащение во многом способствует интонационной насыщенности реприз, их эмоциональной полноте, многоплановости звучания. Оно часто сочетается с тематической синтетичностью, о чем уже упоминалось<sup>55</sup>. Отметим особо прием, лежащий на грани между собственно полифонией и фактурой: переход основного мелодического материала средней части в фон для репризы — фактурное вторжение (Танев, «Менуэт»; Мусоргский, «Самуэль Гольденберг и Шмуль» из «Картинок с выставки»; Чайковский, побочная партия «Ромео и Джульетты»; то же в крупном плане — Бетховен, главная партия репризы в первой части «Аппассионаты»; Лист, реприза «Прелюдов»). Смысл этого приема двояк — в образном отношении он содержит элемент обогащающей и трансформирующей синтетичности, а в конструктивном создает теснейшую связь, слитность и непрерывность развития.

Ритмика принимает ограниченное участие в динамизации. Ее изменения сводятся либо к учащению движения путем варьирования мелодии, либо к заострению фигур.

Роль синтаксиса выражается в замене расчлененных структур слитными, главным образом в превращении периода повторного строения в период единого строения или одно расширенное предложение.

Гармония — особо углубленное по своему действию средство. Замена трезвучий диссонирующими аккордами, диатоики — хроматикой, однотонального изложения — отклонениями, внедрение заостряющих звучание органных пунктов — все это сообщает репризе большую значительность и психологическую насыщенность.

Не просто решается вопрос об участии мелодии. Как мы уже знаем, динамизация обычно осуществляется при активном действии внешних средств, которые и сами по себе способны достигнуть трансформации образа. Поэтому композиторы осторожно подходили к изменениям мелодии — в контексте всевозможных иных изменений серьезные мелодические перемены могут поставить форму на грань безрепризности. Такой замысел вполне законен и интересен, примером чему служит прелюдия *B-dur* Шопена, где радикальность трансформации (от безмятежности, кантиленной баркарольности к смятению), происходящей за полминуты, потребовала ограничить репризность лишь тематическими намеками. В этом кроется причина сравнительной редкости таких изменений.

---

<sup>55</sup> Но мелодическая синтетичность возможна и в динамических репризах гомофонного характера: см. «Плач об умершем младенце» (в цикле «Из еврейской народной поэзии») Шостаковича, где сочетаются мелодия первой части и интонации стога из вступления.

Добавим, что они более уместны не с самого начала репризы, а в дальнейшем развитии. Подобно тому как в периоде повторного строения сперва устанавливается сам факт сходства предложений, а в дальнейшем их пути могут разойтись, в динамической репризе также сперва констатируется элемент повторности, чем подтверждается несомненность самой репризы, а затем становятся возможными изменения мелодии. В малом плане это можно видеть в прелюдиях Шопена *fis-moll*, *gis-moll*, в романсе Чайковского «Забыть так скоро», в первой части ноктюрна *c-moll* Шопена, а в крупном плане — в балладе *As-dur*.

Исходным пунктом динамизации естественно является музыка с тонусом напряжения не выше умеренного. Но процесс дальнейшего восхождения возможен и внутри произведения с самого начала взволнованного, патетичного (см. этюд Скрябина *op. 8 № 12 dis-moll*).

В известном смысле нечто обратное видим мы в вокальной музыке. Здесь композитор, считаясь со спецификой пения, должен соблюдать осторожность, экономя ресурсы певца — особенно в том случае, когда реприза начинается в среднем регистре. Поэтому уместно проводить нарастание не спеша, примерно с середины репризы, и прибегать к самым высоким звукам (значение которых и впечатление, производимое ими в пении, трудно преувеличить) для конца, для кульминации (ария Ленского «Что день грядущий мне готовит», романс «День ли царит»). Другая черта специфически вокальной динамизации — переход от кантилены к речитативу, то есть от гармонично-уравновешенного выражения чувства к возгласам, крику («Забыть так скоро»). Наконец, должна быть отмечена большая роль инструментальных отыгрышей, продолжающих или подкрепляющих достигнутое («День ли царит») <sup>56</sup>.

Остановимся еще на роли отдельных частей формы в сквозном развитии. Задатки динамизации могут быть заложены уже в первой части, если в ней налицо элементы внутреннего противоречия (Бетховен, марш из «Эроики» — заторможенность развития при глубоком внутреннем трагизме; нечто подобное в единовременном контрасте первой части ноктюрна *c-moll* Шопена; закованность балладно-повествовательной мелодии суровым ритмом и маршевой фактурой в главной партии 5-й симфонии Чайковского; удрученность, надломленность и общая камерность, ассоциирующаяся в рамках жанра с импозантным шествием, — Полонез-фантазия Шопена). Легко заметить, что эти противоречия склоняются к одному и тому же — сдерживанию и принудительному дисциплинированию глубоких психических процессов. Такой конфликт — явный или подпочвенный — заставляет ждать дальнейших действий, в ходе которых он либо погашается (и тогда возникают репризы убы-

---

<sup>56</sup> Очень большое продление кульминационной зоны в этом отыгрыше, как бы отвлекающее внимание от солиста, не воспринимается исполнителем сочувственно.

вающие, или, что то же, — нисходящие, ослабленные)<sup>57</sup>, либо разгорается, выливаясь в динамическую репризу. Но не всякая первая часть динамической формы пророчествует о неизбежности драматических событий (например, увертюра к «Тангейзеру» Вагнера, Баркарола Шопена) — такие предвещения свойственны главным образом произведениям — в широком смысле — минорного типа.

Какой бы интерес ни представляли задатки будущего, обнаруживаемые в первых частях, главную роль в непосредственной подготовке динамизации и, более того, в ее неотвратимости играют не они, а прилегающая к репризе средняя часть. В ней используются всевозможные приемы нагнетания, напряженного ожидания. Там, где сама средняя часть последовательно динамична и незавершена, больше всего оснований ждать динамической репризы.

Переходя к самой репризе, отметим прежде всего, что ее напряженность (как и всей динамической формы) связана не только с применением сильных средств, но и с ощущением преодолеваемого препятствия, которое противится развитию в репризной форме. Это положение в малой степени затрагивает простые формы, но вполне относится к сложной трехчастности с ее коренными свойствами.

Динамизация нередко отражается на величине реприз. Изменения (как и в области темпа) в зависимости от целей процесса бывают противоположны: расширение при «разливе» эмоции (Шопен, этюд ор. 10 № 9 *f*-*moll*; Скрябин, Поэма ор. 32 № 2), при наступлении совершенно нового этапа в развертывании событий (Бетховен, марш из «Эройки», в более скромном плане — Шопен, мазурка № 38 *fis*-*moll*<sup>58</sup>); сокращение при всохватывающей «пламенности», быстро прогорающей (Шопен, баллада *As-dur*; Лист, «Сердца ввысь») или при предельной концентрации мысли (Чайковский, симфония № 5, главная партия).

Высокий уровень напряженности идет на пользу слитности (цезуры «сметаются» или менее заметны), и в этом одна из причин частого слияния динамических реприз с кодами. Другая, более глубокая причина заключается в том, что функция результативности, итоговости выражена в динамических репризах гораздо сильнее, чем в каких-либо иных, а потому так естествен их союз с кодой как окончательным завершением.

Остается указать на значительную роль рассеивания динамики после кульминации — «з а т у х а н и е». Значение его двойко: 1) ниспадание (особенно — если оно резко) ретроспективно усиливает в восприятии слушателя экспрессию вершины, оставшейся позади;

---

<sup>57</sup> См. с. 9 (ноктюрн Шопена *f*-*moll*). Не менее яркий образец — романс Рахманинова «Не пой, красавица».

<sup>58</sup> Менее существенная, хотя и с оригинальным восточным оттенком, середина первой части оказывается неуместна в общей репризе и заменяется большим расширением, уводящим в сторону драматизации.

2) динамический профиль образует естественную волну, способствуя впечатлению цельности и законченности, исчерпанности творческого процесса. Широко развитые затухания, где воплощены картины опадающих чувствований, нередко наделены своеобразной экспрессией и поэтому обладают самостоятельной художественной ценностью; в самом крупном плане это можно проиллюстрировать репризами симфонии № 6 Чайковского и симфонии № 5 Шостаковича (побочные партии вместе с кодами).

## § 12. Некоторые черты исторического развития

О происхождении и первоначальных этапах развития сложной трехчастной формы уже говорилось: возникновение из спаренного сочетания законченных пьес одного жанра, главным образом танцевальных, а по значению — главной и вспомогательной; возврат главной пьесы и образует целостную форму. Элементы сложной трехчастности складывались из взаимодействия различных жанровых источников; танцы в сюитах, контрасты соло и тутти в старинном концерте, арии *da capo* с развивающейся средней частью, в дальнейшем приобретающей большую самостоятельность. Здесь сказалась общая историческая тенденция «постепенного сближения в рамках одного музыкального произведения отдаленных, неродственных поначалу, тематически образных, жанровых, темповых, а впоследствии и стилистических элементов»<sup>59</sup>.

Сложная трехчастность стала одним из краеугольных камней в создании крупной, контрастной, ясно и просто организованной формы (в отличие от фантазий, токкат, каприччио). Более или менее параллельно шло развитие двух ее типов (с трио и эпизодом). Если происхождение первого не вызывает сомнений, то второй, предположительно связываемый с арией *da capo*, вероятно, впитал и черты более свободных инструментальных форм с присущим для них перевесом процессуальности.

Сравнивая роль танца и арии *da capo*, можно сказать, что сочетание танцев создает более отчетливую, безусловную форму сложной трехчастности. Но зато ария *da capo* показывает гораздо большее «богатство и разнообразие ее структурных типов»<sup>60</sup>. «Между простой и сложной формой здесь нет резкой грани», отличия «закljučаются только в количестве этапов тематического развертывания» и часто «заполняются промежуточными формами». Степень контраста весьма неодинакова, начиная от «продолжающего развития» на единой тематической основе и вплоть до резкого сопоставления противоположных аффектов. В первых частях

<sup>59</sup> Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект, с. 57.

<sup>60</sup> Лаврентьева И. В. Из истории форм вокальной музыки. Вокальные формы XVII — первой половины XVIII века (рукопись, с. 7). Оттуда же — дальнейшие цитаты.

преобладает старинная двухчастность, средние же части менее определены.

Небольшой диапазон тематических контрастов, простейшие тональные отношения (а нередко и отсутствие смены), скромность общих масштабов — все эти первоначальные признаки в значительной степени остаются действительными для первых венских классиков. Однако им принадлежит заслуга — благодаря многократному культивированию данной формы — шлифовки, полного установления ее закономерностей и выдвижения ее на одно из первых мест в мире форм.

Бетховен расширил масштабы форм, усилил контрастность частей, дал большой размах развитию внутри крайних частей (особенно в симфонических скерцо), тем самым подготовив всю форму к сквозному развитию, но также и создав первые образцы динамической формы. Но он же, видимо, стал ощущать известную ограниченность формы (за пределами скерцо) и, по крайней мере, в фортепианных сонатах постепенно теряет к ней интерес: после ор. 31 он лишь однажды возвращается к ней (скерцообразное *Allegro molto* в ор. 110) <sup>61</sup>.

В послебетховенскую эпоху процесс нарастания контрастности продолжается. Это находит свое выражение в жанровых противопоставлениях, иногда — антагонистичности образов, более смелых тональных планах, более сильных темповых различиях. Но одновременно действует и обратная тенденция, без которой одностороннее обострение контраста могло бы иметь отрицательные последствия, — тенденция к возрастающей связности частей. Последняя достигается различными средствами: интонационной общностью контрастирующих частей, скрепляющим действием вступлений и код.

Расцвет сложной трехчастности более всего связан с именами Шумана, Шопена, Чайковского, Брамса вплоть до Глазунова и раннего Скрябина. Этому содействовали широта образно-тематических истолкований формы, ее применение в новых лирических, программно-изобразительных, повествовательно-эпических жанрах, равно как возвышение издавна характерных танцевальных жанров; этому отвечали также свобода обращения с формой, ее пропорциями, сближение типов форм с трио и эпизодом <sup>62</sup>, создание рельефного динамического профиля, широкое и художественно-полноценное использование дополняющих частей — вступлений, связок, код.

<sup>61</sup> Из 21 сложной трехчастности 18 приходится на первые 16 сонат.

<sup>62</sup> Их сближение стимулируется прежде всего общей наклоностью музыкальных форм (особенно — родственных) к скрешиванию, а с еще более широкой точки зрения тем, что два фундаментальных начала форм, в конечном счете лежащие в основе типов средних частей, также постоянно взаимодействуют. Еще у Моцарта можно видеть средние части, хотя и оформленные, но по характеру музыки скорее напоминающие эпизод (соната для фортепиано D-dur, № 17, *Adagio*). В романтической же музыке, в связи с очень большой ее эмоциональностью встречаются своего рода «трио по форме, эпизоды по содержанию» (см. Шопен. ноктюрн № 3, где трио обозначено как *Agitato*).

При всем том на протяжении XIX века (преимущественно во второй его половине) наблюдается некоторое снижение роли сложной трехчастности. Причины этого таковы. Данная форма выставляет больше условий: необходимость образовать середину, затем — трио или эпизод, соблюсти определенные соотношения между средними частями двух уровней, заботиться о связывании частей, об избегании громоздкости, принимать меры для общего подытоживания. Совокупность этих норм может восприниматься теми или иными композиторами как стеснительная.

В развитии форм XIX века действуют тенденции то противостоящие друг другу, то взаимодополняющие: тенденции к непрерывности, к преодолению или смягчению граней и тенденции к обособлению частей, к их образной и конструктивной самостоятельности. Первая из них, хотя и совместима в известной мере с требованиями сложной трехчастности, но все же находит в ней преграды; отсюда возникает тяготение к формам, менее связанным определенностью распорядка. Вторая тенденция приводит к ориентации на формы «малогабаритные» или, во всяком случае, состоящие из меньшего числа частей.

Различия индивидуальных стилей ярко сказываются в отношении к сложной трехчастности. Для Шумана при всей оригинальности и архитектурном новаторстве многих его произведений сложная трехчастность продолжает оставаться одним из важнейших способов построения формы среднего масштаба. Близость лейпцигской школе заставляет его относиться к традициям с величайшим уважением. В России — на других основах, но тоже при положительном отношении к разумно сохраняемым и обновляемым классическим традициям — сложная трехчастность представлена многими прекрасными образцами в творчестве Чайковского; этому способствовало широкое культивирование в его музыке жанров танца (в первую очередь — вальса), программно-образительных пьес и «пьес настроения». По его стопам шли Глазунов, Рахманинов.

Очень показательное соотношение стилей Шопена и Листа. Шопен, по-видимому, без особого труда уступал правилам сложной трехчастности. Но это происходило потому, что Шопен подчинял ее себе; по складу своего гармоничного гения он отливал свои мысли, их развитие и противопоставление в рамки сравнительно строгой формы. Имя же Листа не случайно отсутствовало в перечне тех композиторов, кому сложная трехчастность была обязана многим. Лист в зрелом периоде отошел от рамок сложной трехчастности; он с подозрением относился ко всему, что отзывалось в его представлении схемой. Вот почему Лист, очевидно, не симпатизировал сложной трехчастности, предпочитая ей либо развитые простые трехчастности, внутренние обновляемые, либо двойные и тройные рондообразно-вариационные формы, либо свободные формы малого плана. Избегая субординированного соотношения частей, он отдавал предпочтение тем формам, где легче выказывались сильнейшие стороны его таланта — мелодическое варьирова-

ние, богатая и изобразительная фактурная выдумка, блестящая игра тональностями.

Некоторое снижение роли сложной трехчастности сказалось на ее средних частях, которые иногда сильнее, чем прежде, разнятся по своему художественному потенциалу от крайних частей, менее, чем эти последние, несут на себе отпечаток вдохновенности (см., например, «Экспромт в виде мазурки» ор. 2 Скрябина). Сказалось и то, что жанры, представляющие благодарную почву для применения данной формы, частично перерождались по своему содержанию облику (танец, скерцо, марш) и в обновленном виде меньше нуждались в сложной трехчастности. Иссякали бесчисленные инструктивные и «салонные» пьесы, которые в педагогическом репертуаре уступили место классической музыке.

При всем том было бы преждевременно утверждать, что сложная трехчастность уже сыграла свою роль. В той мере, в какой современная музыка сохраняет отчетливый тематизм, дифференцирует функции изложения, развития и завершения, отдает должное исторически сложившимся жанрам, сложная трехчастность не оставляет своих позиций.

Уделим особое внимание той области, где сложная трехчастность представляет специфический интерес, хотя встречается не часто. Мы имеем в виду оперу XIX века. Естественно, что «номерной» тип дает гораздо больше шансов данной форме, хотя имеются и исключения.

Роль сложной трехчастности в условиях оперы оказывается достаточно разнообразной. Она уместна как фактор широкого объединения, позволяющий сплотить крупные этапы музыкально-драматического развития, а, с другой стороны, — и как прием для создания отдельного значительного эпизода, большой арии. Очевидно, что оперная специфика сильнее представлена в первом случае. Примером ее может служить эпилог из «Ивана Сусанина»<sup>63</sup>, включающий две серии проведений «гимна-марша», очень различных по фактуре, ансамблевую сцену и трио<sup>64</sup>. Другой образец очень крупного масштаба — 2-я сцена 3-го действия из «Мейстерзингеров» (разговор Закса с Вальтером, 413 тактов!)<sup>65</sup>; крайние части в ней построены сложно и свободно, тогда как средняя часть — повторенная бар-форма (лесня Вальтера). Здесь, как и в некоторых других эпизодах оперы, «Вагнер пользуется репризностью крупных пластов музыки [...] для объединения больших сцен, обильных тематическим материалом», богатыми контрастами и сложными по развитию<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Подробный анализ эпилога содержится в кн.: Протопонов В. В. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961, с. 289—291.

<sup>64</sup> Adagio «Ах, не мне, бедному» представляет собой трио во всех смыслах — как по складу голосов, так и по роли в форме.

<sup>65</sup> См.: Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». М., 1972, с. 124—131. В книге указан целый ряд образцов сложной трехчастности.

<sup>66</sup> Там же, с. 125.



Образно-драматургический диапазон, в котором возможно создание сложной трехчастности, довольно широк; он включает драматические сцены («Русалка», 3-й акт, сцена Мельника и Князя, *Allegro vivace c-moll*) и арии (Верди, «Дон Карлос», ария Елизаветы из последней картины; Стравинский, «Царь Эдип», ария Иокасты), эпические картины («Славься», заключительный хор «Князя Игоря») и арии (величавое «Обращение Погнера» в 3-й сцене 1-го акта «Мейстерзингеров»). Если драматические моменты являются благодарной почвой, позволяющей внедрять сильные контрасты между частями, то моменты эпические пригодны для эпизодов монументальных, устойчивых в образном отношении и потому тяготеющих к уравновешенной и развернутой форме.

В условиях оперного действия складываются определенные виды контрастов: эпическое начало оттеняется лирическим, драматический эпизод — жанровым, просветляющим.

Этот последний случай ярко представлен в терцете из 3-го акта «Кармен», где мрачно-роковое ариозо героини обрамлено игривыми сценами гадания. Обращает на себя внимание богатство контрастов: они даны на двух уровнях, ибо не только ариозо Кармен резко противопоставлено беспечным, почти скерцозным дуэтам Фраскиты и Мерседес, но и внутри дуэтов имеются сильно контрастирующие средние разделы на новой минорной теме и с переменой размера<sup>67</sup>.

Легко вмещающая контрасты, оперная сложная трехчастность вместе с тем может быть выдержана и в едином характере (заключительный хор «Князя Игоря»).

Разнообразная картина представляется в отношении строгости и свободы формы. Нередко наблюдается противопоставление крайних частей средним — эти последние менее склонны к строгости и часто речитативны<sup>68</sup>.

Особенно показательна ария Елизаветы из оперы «Дон Карлос». В сущности, вся ария представляет собой большой монолог (средняя часть) с кантилепным обрамлением. Большая средняя часть изобилует контрастными сменами (их оправдание — в тексте): речитатив сперва с вкраплениями мелодии, затем с эпизодической темой, а далее — одна за другой — еще три разнохарактерные темы. Отсюда вытекают пропорции: первая часть — 28 тактов, вторая — 72 такта, третья — 28 тактов.

Интересно и соотношение частей в арии Иокасты из «Царя Эдипа». Крайние части по ритму и фактуре напоминают медленный танец: изложены они в форме, приближающейся к развивающейся двухчастной, или даже в трехчастной. Эпизод более чем вдвое превышает крайние части, но из-за быстрого темпа длится лишь немногим дольше; быстрая, взволнованная декламация чередуется с более широкими мелодическими фразами. Реприза — вопреки новому тексту, взятому из эпизода, — неизменна.

Встречаются образцы, очень близкие нормам классической инструментальной музыки. Такова песня Владимира Галицкого из «Князя Игоря»; крайние части изложены в простых трехчастных формах с серединами продолжающе-мелодического характера, а

<sup>67</sup> Крайние части терцета написаны в форме промежуточной между простой и сложной (минорные разделы двухчастны); поэтому форма в целом приближается к вдвойне сложной.

<sup>68</sup> Редкий случай обратного характера (сцена Закса и Вальтера) был упомянут выше.

трио напоминает репризную двухчастную форму. Обращает на себя внимание точность всех реприз, как местных, так и общей. Неизменность реприз вообще не является редкостью. В дополнение к некоторым уже приведенным примерам назовем оба номера из «Руслана и Людмилы», связанных с выступлениями Ратмира, — ария «Чудный сон живой любви» и романс «Она мне жизнь». Но, конечно, наряду с репризами точными, статическими применяются и варьированные, и динамизированные. Как характерный прием оперной динамизации отметим введение хора, отсутствовавшего в начальной части («Русалка»), или активизированную его трактовку («Славься») <sup>69</sup>.

Коснемся в заключение некоторых особенностей строения, которые наблюдаются в оперных сложных трехчастностях. Дополнительные части (вступления, собственно дополнения, промежуточные построения, коды) иногда достигают очень больших размеров. Основные части (в том числе даже заключительные!) не всегда обладают полной завершенностью. Участвуют специфически вокальные разновидности форм <sup>70</sup>. И наконец, можно встретиться с трудностями, которые препятствуют однозначному именованию формы (например, в вагнеровских образцах, в арии Иокасты); определение формы, таким образом, не всегда может быть категорическим <sup>71</sup>.

Резюмируя общие тенденции в эволюции сложной трехчастности, можно сказать, что она двигалась от танцевальности, от прикладного значения к завоеванию разнообразных малых и средних по масштабам жанров, от преобладания отдельности к усилению процессуальности, от статической формы к динамической. Не следует лишь понимать сказанное упрощенно — мы прочертили главные линии, которые не могли являться безусловно прямыми. Имело место и возвращение к пройденным этапам, и совмещение — даже в творчестве одного композитора — новых трактовок со старыми, и параллельное развитие противоположных тенденций. Так, усиление независимости и яркости частей проявлялось в возрастании контраста трио, эпизодов (подобно тому как в простой трехчастности происходила эмансипация средин с превращением их в самостоятельные контрастирующие части), в создании миниатюрных форм, воспроизводящих все основные черты более крупных аналогов («Папалон и Коломбина» в «Карнавале» Шумана) и возрождения «складных форм» (см. примеры на стр. 7). С другой стороны, иной раз в тех же произведениях сказывались и черты сквозного развития, динамизация, образование важных связей и код.

---

<sup>69</sup> Эпидог «Ивана Сусанина», помимо всего прочего, интересен как доказательство того, что форма, по существу составная, может быть динамической.

<sup>70</sup> Как в арии, так и в романсе Ратмира крайние части написаны в безрепризных трехчастных формах при сохранении ясной функциональности (начальная, срединная и заключительная темы).

<sup>71</sup> Большая часть примеров, разобранных в данном разделе, упоминается в работах М. Ф. Гейлиг, посвященных музыкальной форме в опере.

## § 13. Сложная трехчастность в XX веке

Посвятим теперь специальное внимание тенденциям в трактовке сложной трехчастности, выявившимся в первой половине нашего столетия. Сперва остановимся — в одних случаях кратко, в других более подробно — на некоторых произведениях, в том или ином отношении показательных, а затем перейдем к обобщениям<sup>72</sup>.

1. Прокофьев. Соната для фортепиано № 2, скерцо (1912).

Образец простейшей трактовки формы. Нет связующей части, однако применен особый способ связывания средней части с репризой: начало репризы в динамическом отношении сближено со средней частью (посредством *pp*). Кода отсутствует. Господствует квадратность.

2. Мясковский. Симфония № 6, третья часть, *Andante appassionato* (1923).

Медлительное лирико-драматическое развитие выражено среди прочего большой связностью частей. Этому отвечают и исключительная широта вступления и почти столь же большая кода. Во вступлении самостоятельно развиваются или, по крайней мере, напоминаются темы предшествующих частей. Насколько неустойчиво и беспокойно вступление, настолько застыла кода — своего рода реквием. Характер непрерывности носят переходы от одной части к другой.

Форма первой части необычна: простая трехчастная с очень значительным дополнением на одной из побочных тем второй части симфонии (со следами «*Dies irae*»). В силу контрастности и развитости дополнения форма приближается к сложной двухчастности (а следовательно, форма всего *Andante* к вдвойне сложной). Контраст между элегичностью первой части и тревожной взволнованностью эпизода усиливается острым тональным отношением (*H-dur* — *f-moll*). Эпизод в полтора раза превышает первую часть. В нем содержатся два больших этапа в развитии темы, аналогичных по материалу и планировке, но динамически восходящих («параллельные проведения»). Реприза существенных отличий не имеет; это значит, что интенсивное развитие ограничено рамками отдельных частей.

3. Хачатурян. Концерт для фортепиано, *Andante* (1936).

Медленная часть концерта строится в основном на противопоставлении плавно-повествовательных крайних разделов и экстатического среднего. Главная тема (изложенная в развивающей двухчастной форме) повторяется вместе с красиво-пластичными вступительными фразами на правах вариации, что вполне гармонирует с неспешным характером темы. Необычайно пространный связующий раздел (45 тактов против 32 тактов темы) может быть

<sup>72</sup> В дальнейшем, ссылаясь на разобранные произведения, мы будем называть лишь номер. Порядок, в каком они приводятся, не подчинен хронологии, а находится в приблизительном соответствии с их сложностью и степенью отхода от традиционных норм.

на первый взгляд принят за среднюю часть, что, очевидно, связано с экстенсивностью развития.

Особенно интересна средняя часть. Будучи эпизодом, она вместе с тем напоминает сильно разросшуюся середину или разработку (наподобие главной партии 5-й симфонии Чайковского). Это — огромная волна мугамного склада, единый поток медлительного нарастания и спада; наряду с динамикой он объединяется и насыщается сплошным органичным пунктом, аккумулирующим напряжение и сгущающим звучность. Тема эпизода — свободный вариант основной:



Намек на родство с «La Folia», имевшийся в главной теме, вырастает здесь до прямого сходства. Присущие фолье (и другим старинным образцам) опоры на слабую (вторую) долю, придававшие особую важность, значительность, здесь динамически переосмысляются<sup>73</sup>. Ритмы фолье, нисходящее свободно-секвентное развертывание, определяющая роль большой волны — все это вместе взятое означает синтез традиционно архаического и традиционно ориентального.

4. Прокофьев. «Война и мир», 2-я картина, полонез («Бал у екатерининского вельможи», 1946).

Здесь перед нами крупный оперный эпизод, включающий кроме шествия<sup>74</sup> также хоровую кантату. Соответственно вся форма оказывается очень пространной — вдвойне сложной. Изложение темы с серединой и репризой составляет простую трехчастность и приводит к трио низшего уровня («малому трио», As-dur). Но за репризой следует упомянутый хор (A-dur, три куплета), вдвое превышающий по размерам трио As-dur. Это — трио высшего уровня («большое трио»). После речитативной связки полонез возобновляется, но в сильно урезанном виде — не хватает всей начальной трехчастности, нет и завершающего проведения главной темы<sup>75</sup>. Таким образом, вместо возможных для вдвойне сложной формы восьми проводений этой темы дано лишь четыре: ее нет в конце «малой сложной формы», а кроме большой «лакуны» в начале генеральной репризы устранена и концовка. Смысл таких серьезных урезок понятен ввиду и без того внушительных размеров целого. Для нас особый интерес представляет непосредственный пе-

<sup>73</sup> Ритмический перевес слабой доли вообще присущ некоторым слоям музыки Востока.

<sup>74</sup> Характер торжественного шествия подчеркнут метрической вольностью — четырехдольностью, гармонирующей с остротой и звонкостью музыки. Отступления от метрических требований жанра не раз позволял себе Чайковский, что коснулось и полонеза (разработка в первой части концерта для скрипки).

<sup>75</sup> Полонез обрывается известием о прибытии царя.

переход от «большого трио» к «малому», что — *mutatis mutandis* — аналогично переходу среднего эпизода обычных сложных трехчастностей в середину репризы (см. с. 27—28). Здесь нет никаких бурных вторжений, и указанный переход оправдан тем, что Прокофьев «экономит» главную тему (она звучала уже трижды) и ставит ее ближе к окончанию полонеза; можно также предположить, что композитор хотел смягчить большую цезуру, сменив певучий хор кантиленным «малым трио».

Образец этот показывает, что даже в условиях непрерывности оперного действия и внедрения разного рода связок и речитативных фрагментов форма может носить составной характер<sup>76</sup>:



Вы ль дру- ги ми- лы е, со мно- ю, под тень- ю то- по- лей гу- сто- ю

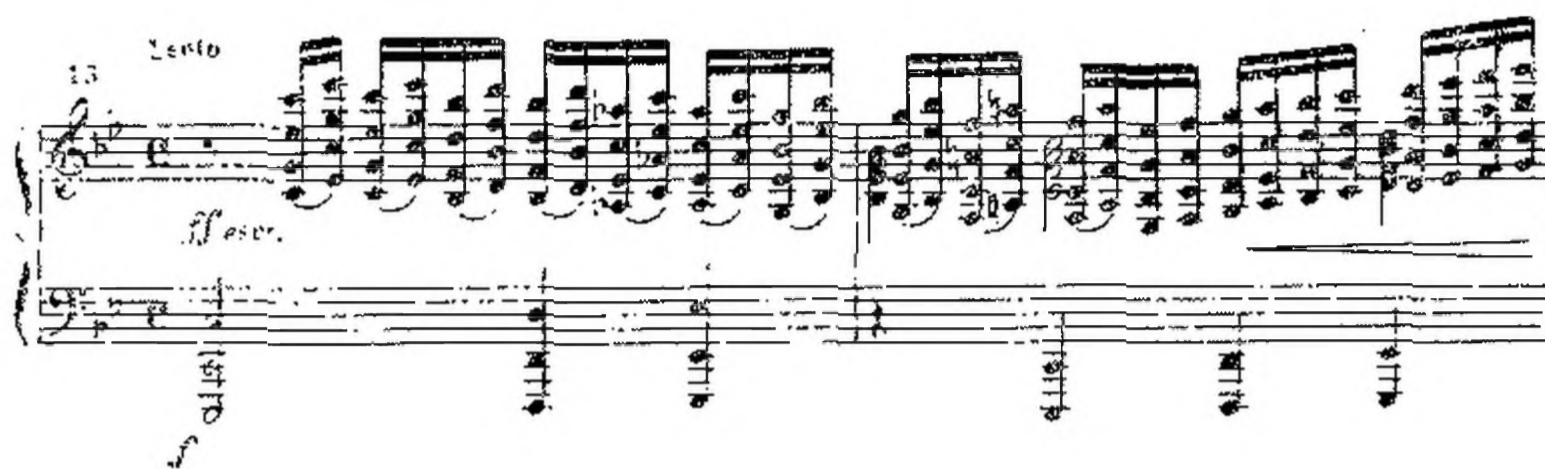
### 5. Шостакович. Квинтет ор. 57, Прелюдия (1940).

Контраст величавого, волевого начала (крайние части) и камерного, склонного к лиризму (средняя часть), лежит в основе Прелюдии. Неоклассическая первая часть *Lento* может быть рассмотрена в качестве развивающей двухчастности с первым разделом *pesante* и вторым — *espressivo*. Средняя часть *Poco più mosso* почти вдвое превышает *Lento*, и в ней чувствуется простор, выражаемый широким мелодическим развитием (с осязательным народно-песенным влиянием) и пространственностью фактуры. Она трехчастна; середина ее (7) наиболее певуча, утонченна и далека от бахо-генделевской монументальности начальной части<sup>77</sup>; реприза средней части сильно переработана. Путь к общей репризе необычен: она еще не наступила, но несколькими тактами ранее музыка

<sup>76</sup> Другой пример — 2-я сцена 3-го акта «Мейстерзингеров», где песня Вальтера играет роль трио.

<sup>77</sup> «Мелодия первой скрипки, точно парящая в небесной высоте песня жаворонка [...], а фортепиано, тоже с широко раскинутой фактурой [...], образует фон, как бы колымаемое ветром бескрайнее поле» (Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961, с. 65).

типа *pesante* уже возвращается (12), притом с большой силой (и с предвосхищением темы фуги); драматургия опережает конструкцию. Можно считать, что здесь находится кульминация Прелюдии:



С точки зрения формы это — своеобразный предикт к репризе, составляющий с ней одно целое и не уступающий ей по значительности. Сама же реприза (14) подверглась сильной динамизации и (после нескольких, довольно точно воспроизводящих тему тактов) переработке.

Свободное развитие сказывается на двух уровнях: внутри тем и в форме целого; в темах господствует постоянное обновление, то же и в репризах. Трехчастность среднего раздела при отсутствии таковой в крайних разделах несколько сближает форму с концентрической.

#### 6. Хиндемит. *Ludus tonalis* (1942).

а) Интерлюдия *Cis-H*. Окаймляющие периоды крайних частей построены на остинатном басу (пример 14а), одном из любимых приемов Хиндемита. Вносимый таким образом характер строгости соответствует общему духу музыки этого автора и желанию возродить в новой музыке связи с традицией. Вместе с тем этот прием следует рассматривать как противовес известной свободе гармонического мышления. Другой противовес — тематическое единство: тема трио есть вариант основной темы (пример 14б). Реприза представляет транспозицию первой части тоном ниже. Причиной является переходная роль интерлюдии.

б) Интерлюдия *Es*. Самая важная особенность формы — сильно выраженный сонатный элемент. Два предложения начального периода настолько контрастны, что весь период воспринимается как миниатюрная экспозиция, где главная партия — марш (пример 14в), а побочная — своего рода эксперимент по гармоническому варьированию *soprano ostinato*<sup>78</sup> (пример 14г). В общей репризе это второе предложение, естественно, транспонировано в главную тональность *Es-dur*:

<sup>78</sup> Короткий трезвучный мотив упорно противостоит длинному диатонически-терцовому нисходящему ряду скерцозных фигураций (*B-dur* — *g-moll* — *Es-dur* — *c-moll* — *As-dur* — *f-moll*), невзирая на возрастающее с каждой следующей терцией диссонирование.



ФОРМУЛА OCTAVATO



Обе репризы — и местная и общая — подверглись сокращению. Этот факт сам по себе не заслуживал бы особого внимания. Но оказывается, что оба сокращения сделаны в интересах сонатности. Хиндемит не желает преждевременно показывать репризное проведение «побочной партии», придавая ей значение фактора в сей формы интерлюдии, а не отдельной части. С этой целью он жертвует сперва этим материалом в местной репризе, а затем отбрасывает все части общей репризы, кроме одного лишь первого периода — именно того, который содержит «побочную партию»; тем самым она ставится в особо выгодное для восприятия положение. Отсюда видно, насколько важным счел композитор явственную демонстрацию сонатного элемента.

Хиндемит напоминает о классическом способе внедрения сонатности в простые трехчастные формы (тональная и тематическая дифференциация двух предложений периода), и это следует расценить как довольно тонкий прием, связующий с традицией (ср. другие проявления той же общей тенденции в интерлюдии Cis-H). В то же время связь с традицией обновлена: благодаря двум «хирургическим операциям» сонатное соотношение, ярко выделяющее-

ся своим самостоятельным тематизмом, становится способным объединить не простую, а сложную трехчастную форму.

7. Равель. *Albogada del gracioso*<sup>79</sup> из сборника «Отражения», или «Зеркала». Пьеса существует в двух редакциях — фортепианной (1905) и оркестровой (1912).

«Альборада» Равеля — одно из лучших претворений испанской темы, столь излюбленной в музыке импрессионистского (или близкого к ней) типа. По словам Элеи Журдан-Моранж, в «„Зеркалах“ [...] взрывается подобно яркому метеору „Альборада“ с резкими красками, акцентами и весьма „земными“ ритмами, пришедшими с ее родины»<sup>80</sup>. В музыкальном языке «Альборады» ярко представлены и общежанровые черты (танцевальность, игра на гитаре, следы ориентальной песенности) и конкретные элементы: метрическая двойственность —  $\frac{6}{8}$  звучит почти как  $\frac{3}{4}$ , а также двойственность ладовая — переменность типа *g-moll* — *D-dur*, *cis-moll* — *Gis-dur*.

Форма в крупном плане совершенно ясна. Однако форма первой части устанавливается не просто. Есть противоречие между очевидностью непосредственного звучания и действительной, но замаскированной основой. На первый взгляд заметно последование контрастных эпизодов, слегка скрепленных репризностью: 1) сдержанная танцевальность — 29 тактов, построенная на двух темах (см. пример 15а и б); 2) бурный «взрыв» — 13 тактов (пример 15в); 3) вариация начальной темы наподобие тихой барабанной дроби — 15 тактов (пример 15г); 4) возврат второй, а затем и первой темы танца<sup>81</sup>:

15а Довольно быстро

*p.f.* Усредняя место и очень слабо

6

*p*

<sup>79</sup> Название пьесы переводится как «Утренняя песня шута»; оно скорее затуманивает, чем раскрывает объективный смысл музыки. Как отмечает Ю. Крейн, это — «пример равелевского эстетского кокетства» (Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. М., 1962, с. 12 и 24).

<sup>80</sup> Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3. М., 1967, с. 23.

<sup>81</sup> Звездочками в примере отмечены звуки гитарной темы («а»)





Но более внимательный анализ позволяет обнаружить троекратное чередование двух начал. Одно из них — формула гитарного аккомпанемента, имеющая в испанской народной музыке вообще очень большое тематическое и конструктивное значение (пример 15а). Другое начало — собственно мелодическая тема танца (пример 15б). Такая импрессионистская черта, как сближение тематизма и фактуры (более очевидная у Дебюсси), нашла опору в некоторых слоях испанской народной музыки. В «Альбораде» этот двойной корень несомненен: расстояние между гитарными переборами и собственно темами не очень велико<sup>82</sup>. Характерная особенность: перерывы между фрагментами мелодии заполняются сопровождением<sup>83</sup>, а в некоторых моментах оба элемента тесно спаяны в одно целое (см. *ff* в *B-dur* и *Des-dur* и последующие такты). Заметим также, что начало гитарной формулы в дальнейшем играет роль отыгрыша-рефрена.

Троекратное чередование обоих начал и составляет первичную основу формы — три двухчастных куплета, сильно варьированных (1-й куплет — 11+10 тактов; 2-й куплет — 9+12 тактов; 3-й куплет — 15+5 и заключительно-обрамляющая гитарная формула — 9 тактов). Но начальные три фрагмента (гитара — мелодия танца — снова гитара, уже как дополнение или отыгрыш) имеют тенденцию к образованию отдельного цикла с чертами сонатной экспозиции («главная партия» *D-dur*, «побочная и заключительная» — *B-dur*); аналогичный цикл с чертами сонатной репризы<sup>84</sup> образуется начиная с репетиции («главная партия», фактурно и тонально переработанная — *Gis-dur* — *cis-moll*, «побочная и заключительная» в главной ладотональности *D-dur*). Кроме того, между этими двумя циклами оказывается эпизод *B-dur* — *Des-dur*, ослепительная и острая звучность которого ярко подкрепляет его притязания на роль средней части в трехчастной форме. Так возникает наслаивающаяся на куплетность форма второго плана — сложная трех-

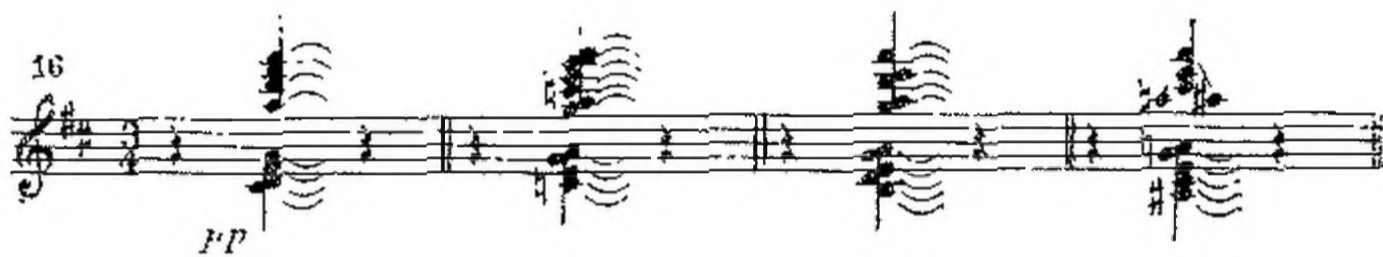
<sup>82</sup> По поводу «Альборады» А. А. Альшванг писал: «К испанским особенностям относится широкая фактурная разработка ритмического фона танца и самостоятельная роль этого фона, выступающего в чередовании с мелодическими элементами танца» (Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963, с. 169).

<sup>83</sup> Еще отчетливее выступает этот прием в среднем эпизоде пьесы.

<sup>84</sup> «Главная партия» по своей тональной неустойчивости несколько напоминает начала вторых частей в старинной сонатной форме скарлаттиевского типа.

частная с чертами сонатности — замысловатая и необычная; она коренится, как мы видели, в народной манере, но осложнена оригинальным и изощренным художником. Форма всей пьесы с такой точки зрения определяется как вдвойне сложная.

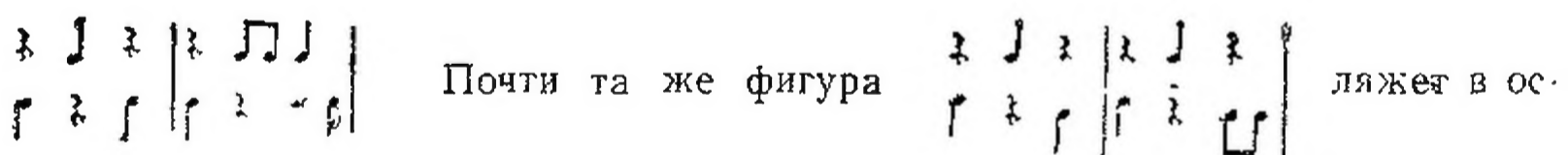
Обширный центральный эпизод складывается из вступительного речитатива (в оркестре — соло фагота) и медленно разворачивающейся скорбной песни. Ее два куплета образуют по своим гармоническим отношениям громадный период повторного строения. Речитатив четырежды, притом чрезвычайно контрастно, перемежается с отзвуками печального, но в то же время ритмически острого позывания или бряцания («большая фантастическая арфа») <sup>85</sup>. «Бряцание» сопровождается замечательными по колоритности «гармоннетсбрами», постепенно спускающимися при неизменности верхнего горизонта — звука *a*<sub>3</sub>:



В основной части центрального эпизода помимо скорбной кантилены важны два элемента. Один из них — оstinатное двузвучие *eis* — *g* (*DD* *h-moll*), которое звучит не умолкая и вносит оттенок пасмурности и горечи <sup>86</sup>. Другой — подобие глухих, но четко ритмизованных ударов большого барабана (в басу). Ими заполняются промежутки между фразами мелодии. Эти микроинтермедии, во-первых, еще раз демонстрируют описанную выше особенность испанской музыки и, во-вторых, способствуют единству сложной трехчастной формы вопреки глубокому различию в характере ее частей.

Большая экспрессия мелодии («*le chant très expressif*») не может выявиться во всей полноте из-за внешней заторможенности

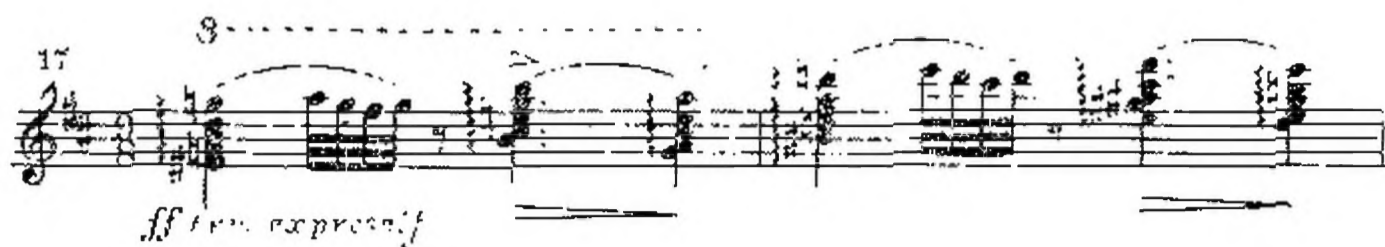
<sup>85</sup> Крейн Ю. Указ. соч., с. 24. И здесь, таким образом, мелодическая тема чередуется с немелодическим началом; но это последнее больше связано с сонорными эффектами. В то же время очевидна танцевальная природа ритма:



нову Болеро, как его «нижний этаж».

<sup>86</sup> Весьма вероятен его шопеновский источник — Баркарола, Полонез-фантазия, 1-е скерцо — всегда в том же *h-moll* (см.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 285). Равель, восхищаясь музыкой Шопена, особенно выделяет период «пышного расцвета», ознаменованный Полонезом-фантазией и Баркаролой — именно теми произведениями, где мы слышим аккорд *fis* — *eis* — *g* — *h* — *d*. Упомянут даже связанный с этим созвучием «быстрый трепетный пассаж, парящий над драгоценными нежными гармониями» (Полонезы, ноктюрны, экспромты, баркарола. — В кн.: Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972, с. 348).

выразительных средств. Такое противоречие нередко встречается в музыке и обычно выливается раньше или позже в бурных формах. Таков и здесь исход-кульминация, почти внезапно прорывающаяся в характере «крика», отчаянного возгласа:



Все начинается сызнова во втором предложении (=куплете) и опять приводит к вершине-взрыву, еще более иступленному, но на сей раз звучащему в главной ладотональности D-dur на органном пункте D. Очевидно, это предпкт к репризе. Его отношение к репризе необычно: в XIX веке можно встретить предикты, не ведущие прямо к искомой тональности («косвенные предикты»). Здесь положение обратное: нормативный в своей основе предикт «упирается» в несоответствующую тональность репризы (Es-dur). Такой контраст подготвления и достижения сильнее предыдущего: непредвиденны ни тональность, ни материал — реприза возникает вдруг, не с начального момента, а с фрагмента, выхваченного «из недр» первой части; создается иллюзия, будто вторглось нечто чужеродное — таков эффект, которого, видимо, добивался композитор.

Лишенная своей первой половины, реприза в сохранившейся части проходит с небольшими изменениями (но с новыми блестящими эффектами в инструментовке) и почти незаметно вливается в синтетическую коду. Объединяемый в ней материал очень разнороден, и у слушателя скорее может создаться впечатление смеси, нежели органического сплавления. Здесь — единственный момент произведения, где совершенство остается под вопросом.

Мы остановились на «Альбораде» подробнее, ибо она интересна во многих отношениях: сочетанием национальных черт и новаторства; необыкновенной формой первой части в соединениях народного и импрессионистского, со взаимоналожением композиционных принципов; мнимой калейдоскопичностью и фрагментарностью, проявляющимися на различных уровнях; своеобразием во взаимной координации частей.

#### 8. Стравинский. Регтайм для II инструментов (1918).

Замысел этого произведения заключался, очевидно, в опыте идеализации раннего джаза, которым Стравинский в ту пору сильно увлекся. Автор указывает на «зарисовку этой новой танцевальной музыки», что придает «ей значимость концертной пьесы»<sup>87</sup>. В состав ансамбля входят два деревянных инструмента и три медных духовых, четыре смычковых, комплекс ударных и цимбалы,

<sup>87</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 129.

«которые играют важную роль, являясь [...] связующим элементом („дементом“) между струнными и ударными»<sup>88</sup>.

Трехчастность пьесы довольно очевидна, хотя контраст, вносимый средней частью, и не очень велик. Но сложность формы, то есть создание двойного уровня, уже не столь явна. Здесь действует общее правило, значительно менее благоприятствующее малому членению по сравнению с крупным. В данном случае мы имеем в виду мозаичность, сплетенность ткани из мелких и мельчайших фрагментов; такая микрофрагментарность касается и интонаций, и тембров (инструменты часто перенимают друг у друга нити голосов через кратчайшие промежутки, например 3—4 звука)

1Sa Cl. V. no I T. 24 35  
 C. a P. con sord. Fl. Cymb.  
 Alto V. ni II Cl - Cor. C. b - Alto  
 C. b. Tr. ne

Fl. Cymb. Fl.  
 Cymb. V. ni I V. ni II Cymb. V. ni II  
 Alto V. ni II Alto Cl

Cor (bouché) V. ni II  
 Tr. ne con sord.  
 C. b. + Cymb.

<sup>88</sup> Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 223.

Эти малые кусочки «сшиваются» в одно целое прежде всего ритмом, создающим их л и н е а р н ы й синтез и таким образом поддерживающим движение, лишь изредка и на краткие миги прерываемое<sup>89</sup>. С микрофрагментарностью соединяется микроизменчивость (и то и другое в высшей степени типично для Стравинского)<sup>90</sup>. Эти два свойства взаимосвязанны, ибо поток малых частей не всегда пригоден для образования стабильных и повторяющихся конструкций.

При всех этих условиях становится понятным, отчего формы внутри разделов общей трехчастности не очень отчетливы. Но все же они различимы; первый раздел сложной трехчастности выказывает контуры простой двухчастной формы (28+29 тактов)<sup>91</sup>.

Если создание формы в условиях топальной неясности и не вполне «кристаллического» тематизма встречается с трудностями, то требуется особая забота со стороны композитора для того, чтоб обозначить грани (главным образом — малые). Так поступает и Стравинский, прибегая к своеобразным приемам кадансирования для ориентации слушателя.

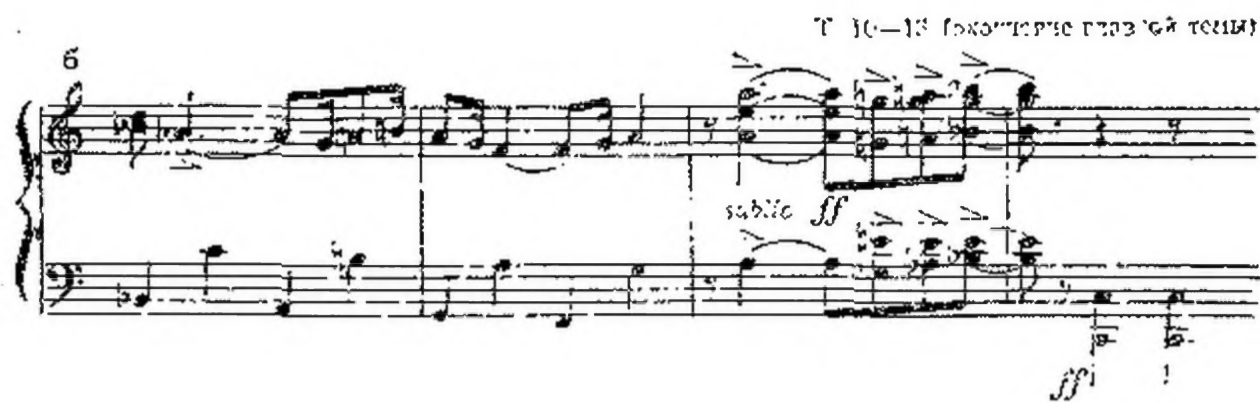
Один способ — два энергичных квартовых удара в басу, большей частью ямбических; они походят на ямбические же формулы заключительных кадансов классической музыки — D — T или S — T (пример 19а). «Кадансы» эти варьируются — иногда они ямбичны, но не квартовы, иногда квартовы, но не ямбичны. Другой способ — резко синкопированные «выпады» по восходящему трихорду. Оба способа могут совместиться (окончание главной темы, пример 19б):



<sup>89</sup> Асафьев, подчеркивая ритмическую линейность Регтайма, считает, что здесь чувствуется «железная дисциплина воли и подчинение ритму работы» (Асафьев Б. Цит. соч., с. 223).

<sup>90</sup> Так, например, второе предложение темы (такты 14—28 пьесы) не только перенесено на другую высоту, но и сильно переработано.


<sup>91</sup> При этом сама вторая часть пьесы Стравинского ясно расчленена (7+13), в фортепианной транскрипции Регтайма для 11 инструментов даже указана цезура. Первое построение контрастирует главной теме, а второе напоминает ее; поэтому можно говорить о приближении формы к репризной двухчастности.



Обширная средняя часть (84 такта против 48 и 46 в крайних) выдвигает мотив, едва ли претендующий на красоту звучания, но зато весьма приметный. Он состоит из двух протяженных звуков (половинные ноты), составляющих полутон как по горизонтали, так и по вертикали, но через октаву (13 полутонов — ув. 8 или м. 9; иногда — через две октавы). Этот мотив был подготовлен первой частью, где удвоение в м. 9 и ув. 8 встречалось многократно. Таким образом тематический контраст относителен и производен. Мотив 13 полутонов сочетается с разнородными другими мотивами, оставаясь среди них своего рода инвариантом. Его устойчивости соответствует устанавливающийся (на 21 такт) *basso ostinato*.

Если прошедшую часть можно сравнить с эпизодом, то последующее — разработка, в которой участвуют различные ранее знакомые элементы. В ней даже использован прием параллельных проведений (ср. такты 37—44 и 63—70 средней части), а между ними заключено подобие ложной репризы (с такта 46), где развивается основной мотив главной темы и восстанавливается тот тип *basso ostinato*, какой был в первой части Регтайма. В результате разработка оказывается трехчастной, причем пропорции частей (со значительным преобладанием центра) напоминают таковые во всей пьесе — 8, 18, 8.

Остальная часть среднего раздела пьесы (такты 71—84) есть своеобразный предикт к репризе (два нагнстательных *basso ostinato*, длительный мелодический подъем, предвестники характерной

фигуры ). Средняя часть вливается в репризу

почти незаметно (минуя ее первые 2 такта). В противовес постоянной изменчивости реприза совершенно точна<sup>92</sup>. Эти явления как бы компенсируют друг друга.

Резкость звучаний, весьма заметная в фортепианном изложении, значительно смягчается, «амортизируется» в подлиннике (в частности, такова запись под управлением автора) благодаря преобладанию сдержанной звучности и прозрачности фактуры.

<sup>92</sup> Не хватает лишь последних  $3\frac{1}{2}$  тактов, замененных обрамляющей концовкой.

Видимо, здесь мы имеем дело с общим свойством, которое при определенных условиях применяется и другими композиторами XX века (Прокофьев, Шостакович).

9. Шёнберг. Сюита для фортепиано, ор. 25, Менуэт (1921—1923).

Сюита ор. 25 — первое произведение Шёнберга, выдержанное в точной додекафонной технике. Для наших целей нет необходимости рассматривать особенности ее применения в данной пьесе (характер серии и обращения с ней). Но на некоторых общих вопросах мы остановимся.

В Менуэте обнаруживается целый ряд признаков, которые свидетельствуют о связях с классической формой — имеются в виду такие ее атрибуты, как трехчастность целого при трехчастности крайних частей и двухчастности средней части, применение терминов: «Тrio», «Menuett da capo», традиционные повторения частей, указанные знаками повторения. Более того, различимы и в меньшем масштабе классические закономерности: в квадратно построенном начальном восьмитакте ясно слышится структура дробления с замыканием, с типичными двумя звеньями восходящей секвенции в третьей четверти формы и с ритмической остановкой в 8-м такте, крайне напоминающей половинную каденцию в тональности *g-moll*:

Добавим, что следующие три такта, завершающие начальный период (первую часть простой трехчастной формы), не менее явно выказывают структуру «перемены в третий раз»  $a\ a_1\ b$ , которая (как бывает иногда у венских классиков) играет роль синтаксического каданса для всего периода.

Середина очень мала, реприза же, наоборот, расширена; пропорции оказываются причудливы (11, 5, 17), и в этом отношении

классические нормы нарушены. Несмотря на переработку репризы, основные черты первой части в ней достаточно ясны, например — характерные фигуры третьей четверти, «каденции» и «перемены». Двухчастная форма трио, изложенная в вертикальных перестановках, вполне отчетлива.

Общий вопрос, неизбежно возникающий здесь, касается применимости сложной трехчастной формы в данных условиях. Основные очертания сложной трехчастности настолько универсальны, что в принципе могли быть использованы в любой системе сочинения. Об этом свидетельствует и только что разобранный образец. Напомним, однако, о том, что он относится к числу первых по времени. В дальнейшем своем творчестве Шёнберг постепенно склонялся к особому рода вариационности, к отказу от репризности и, следовательно, от репризных форм<sup>93</sup>. К этому влекли особенности додекафонного письма, требовавшие непрерывной обновляемости. Но вопрос должен быть рассмотрен и шире.

Потенциальные данные классических форм, в том числе и сложной трехчастной, не при всех обстоятельствах могут быть реализованы. Слушательское восприятие граней формы в условиях остро звучащих интервальных последований и одновременных сочетаний, которые «оттягивают» на себя внимание, а также особых качеств тематизма требует гораздо большего навыка и более тщательного слежения за всеми перипетиями. Главная трудность заключается в осознании функции частей, которая в тональной музыке зиждется, во-первых, на контрасте устойчивого и неустойчивого изложения и, во-вторых, на противопоставлении экспозиционного и разработочного начала. Первый фактор в музыке нетонального типа отпадает несомненно, наличие же второго является дискуссионным. Сказанное, однако, отнюдь не равносильно отрицанию формообразующих данных в нетональной музыке. В ней имеются свои пути для преодоления названных выше трудностей. Определению граней могут помочь рельефные, а потому запоминающиеся и различимые при их возврате интервальные ходы, характерные ритмические фигуры, шире — мелодика в ее высотных и временных проявлениях (особенно в том случае, если мелодические контуры сохранили тот или иной жанровый облик), а также — при том в неменьшей степени — фактурные и громкостные сдвиги. От того, насколько сильно выявлены эти средства, и зависит в значительной степени отчетливость формы<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> См. об этом: Дейнисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969, с. 500—501.

<sup>94</sup> Отношение нововенской школы к классическим формам, стремление не утрачивать связи с ними оценивается по-разному: либо как печальная необходимость, либо как преклонение перед идеалом. По мнению Богуслава Шеффера, контакт додекафонии в сюите ор. 25 Шёнберга со старыми классическими формами «возникает из сознания, что новой технике еще не хватает новых форм» (Schäffer В. Klasycy dodekafonii. Kraków, 1964, cz. 2, s. 16; см. также ч. 1, с. 58—59). С другой стороны, утверждается, что «красугольным камнем теоретических представлений нововенцев» стала мысль: «...К Бетховену все при-



10 А. Берг. Концерт для скрипки, первая часть, Allegretto, (1935).

Концерт для скрипки — последнее произведение Альбана Берга, считающееся одним из высших его достижений. Allegretto имеет авторское обозначение «scherzando» и играет соответствующую роль в цикле.

Форма может быть понята как сложная трехчастная с чертами концентричности ввиду наличия двух трио, более или менее симметрично расположенных. Первая часть сама построена концентрически на трех темах:

А	В	С	В <sub>1</sub>	А <sub>1</sub>
6	8	8	6	5

«Quasi Trio I» вносит контраст (Subito in poco energico, 18 тактов) введением двух новых тем, образующих простую трехчастность:

The image shows three musical staves from the score of 'Concerto for Violin' by Alban Berg. The first staff is marked 'p scherzando' and starts at measure 210. The second staff is marked 'mf'. The third staff is marked 'f' and includes the instruction 'Wiederholt' (repeats). The staves contain musical notation with notes, rests, and dynamic markings.

ходит и от Бетховена все исходит». «Четкая и твердая ориентация на типовые музыкальные формы говорит о ясном стремлении по возможности сохранить осмысленность музыкальной речи, развертывающейся в рамках утвердившихся структур, освященных гением Бетховена» (Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976, с. 532 и 270). Однако тот же автор считает, что по отношению к «музыке, лишенной четкой тональной централизации», правомерен вопрос о «фактическом присутствии» классических форм или же только «о намерениях композитора их строго придерживаться» (там же, с. 270)



Следующее непосредственно за ним *Trio II* (*Meno mosso*, 12 тактов) менее определено по облику. Затем даётся сжатое и полифонически переработанное напоминание о *Trio I* (6 тактов). Общая реприза лишь в нескольких начальных тактах воспроизводит музыку первой темы, а в дальнейшем развивается свободно («скерцозно»), то удаляясь от тематизма первой части, то вдруг повторяя те или иные фрагменты почти точно (ср., например, такты 112—120 и 187—203, в частности — яркий фрагмент *ritmico*):



В репризу вплетена ещё одна новая тема. Это тема народной каринтийской песни, а незадолго до конца вторгается тема медных *ritmico*, уже звучавшая в середине *Trio I*. Пытаясь привести форму к классическим закономерностям, можно объяснить каринтийскую тему как замыкание новым, а тему *ritmico* — как отражение середины в коде. Но доля условности в этих объяснениях сохранится хотя бы из-за непрерывности развития, не позволяющей сколько-нибудь убедительно отграничить коду от репризы.

Темы *Allegretto* обладают двойным родством: первое из них — принцип высотной организации, второе — жанровый облик.

«Скрипичный концерт Берга, безусловно, следует отнести к произведениям с последовательно, но не строго выдержанным додекафонным принципом»<sup>95</sup>. Из общей серийной основы и вы-

<sup>95</sup> Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969, с. 367. В статье В. Н. Холоповой содержится подробный анализ серии, лежащей в основе концерта, и ее превращений.

текает родство тем. С другой стороны, «все скерцо проникнуто пленительностью и страстностью старого вальса»<sup>96</sup>. Близость музыки скерцо венскому вальсу, добавим мы, настолько велика, что ясно слышатся некоторые характерные фигуры популярных вальсов, например такие, как:



(дробление первой доли с упруго взвивающимся секстовым скачком) или:



(другой вариант секстовости на балансирующем танцевальном ритме).

Может возникнуть вопрос: как возможна столь большая близость музыки додекафонной (или по-иному гармонически заостренной) бытовым жанрам? Напомним сказанное уже ранее<sup>97</sup> о сохранности ритма и фактуры (а иногда и характерных общих очертаний мелодии) в музыке нового времени — при обновлении гармонии, даже носящем радикальный характер. Складывается своего рода тип деформации привычного. Этот процесс может происходить в двух видах: либо в пределах одного элемента (смещения, «передвижки» у Стравинского), либо путем взаимодействия элементов (сохранившееся привычное служит в ходе исторического развития катализатором для восприятия и усвоения непривычного). Именно этот, второй вид ярко выявился в данном скерцо. Описанный процесс — один из важнейших в эволюции музыкального языка XX века (например, в творчестве Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича). Найдя применение сперва в области гротеска, остранения, он в дальнейшем расширяет свои смысловые возможности, свидетельством чему является опять-таки данное произведение, достаточно далекое от гротеска.

В сосуществовании привычного, старого, простого, с одной стороны, и непривычного, нового, сложного — с другой стороны, можно убедиться весьма простым образом. Для этого достаточно рассмотреть нотную запись без установления точной высоты звуков, например, с некоторого расстояния, не позволяющего зрительно проанализировать гармонию и, следовательно, отличить тональную музыку от атональной; суждение в таком случае будет основываться на рисунке голосов и общей фактуре. Применяя такой метод «отвлечения от гармонии» (своего рода «расфокусировку», метод «визуального отдаления»), мож-

<sup>96</sup> Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 6, с. 344.

<sup>97</sup> В связи с анализом концертного этюда Листа *Des-dur*, см.: Учебник, т. 2, с. 264.

но составить некоторое представление о том, каков общий характер музыки, связана ли данная музыка с традицией и, в частности, с каким-либо определенным жанром (см., например, фактуру эпизода на  $\frac{3}{8}$  в респризе).

Симбиоз простого и сложного эстетически убедительно воплощен в гармонизации каринтийской мелодии, крайне непритязательной, но не лишенной наивной прелести<sup>98</sup> (особенно в звучании солирующей валторны). Берг настолько стремится воспроизвести народно-жанровые черты, что специально комментирует скрипичную партию словами «sogeannter „Überschlag“», а это означает «переход из одного регистра в другой у левца, например, в манере исполнения йодля»<sup>99</sup>. В то же время гармония сочетает Ges-dur как основу с его тритоновым антиподом C-dur (дважды-мажорный лад по Яворскому), и это придает звучанию особенную красоту, стнюдь не противоречащую характеру, обозначенному «some „pastorale“»<sup>100</sup>:



С художественной точки зрения Allegretto в целом выгодно отличается от суховатой манеры, присущей пьесе Шёнберга. Что же касается формы, то она безусловно интересна, оригинальна и, по крайней мере, в первых двух третях достаточно ясна; очевидны вместе с тем и серьезные отступления от классических норм (незавершенность и малая оформленность тем, неодинаковая отчетливость граней, значительный отход в последней трети формы от складывавшейся до этого логики, элемент импровизационности)<sup>101</sup>. Для Берга «бетховенский идеал гармоничной и стройной формы

<sup>98</sup> По характеристике В. Н. Холоповой — «самый поэтический и возвышенный момент в произведении, подлинное лирическое откровение Берга» (см.: Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга, с. 345).

<sup>99</sup> Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений — немецко-русский и русско-немецкий. М. — Лейпциг, 1976, с. 234.

<sup>100</sup> В примере 24 второстепенные партии оркестра опущены. Интересно, что пасторальный элемент (с подлинным пастушеским наигрышем) в начале симфонии № 7 Мясковского тоже воплощен тритонно-мажорным комплексом (H-dur — F-dur).

<sup>101</sup> Это признается и в работе В. Н. Холоповой: «...Построение формы от одного тематического узла к другому, с некоторой импровизационностью гармонического развития в промежутках между ними» (Холопова В. Цит. соч., с. 371).

стал путеводной звездой творчества»; но вместе с тем утверждается, что во многих случаях действует лишь «принцип уподобления традиционной форме, с которой можно соотнести реально сложившуюся композиционную структуру»<sup>102</sup>. Такую картину мы видим и в данном произведении; оно демонстрирует как тяготение к классическим формам, так и известную относительность результатов.

11. Прокофьев. Симфония № 5, Allegro marcato, скерцо (1944).

Мы знаем, что характер музыкального образа может в рамках одного произведения претерпевать большие, иногда глубокие изменения. Достаточно напомнить о принципе динамизации и его антиподе — принципе ослабленных реприз. При всей распространенности этих принципов они проявляются главным образом в определенных областях: при драматизации лирики или эпоса, реже — пейзажной живописи. К жанрам моторного типа они применимы в значительно меньшей степени. В танце или скерцо симптомы динамизации, если она есть, носят менее острый характер. При этом их легче обнаружить в рамках простой, а не сложной трехчастности. Напомним, что даже в скерцо 9-й симфонии Бетховена реприза дана как *da capo*. Рассматриваемое же произведение Прокофьева демонстрирует глубокие образные изменения, во-первых, в моторном жанре и, во-вторых, на протяжении сложной трехчастной формы. Скерцозность в первоначальном смысле этого понятия постепенно превращается в трагический гротеск.

Форма первой части сочетает простую трехчастность с рондообразностью: имеется общая середина (31). Но, с одной стороны, напоминают о себе элементы первой темы, а с другой стороны — помимо отмеченной середины имеются и иные, меньшие построения промежуточного характера. Чтобы составить правильное представление о форме — не только первой части, но и всего скерцо, — необходимо учесть сильно выраженную тематическую вариантность. Многочисленны мелодические изменения темы уже в первой части (вплоть до увеличения в местной репризе), фрагментарные вычленения, равно как постоянные тональные переброски; все это ассоциируется поначалу с капризной скерцозностью. Вариантность сказывается и в трио, а общая реприза по отрывочности и неустойчивости изложения настолько напоминает разработку, что ее первый раздел (до 51) может быть принят за ложную репризу. Метаморфозы главной темы так многообразны, что М. Е. Тараканов насчитывает ее «32 вариации» (приводя соответствующее число примеров)<sup>103</sup>:



<sup>102</sup> Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга, с. 525 и 554.

<sup>103</sup> Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1963, с. 283—287.



Трио обрамлено пасторально-певучей (хотя не лишенной тоскливого оттенка) темой — одной из обаятельнейших во всем творчестве Прокофьева:



Тема сравнительно невелика (четырёхтактовый период с повторением, вносящим новый, очень выразительный вариант начала). Однако значимость ее определяется не протяженностью, не «количеством звучания», а эстетическими качествами. Мелодические и гармонические красоты, отстраненность от скерцозного и танцевального контекста и, наконец, расположение на важных гранях формы — все перечисленное объясняет, почему тема эта западает в память слушателя (вопреки огромному перевесу других образно-тематических разделов) и воспринимается едва ли не как главный контраст внутри скерцо.

Основной раздел трио обычно характеризуют как танцевальный («феерический балетный вальс», по С. М. Слонимскому, «испанский вальс», по Б. М. Ярустовскому). Начальная тема — быстрая, но певучая, проходит в виде периода из трех в основном неповторных предложений:



Собственно скерцозное начало представлено сперва лаконичными отыгрышами, а затем — серединой трио изящно-задорной, отчасти — гротескной, но пока не омрачающей. В репризе участвует гротескный элемент; он инкрустирован между предложениями главной темы трио на тех же основаниях, на каких в начальной

части вводились отыгрыши. Благодаря этой «подстановке» реприза сочетает обе темы. Замыкается трио возвратом пасторальной темы<sup>104</sup>.

Итак, трио написано в простой трехчастной форме, имеющей синтетическую репризу и, сверх того, обрамленной (а также прослаиваемой) особой темой. Возникает, очевидно, элемент концентричности с «кольцами» весьма неодинаковой толщины; но тонкость наружного кольца возмещается его впечатляющей яркостью. Таково оригинальное и довольно сложное строение трио.

О фрагментарности общей репризы уже было сказано. Но еще важнее тот образный сдвиг, с которым связано это структурное свойство. Исследователи единодушны в оценке характера репризы<sup>105</sup>. Здесь, на первый взгляд неожиданно, выступает аналогия с особым потенциальным свойством сонатности: многие разработки истолковываются как этап омрачения, драматизации; они трактуют в этом плане ладовую, тематическую и структурную неустойчивость, которая присуща данной части. Именно такова образная суть репризы, и в этом заключен основной смысл ее разработочности. На таком фоне скерцозность первой части ретроспективно воспринимается слушателем не как беспечно-шутливая, но скорее как тревожно-настораживающая. С другой стороны, очевидна роль пасторальной темы как «оборотной стороны», как основного контраста. Оттеняются и недобрые гримасы в метаморфозах главной темы, и светлая чистота пасторали<sup>106</sup>.

Возможно, что скерцо из 5-й симфонии Прокофьева написано не без влияния младшего его современника — Шостаковича; имеется в виду токката из 8-й симфонии, которая была сочинена годом ранее и к анализу коей мы переходим.

12. Шостакович. Симфония № 8, третья часть *Allegro non troppo* (1943).

Эта часть — один из самых потрясающих по силе драматизма эпизодов в симфонической музыке Шостаковича. Здесь «два центральных образа: крайние части — страшная токката, имитирующая зловещую работу гигантской фашистской душегубки, и средняя — „гарцующий“ марш, словно воспроизводящий обличье самодовольного врага»<sup>107</sup>.

В основе крайних частей находится гоморитмическое остинато. Оно «может ассоциироваться с работой колоссального механиче-

<sup>104</sup> Эта тема напоминает о себе и в основных разделах трио, но подчиняется их характеру.

<sup>105</sup> В «зловеще-фантастической» репризе «возникают обобщенные образы зла, враждебного человечеству» (Нестьев); «беспечная игра-танец [...] принимает совершенно иное обличье, становясь посетителем злого начала» (Ярустовский); «это своего рода пляска смерти — подобно финалу трио Шостаковича» (Слонимский).

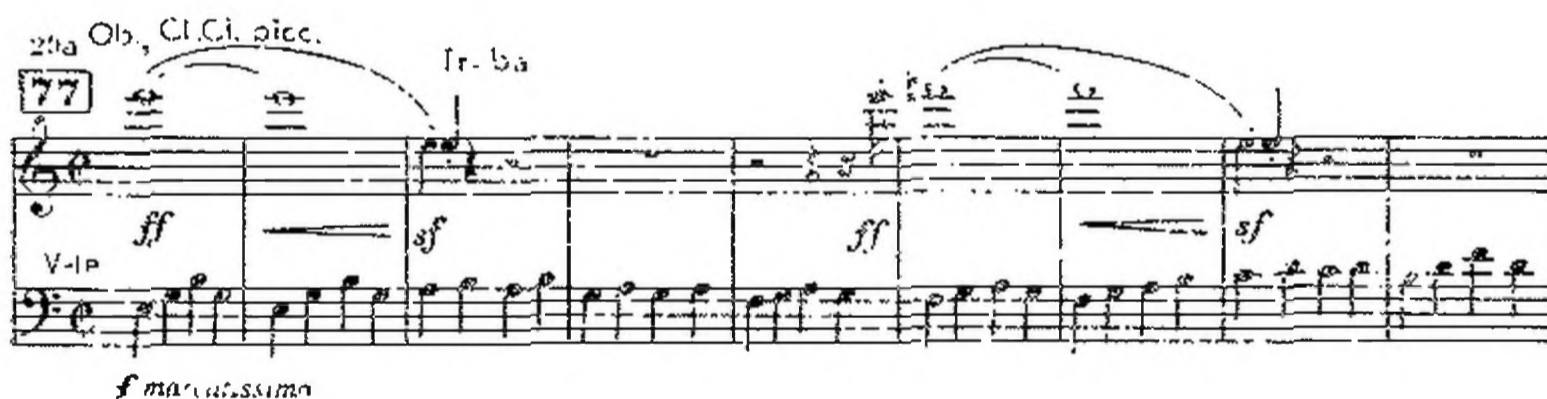
<sup>106</sup> Закрадывается мысль — не противопоставил ли Прокофьев два своих стиля — жестко-механичный периода 20-х — 30-х годов и лирико-мелодический периода «Ромео и Джульетты». Объективные основания для подобного сравнения есть.

<sup>107</sup> Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире. М., 1966, с. 80.

ского чудовища или с необратимым ходом вещей, перемалывающим индивидуальные судьбы и помыслы»<sup>108</sup>. Сыгранное в спокойной артикуляции, в умеренном темпе и сдержанной динамике, оно могло бы напомнить однопольную линию полифонического произведения, иногда даже с характерными интонациями (см. начальные 13 тактов, особенно — такты 9—10, а также 19—20). Есть в ней и нечто от технического упражнения типа «Ганона» или каприса № 5 Паганини:



Обе эти стороны образа (особенно вторая) в силу пространственной гипертрофии и способа исполнения (*marcatissimo*) предстают в искаженном, пародийном виде (как тупой «мотив упражнения» или даже «символ тупости»), что уже само по себе создает гротеск с предпосылками для трагического его истолкования. Эти предпосылки полностью реализуются иными выразительными средствами. Среди них — «интонации воплей»<sup>109</sup>, резкие аккордовые удары, свирепые микростолкновения, схватки:



<sup>108</sup> Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978, с. 339.

<sup>109</sup> Различные авторы называют их «стонами», «взвизгами» и даже «криками ужаса».





Другое средство — особые противоречия в развитии. Одно из них возникает между неспарушаемым ритмом и постоянным, почти анархичным изменением интервалики и рисунка мелодии; непредсказуемость этих изменений распространяется и на «ритм формы». Создастся второе противоречие между неуклонным движением четвертей и нерегулярностью событий, возникающих на этом фоне (упомянутые «вопли» и удары). Несоднаковы промежутки и между первыми (23, 49, 32, 20, 83 такта в первой части токкаты), и между вторыми (4, 2, 2, затем — 5, 17, 3, 9 тактов и т. д.)<sup>110</sup>. В книге М. Д. Сабининой справедливо подчеркивается «абсолютно необычная для традиционного жанра токкаты тектоническая неорганизованность ткани», что дает «особый психологический эффект гнетущей нелепости автоматизма»<sup>111</sup>.

В дальнейшем развитии соотношение неизменного и переменного само меняется: переменным остается интервально-мелодический компонент, тогда как порядок чередований в эпизодах перекличек-схваток (88—90) и «втаптывания» (90—94) строгойше закрепляется, что, очевидно, должно соответствовать по смыслу все возрастающему торжеству неумолимо-злобного начала.

Форма первой части не допускает однозначного определения из-за множественности взаимопротиворечивых факторов членения.

Они таковы: 1) возврат начальных интонаций темы; 2) передача мелодической нити другим тембрам; 3) появление интонаций «вопля», особенно после более или менее длительного их отсутствия; 4) введение новых долговременных факторов усиления (низкие медные *ff* сперва в сопровождающей роли — 83, а затем в тематической — 86; передача интонаций «вопля» трем трубам *ff* — 87); 5) радикальные сдвиги в характере изложения (эпизоды «схваток» — 88, а затем «втаптывания» — 90); 6) гармонические сдвиги в аккордовом сопровождении — 80, 89.

Действие этих факторов одновременно, а наблюдающиеся иногда совпадения могут и не играть решающую роль в установлении границ. Множественность членящих явлений становится наглядной из следующей таблицы, где вертикальная нумерация отвечает только что приведенному перечню, а горизонтальная соответствует цифрам партитуры. Самой сильной и очевидной гранью является момент 86—87 с двумя динамическими репризами — тема у духовых *ff*, а за ней «вопля» у трех труб. Что же до коренных сдвигов в изложении (88 и 90), то их следует понимать как «завершающие переменны», а тройное совпадение (94) означает общую кульминацию:

<sup>110</sup> Появляющаяся время от времени периодичность ударов (2×2, 3×4, 2×6) лишь оттеняет нарочитый «беспорядок», означая не общее упорядочение, но лишь «нарушение неперодичности».

<sup>111</sup> С а б и н и н а М. Шостакович-симфонист. М., 1976, с. 224.

	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	
1		×				×						×										×	
2				×					×			×											×
3		×		×				×			×		×										×
4													×										
5															×		×						
6						×			×														

В целом форма первой части — многочастная, рассредоточенно-члененная, а тем самым парочито дезорганизуемая; можно ее назвать также «асинхронная полирепризная форма».

Средняя часть токкаты по своей отграниченности и завершенности может рассматриваться как трио. Значительно уступая по размерам первой части, она тем не менее по своему облику очень резко очерчена и хорошо запоминается. «В восходящем и нисходящем направлениях лихорадочно-торжествующе „прогуливается“ труба, самодовольная и злорадно-ликующая»<sup>112</sup>. В теме этой видят «образ самозабвенно торжествующего врага, жестокого и примитивного»<sup>113</sup>.

Трехчастная форма, на первый взгляд, очень простая, однако усложнена. Ее середина (ознаменованная смелой F<sub>is</sub> на A<sub>s</sub>) сама расчленена надвое благодаря дальнейшей смене A<sub>s</sub> — B, но еще более — благодаря поражающей слух тембро-фактурной смене трубных фанфар на завывающий аккордово-хроматический спад струнных *ff*:



Этот яркий сдвиг также может претендовать на роль границы. Следует говорить (подобно первой части токкаты) о взаимопротиворечивом, «запутывающем» действии факторов членения. Сильно расширенная местная реприза трио тоже расчленена на основной раздел наряду со зловещей фанфарой, вбирающей «завыва-

<sup>112</sup> Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире, с. 81.

<sup>113</sup> Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки, с. 341.

ния» струнных, и кодово-переходный раздел с долго замирающим («удаляющимся») звуком засурдиненной трубы, стихающим боем барабана и гармонией, постепенно сползающей к начальному звуку общей репризы — E.

Маршевый характер трио очевиден. Таким образом мы еще раз встречаемся с типичной для некоторых направлений XX века трактовкой: остранение бытового жанра гармонией, сохранение внешнего облика (тип движения, тип звучания) при внутреннем перерождении (в частности — гротесковом).

В общей репризе атмосфера еще более сгущена и омрачена. Реприза сжата: большую ее часть занимают те два раздела, которые были завершающими в первой части токкаты («схватки» и «втаптывание»). Происходит своего рода поляризация: сравнительно долгое нагнетание начальных интонаций — и непрерывная, всеотчаяннее звучащая цепь «воплей», доводимая до неступления. Особую, устрашающую окраску придаст репризе противоречие между усилиями, прилагаемыми для звукоизвлечения (*ff*, *sempre cresc.*), и приглушением реальной звучности (засурдинено все, что возможно). Эффект зловещего, доведенный до максимума, завершает (а вернее, обрывает) токкату.

Резюмируем соображения о форме. Сложная трехчастность достигла широкой развитости вопреки необычности и нарочитой неформальности главного тематического материала. Малая роль организующих факторов в начальной части, во-первых, в какой-то мере возмещается остинатностью, то есть постоянством определенного начала, и, во-вторых, в крупном плане сочетается с предельной ясностью общих трехчастных очертаний. «Анархия» внутри частей подавляется закономерностями целого.

Аномалии, «странности» формообразования обусловлены содержанием токкаты. Воплощение экстремальных картин — подавления человечности, смертельного отчаяния — не могло мириться с нормативностью форм.

Сравним два последних произведения, в известной мере родственных по содержанию. В скерцо Прокофьева начало не предвещает поворот к омрачению, и потому интересно именно осуществление этого поворота. В токкате Шостаковича почти с первого момента предопределен дальнейший ход событий и тем не менее нарастание демонстрируется с захватывающей силой; очевидно, что для композитора, в совершенстве владеющего симфоническим развитием и способного воплощать самые глубокие жизненные конфликты, предугадание характера музыки не препятствует ее дальнейшему интенсивному росту. В скерцо Прокофьева больше контрастного преобразования, в токкате Шостаковича больше трагического воздействия.

В соответствии с внутренним содержанием сложная трехчастная форма у Прокофьева используется более дифференцированно, разветвленно, что вполне уместно в скерцозном жанре, который может изобиловать всевозможными сменами частей более крупного плана и калейдоскопической структурой в малом плане. У Шо-

стаковича же сложная трехчастность трактована более скупой (вопреки «хаотичности» внутри частей), что соответствует грозной циклопичности и лапидарности музыки.

\* \* \*

\*

Анализы, законченные только что, позволяют прийти к некоторым обобщениям. Прежде всего можно констатировать, что сложная трехчастная форма вполне сохранилась у ряда композиторов XX века. Среди них такие крупные фигуры, как Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Мясковский<sup>114</sup>. В отдельных случаях можно даже встретиться с простейшей статической формой (Прокофьев, скерцо из сонаты № 2 для фортепиано). Чаще сохраняется традиционный тип как основа, в той или иной мере обновляемая, усложняемая, а то и деформируемая.

Интересно, что как раз в некоторых образцах, которые по общему характеру музыкального языка достаточно далеки от традиции, ее отдельные элементы или внешние признаки нарочито подчеркиваются. Когда стиль эпохи или данного направления в целом сильно отдалается (или даже резко отстраняется) от недавнего прошлого, то — отчасти как противовес этому отходу, отчасти как стабилизирующий, организующий фактор — появляется тенденция акцентированного внедрения тех или иных черт традиции, преимущественно отдаленной. Таковы *basso ostinato* у Хиндемита, ритмическое остинато у Стравинского и в токкате Шостаковича, а из внешних признаков — знаки повторения у Шёнберга.

Назовем некоторые новые черты, которые можно считать умеренными. Иногда наблюдается большое разрастание и связанное с ним тематическое насыщение дополняющих частей (вступление, дополнения и кода у Мясковского, «предреприза» в квинтете Шостаковича, огромная связующая часть у Хачатуряна). Такие разделы нередко способствуют связи с другими частями цикла.

Стали чаще появляться вдвойне сложные формы, ранее составляющие большую редкость (Мясковский, полонез из «Войны и мира» Прокофьева, «Альборада» Равеля, отчасти — Регтайм Стравинского). Возможны и другие осложнения, не означающие деструктивности (к последней мы вернемся). Примерами такого рода являются первая часть и трио из скерцо 5-й симфонии Прокофьева (см. с. 69—71).

У венских классиков, романтиков и представителей русской классики выработалась ясная функциональная дифференциация компонентов фактуры (мелодия, сопровождающие или дополняющие голоса, басовая партия). Но уже начиная от поздних произ-

---

<sup>114</sup> Симфонии Мясковского изобилуют сложными трехчастностями. См.: Виноградов В. С. Справочник-путеводитель по симфониям Н. Я. Мясковского. М., 1954. Согласно этому справочнику, насчитывается 19 образцов; к ним при-мыкает ряд трехчастностей, расширенных или же усложненных «переходными темами».

ведений Листа появились обратные признаки — смягчение функциональных различий, сближение и взаимопроникновение главного тематического голоса и «фактуры в узком смысле», то есть фона. Характерное как для импрессионизма, так и для линейаризма это сглаживание антитезы не могло не сказаться на членении формы, меньшей его четкости или же двойственности (что мы и видели в «Альбораде», Регтайме, отчасти — менуэте Шёнберга).

Что касается функциональности иного рода — функций музыкальной формы, то этот вопрос решается неоднозначно и зависит от избранного композитором стилевого направления, прежде всего от трактовки тематизма и лада. В тех пределах, какими были ограничены наши примеры, функции чаще всего просматривались с достаточной ясностью, большей или меньшей в разных случаях. При этом важно подчеркнуть следующее: традиционные функции могут сохраняться и при нетрадиционной их реализации. Так, в Регтайме предикт к репризе дает ощущение нагнетательной подготовки в истопальных условиях. Еще резче выражено подобное явление в пьесе Шёнберга.

Другая сторона вопроса — создание новых по функции частей или, во всяком случае, обновленно трактуемых. Таковы: «предреприза», отличающаяся от обычного предикта тем, что в образно-жанровом отношении уже наделена репризной функцией (№ 5); соотношение нормативного предикта и ненормативной репризы (№ 7); связующая часть, почти дорастающая до значения средней (№ 3); дополнение, внедряющее музыку другой части цикла (№ 2); наделение ответного предложения в периоде необычной по размаху функцией побочной партии сложной формы (№ 6).

Коснемся некоторых необычных черт, встречающихся в отдельных частях сложной формы. Новые типы построения начальной части особенно выделились в «Альбораде» (три трансформируемых куплета) и токкате Шостаковича (неоформленность тематизма и отвечающая ему дезорганизованная асинхронность формы). Для средних частей при отсутствии ладовой централизации проблема тонального плана уходит в прошлое. Но и при наличии центров в принципе отпадают всякие ограничения в выборе ладотональности (подобный же процесс действителен для сонатных побочных партий). На практике же наряду с отдаленными отношениями встречаются и простейшие: бессмысленность ладотональности (№ 5), одноименность (№ 11), параллельность (№ 7). Это касается самых крупных отношений, тогда как внутри трех основных частей композиторы действуют гораздо свободнее. Отмеченные простые отношения, демонстрируя связь с традицией, вместе с тем являются компенсацией за ее нарушения в других областях (в частности — гармоническое новаторство). Встречаются сложно развитые средние части («параллельные проведения» в № 2, они же вместе с сочетанием разработки и эпизода — в № 8).

Приемы обращения с репризами колеблются в широких пределах — от совершенной точности нотного текста (№ 1, 8) или скромных изменений (№ 2) до весьма вольной трактовки в смысле це-

лостности, сохранности и общих масштабов. Изымаются очень большие фрагменты музыки (№ 4, 7), производится транспозиция (№ 6), экспозиционное изложение перерастает в разработочное (№ 11), происходит перепланировка всей репризы (№ 6б, 12).

Среди общих особенностей формы отметим свободное обращение с пропорциями, что отчасти уже вытекает из предыдущего. Оно сказывается не только на репризах, но и на средних частях, которые могут и намного превосходить крайние (№ 5, 8) и до предела сжиматься (№ 9). Свобода пропорций малого плана характеризовала «ритм формы» в токкате Шостаковича.

Мы постепенно переходим от изменений умеренных к более сильным. Среди этих последних имеются и такие, которые представляют активизацию «нормальных» явлений, граничащую уже с деформацией. Такова динамизация либо очень интенсивными мелодическими переменами, что было мало характерно для динамических реприз прежнего времени (№ 5, 11), либо завоеванием необычных образных сфер (№ 11), либо колоссальностью ультрамощного звучания (№ 12). То же можно сказать и о переходящей прежние границы вариантности (№ 11), которая перерастает в радикальную трансформацию.

Особо сильные изменения выражаются то в сокрытии истинных основ форм (своего рода полифония формы из-за скрещивания народных и профессиональных начал — № 7), то в размывании граней между построениями (№ 8), то даже в намеренном расшатывании (рассредоточение факторов членения, исключаящее простое определение формы, — № 12). Во всех таких явлениях налицо несомненная деструктивность; она находит художественное оправдание в индивидуальном замысле (прежде всего драматическом) или, во всяком случае, соответствует общим чертам стиля.

Известные затруднения, связанные с эволюцией тематизма и гармонии, требуют «контрмер». Они осуществляются различными путями. Здесь можно напомнить о применении той или иной централизующей остинатности, об изобретении специальных методов членения формы взамен прежних (таковы квартовые удары и трихордные «выпады» в № 8), о создании опорных пунктов в форме (там же — мотив 13 полутонов как инвариант). Другого рода мера — тематическое единство; создание средней части как варианта основной темы (№ 3, 6) или в виде произвольного контраста (№ 8). Деструктивности противостоит новая либо традиционная логика.

Судьба сложной трехчастности в значительной мере стала зависеть от роли свободного развития. Свободное развитие нередко сказывается на двух уровнях: как внутри тем или частей, так и в форме целого (№ 5, 9, 10, 11, 12). Но существует и другой тип, где перманентному обновлению внутри частей противостоит неизменность общей репризы; особенно показательна в этом смысле статическая реприза Регтайма Стравинского. Как в том, так и в другом случае можно подметить общее правило, общий закон: чем крупнее контуры, тем очевиднее членение, и, сле-

довательно, тип формы — равно как и наоборот<sup>115</sup>. Средства членения крупных частей «грубее», они могут быть сравнительно элементарны или лапидарны. Для малых же частей требуются средства более тонкие, но в то же время достаточно отчетливые. Их выбор при сниженной ладовой централизации и менее компактном тематизме более ограничен, а различимость не столь велика. При этих условиях не трудно осуществить однократный возврат материала, то есть создать трехчастность типа простой формы. Но построить ее на двух уровнях (особенно — с непрерывным обновлением в обих) уже труднее. Сказывается недостаток «твердых» элементов формы, которые подобно колоннам держат на себе всю конструкцию<sup>116</sup>. При отсутствии или малой выявленности этих элементов сложнее организовать два этапа формы и в этом следует видеть причину возрастающей редкости сложных трехчастных форм.

Анализируя образцы, относящиеся к новому времени, мы опирались на произведения, созданные в первой половине XX века (главным образом — в 30-е и 40-е годы). Подводить итог нескольким последующим десятилетиям вряд ли пришло время.

Раньше говорилось о заключенных в сложной трехчастности возможностях примениться к самому широкому диапазону стилей. Действительно, анализами подтверждается способность этой формы собирать почти все новое или же непривычное в музыкальном языке и жанрах (напомним, например, о барокко в квинтете Шостаковича, мугамности в концерте Хачатуряна, линейности в Регтайме Стравинского, серийности у Шёнберга и Берга). Но неизбежно возникает вопрос: относится ли эта способность абсорбции к новейшим этапам развития музыки? В связи с этим уместно напомнить о сказанном по поводу восприятия функций формы в современной музыке на с. 64. Эти соображения в значительной степени сохраняют силу и для наиболее близких нам по времени этапов, которые далеко отошли от «кристаллического» или хотя бы компактного материала в сторону «микротематизма» и от закономерной высотной организации в сторону аморфности либо случайности. Если та или иная форма все же образуется, то встает дальнейший вопрос: в какой мере функциональна такая форма, то есть ограничено ли формообразование определенно выраженным и заметным для слуха распорядком частей или же можно воспринять нечто большее — смену ролей, присущих каждой части и их соотношениям, смену, которая отвечает, в частности, и законам сложной трехчастной формы?

---

<sup>115</sup> Ряд примеров показывает гораздо более простые и очевидные соотношения крайних частей со средней на втором (крупном) уровне (№ 7, 8, 12).

<sup>116</sup> Термин А. Шёнберга, означающий сочетание тональной и тематической устойчивости, которое «обеспечивает законченность композиционной структуры» в противовес «рыхлым» (=неустойчивым) элементам, которые «обеспечивают внутреннюю динамику». См.: Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга, с. 222.

Оценка функциональности форм зависит от того, в какой мере сохраняются те «чувства» развертывания музыки, какие должен испытать слушатель, в особенности — чувства нагнетания, разрядки, ожидания и завершения.

Может возникнуть и самый общий вопрос: правомерно ли прилагать к современной музыке функциональные мерки, сложившиеся в совсем иных стилях и, возможно, ушедшие невозвратно в прошлое? Быть может, изменившийся тип музыки и слушательского отношения к ней делает излишней ту дифференциацию ролей, о какой шла речь, или же на место прежних функциональных значений придут какие-либо новые типы?

Разнообразие направлений современной (в тесном смысле слова) музыки исключает возможность единообразного ответа на поставленные только что вопросы. Необходимо, однако, напомнить, что функции музыкальной формы сложились как опосредованное отражение реальных категорий человеческой жизни; корни этих функций в конечном счете уходят в логические законы — логику мысли и переживания (об этом подробнее говорилось в § 15 главы I учебника, ч. 2). Именно поэтому есть основания рассчитывать на сохранение функциональных закономерностей и в будущем.

В современной музыке можно выделить два в известном смысле противоположных направления: 1) тенденцию к импровизационности, выражающуюся то в текучести без четко выявленных граней, то в сильных и внезапных контрастах; 2) тенденцию к регламентации, дисциплине, субординации. От первого из этих направлений трудно ожидать возникновения форм, подобных сложной трехчастности; второе же, возможно, открывает для этого несколько большие перспективы. Близкое будущее даст ответ, от которого будет зависеть судьба и сложной трехчастности, и других репризных форм<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Трудно сомневаться в том, что позиции сложной трехчастности и родственных форм сохраняются в некоторых жанрах бытовой музыки (например, в марше или эстрадно-танцевальной музыке, где они распространены по сей день). Не исключено стабилизирующее влияние этого обстоятельства на жанры профессиональной музыки.



## СЛОЖНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Определение, важнейшие особенности.  
Отношение частей и классификация

Сложной двухчастной называется форма, контрастные части которой (или хотя бы одна из них) содержат вслед за изложением тематического материала его развитие. Применительно к музыке венской классики или продолжающей ее традиции можно было бы сказать, что в сложной двухчастной форме хотя бы одна из частей должна представлять собою не менее, чем простую форму. Композиционные варианты сложной двухчастной формы весьма разнообразны. Она может объединять две простые формы (чардаш из балета Делиба «Коппеллия»; обе части суть аналогично построенные простые трехчастные формы) и простую форму с периодом (ариозо Лизы из «Пиковой дамы» Чайковского или его же романс «Мы сидели с тобой»), простую форму со сложной (Интермеццо из «Сильвы» Кальмана) и даже две сложные (знаменитый квартет из «Риголетто»). Но каково бы ни было строение составных частей и их соотношение, все варианты формы обладают некоторыми общими свойствами.

Из определения сложной двухчастной формы следуют ее важные отличия от тех форм, на родство с которыми указывает само название. Она двухчастна, но, будучи уже знакомым нам «возвышением уровня», «возведением в квадрат» соответственной простой<sup>1</sup>, она предполагает гораздо большую широту функциональных возможностей каждой части. Если первый период простой формы лишь экспонировал тему, то здесь уже в пределах первой части вслед за темой может последовать ее развитие (контраст встречается лишь изредка — так, в ариозо Лизы из 2-й картины «Пиковой дамы» на слова «Вот как вы оправдались наяву» возникает новая музыка) и даже репризное завершение. То же относится и ко второй части. Следствие весьма существенно: возможность развития темы внутри части почти непременно предопределяет иной путь дальнейшего движения за ее рамками, а именно — контрастное сопоставление крупных частей целого. Впрочем, с этим обстоятельством мы уже сталкивались в сложной трехчастной форме.

С другой стороны, рассматриваемая форма — сложная, но в сравнении с таковою же трехчастной лишена ее очень важной как в смысловом, так и в конструктивном отношении части — репризы, и на это уже было указано<sup>2</sup>. Более того, сложная двухчастная форма и не может быть репризной, потому что достаточно исход-

<sup>1</sup> Это прямо вытекает из определений, данных на с. 4, 5.

<sup>2</sup> См. с. 5.

ному музыкальному материалу вернуться хотя бы в масштабе периода<sup>3</sup>, и он будет воспринят как пусть сокращенная, но третья часть; а если этот масштаб будет еще меньше, то такое возвращение и вовсе не сможет выполнить функцию репризы.

Сказанное не исключает появления в конце сложной двухчастной формы более или менее явственных напоминаний о первой части, но они никогда не достигают таких масштабов и той степени оформленности, которые позволили бы назвать их репризой, — это лишь элементы репризности.

Отмеченные свойства сложной двухчастной формы — ее контрастность и безрепризность — говорят о том, что она представляет собой «возвышение уровня» только лишь одного вида простой двухчастной формы, а именно — ее контрастного вида. Связи с другими видами можно обнаружить как на уровне всей формы (контраст частей может быть в заметной мере производным, то есть представлять собой определенного рода развитие темы, иногда с элементами репризности), так и на уровне составных частей (они могут представлять собой любые разновидности простых форм). Но общий принцип построения сложной двухчастной формы есть принцип сопоставления двух контрастирующих частей по схеме А + В.

Таким образом, в общей системе гомофонных форм сложная двухчастная форма «по горизонтали» находится на том же уровне, что и сложная трехчастная, однако отсутствие репризы лишает ее не только гарантированной архитектурной уравновешенности, но и заданной дифференцированности главного, определяющего и второпланового, эпизодического, а это значительно осложняет проблему достижения собственно формальной стройности. «По вертикали» же рассматриваемая форма, как уже установлено, есть «возвышение» простой двухчастной контрастного вида. Представив себе дальнейшее «возвышение», мы выйдем сначала на уровень контрастно-составной формы<sup>4</sup>, а затем и двухчастного цикла. Тем самым сложная двухчастная форма вместе с контрастно-составной займет промежуточное положение между простой и циклической, и это положение самое неблагоприятное для образования целостной композиции. Для того, чтобы вторая (и существенно иная) из двух частей воспринималась как завершающая, как итог развертывания формы, желательно выполнение одного из двух условий: либо чтобы обе части были сравнительно невелики, чтобы они могли быть «обозримы вместе», — это условие соблюдается в простых формах<sup>5</sup>; либо чтобы вторая часть была достаточно велика и самостоятельна — это условие соблюдается

---

<sup>3</sup> Вспомним, что в простой двухчастной форме реприза занимала предложение. См. Учебник, ч. 2, с. 108, 171, 175 и далее.

<sup>4</sup> О сравнении сложной формы с контрастно-составной см. § 4, с. 93.

<sup>5</sup> Хотя в своем месте (см.: Учебник, ч. 2, с. 200) уже были отмечены факторы, определяющие более редкое обращение к контрастному виду простой двухчастной формы, чем к иным ее видам.

в циклических формах. В сложной двухчастной форме ни одно из этих условий не выполняется, что и создает дополнительные трудности в организации естественной и убедительной композиции. Все это, в частности, служит объяснением более редкого образования сложной двухчастной формы, нежели многих других.

Не случайно долгое время эта форма вообще не рассматривалась в исследованиях и учебных руководствах. Впервые она названа менее полувек тому назад в учебнике Катуара и то не в качестве самостоятельной, а как «сложная трехчастная форма с вовсе отсутствующей репризой»<sup>6</sup>. В вышедшем вскоре пособии Вл. Протопопова сложной двухчастной форме уделено уже серьезное внимание (правда, и здесь она включена в число тех, которые «возникают благодаря сокращению частей полной сложной трехчастной»<sup>7</sup>).

Ряд учебников по анализу музыкальных произведений, появившихся в более близкое к нам время, ни словом не упоминают сложную двухчастную форму<sup>8</sup>; и лишь в учебниках Л. Мазеля<sup>9</sup> она определена, охарактеризована и рассматривается по достоинству<sup>10</sup>.

Если в сложной трехчастной форме отношения частей достаточно определены (в смысле явного преобладания крайних и второплановости, «эпизодичности» средней), то в двухчастной они различны и притом настолько, что их соотношение может рассматриваться как классификационный признак. С этой точки зрения естественно разграничить три типа формы: уравновешенный — с более или менее равнозначными частями<sup>11</sup>, хорический, в котором первая часть воспринимается как более значительная, чем вторая, и, наконец, ямбический — с явным главенством второй части.

В форме уравновешенного типа, где характер частей бывает и достаточно сходен (Россини, каватина Розины из «Севильского цирюльника» или Шопен, вальс № 2), и резко различен (Бетховен, ария Леоноры из «Фиделио»; Делиб, Чардаш из балета «Коппелия»), — но не ощущается преобладание какой-либо одной из них, можно говорить о своего рода равноправии частей. Это свойство нередко отражается в подобии, а то и в полном сходстве строения частей (Верди, квартет из «Риголетто»; Чайковский, мазурка из «Евгения Онегина», только что упомянутый Чардаш из «Коппелии»). Но и при несовпадении внутреннего строения протяженность частей в форме уравновешенного типа примерно оди-

---

<sup>6</sup> Катуар Г. Музыкальная форма, ч. 2. М., 1936, с. 25. Глава VII, откуда взяты приведенные слова, изложена по плану и тезисам Катуара Д. Б. Кабалевским.

<sup>7</sup> Протопопов Вл. Сложные (составные) формы музыкальных произведений, с. 26.

<sup>8</sup> См.: Способи И. Музыкальная форма (1-е изд. — 1947) или: Музыкальная форма. Под общей редакцией Ю. Н. Тюлина (1-е изд. — 1965).

<sup>9</sup> Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. М., 1959. Оя же. Строеие музыкальных произведений. М., 1960 (1-е изд.).

<sup>10</sup> В Музыкальной энциклопедии сложная двухчастная форма только упоминается (т. 5, столб. 893).

<sup>11</sup> Уточним, что речь идет не о смысловом подобии, не о сходстве в содержании, не о «качественной» стороне дела, а о «количественной» — о хотя бы приблизительном равенстве частей по их значимости, весомости.

накова, «равнодлительность разнопостроенного» (термин Б. Л. Яворского) — одно из условий «паритетности».

Описанное равновесие частей встречается отнюдь не в большинстве случаев, сплошь и рядом содержание музыки, ее внутренняя логика предполагают, напротив, преобладание одной из частей и соответственное подчинение ей другой части<sup>12</sup>. Чаще таковой «главной» частью становится первая, образуется форма хорейского типа. Ее предтечей можно считать простую форму с достаточно развитой и — что еще более важно — тематически новой кодой (в конце главы мы вернемся к такого рода форме). Но если заключительное построение оформляется в достаточно самостоятельную структуру (не менее периода), то форма в целом становится сложной двухчастной — таковы прелюдия *Cis-dur* из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, дуэтино Дон-Жуана и Церлины из «Дон-Жуана» Моцарта, романс Глинки «Давно ли роскошно ты розой цвела». Впрочем, вторая часть может быть и более развита (хотя и не более, чем первая, — в форме хорейского типа). В монологе Лизы из 2-й картины «Пиковой дамы» раздел *Roso riu*, *C-dur* на слова «О слушай, ночь...» — усеченная двухчастная форма, а в Фантазии *d-moll* Моцарта сложную двухчастную форму образуют рондообразное *Adagio* и простое двухчастное *Allegretto* (к Фантазии мы еще вернемся на с. 93).

Из того, что в форме хорейского типа вторая часть построена более просто, чем первая, не следует делать обратного вывода. Есть немало образцов, в которых убывание степени сложности в построении частей не противоречит общей уравновешенности формы. Здесь прежде всего играет роль смысловая насыщенность второй части, выраженная в интонационно-мелодическом, гармоническом и других планах. А кроме того, важен масштаб: развернутый период (а тем более повторенный или варьированный) во многих случаях способен уравновесить простую форму. Именно так происходит во всех частях вальса *As-dur* № 2 Шопена<sup>13</sup> или (пример из совершенно иной сферы) в куплете «Марша энтузиастов» Дунаевского. «Равнодлительность разнопостроенного» нередко служит весомым доводом для отнесения формы не ко второму, а к первому типу. С другой стороны, когда преобладание первой части становится очень значительным (как в «Давно ли роскошно...» Глинки, в дуэтино из «Дон-Жуана»), вторая часть воспринимается как ее кода — это хорейность формы, доведенная до своего предела.

Третий, ямбический тип сложной двухчастной формы предполагает смысловое, а стало быть, и структурное, и масштабное

---

<sup>12</sup> Здесь напрашивается аналогия с построением сложного предложения в естественном языке: наряду со сложносочиненным предложением не менее употребительно и сложноподчиненное.

<sup>13</sup> Форма вальса в целом может быть названа вдвойне сложной или сверхсложной трехчастной, поскольку каждая из трех его частей представляет собой сложную двухчастную. О сверхсложных формах см. в § 4.

преобладание второй части. К наиболее ранним образцам формы этого типа относятся некоторые из увертюр Люлли и его последователей (так называемые французские увертюры, в которых «идея упорядоченного контраста воплощена в предельно заостренном противопоставлении двух частей..., где сталкиваются гомофонный и полифонический стили, медленный и быстрый темпы, массивное звучание *tutti* и дифференцированные линии струнных, *forte* и *piano* и т. п.»<sup>14</sup>). Добавим, что в произведениях этого жанра вторая часть существенно превышала первую, и не случайно к форме сонатного *allegro* с развернутым вступлением «тянутся преемственные нити от французской увертюры»<sup>15</sup>.

Когда в сложной двухчастной форме «главной» частью становится вторая, первая часть уподобляется вступлению; она, собственно, и выполняет вступительную функцию. А вся форма напоминает о циклической последовательности прелюдии и фуги, прелюдии и *Allegro*. Другой аналог — речитатив и ария. Оба сравнения оправданы еще и тем, что в сложной двухчастной форме описываемого типа достаточно часто можно наблюдать относительную свободу, даже импровизиционность (свойственную речитативу и прелюдии) в первой части и гораздо более четкую определенность строения, организованность во второй (как, например, в Каватине и рондо Антонида из оперы Глинки «Иван Сусанин»). Ямбичность, как правило, находит свое выражение и в сопоставлении менее и более подвижного темпа частей — эту закономерность можно наблюдать в весьма далеких по стилю произведениях («Думка Параси» из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, только что упомянутые Каватина и рондо Антонида, — но тот же темповый контраст и в многочисленных образцах французских увертюр, двухчастных прелюдий и т. п.).

Тип формы — уравновешенный, хорический, ямбический — может быть выражен и в большей, и в меньшей степени, а порою в одном сочинении сосуществуют признаки разных типов. Выше «Марш энтузиастов» Дунаевского (точнее — куплет песни) был отнесен к уравновешенному типу. Но отметим более развитую форму его первой части, запева — развивающую простую двухчастную с неявно выраженной репризой по сравнению с периодом неповторного строения в припеве. Такое соотношение форм говорит, казалось бы, в пользу хорейности всей композиции. С другой стороны, широкая кантилена мелодии припева, укрупненный ритм аккордового сопровождения (как в маршевом *Trio*), тональность *Des-dur*, воспринимаемая после запева в *As-dur* как тоническая после доминантовой, придают значимость второй части, вносят элемент ямбичности. В итоге преобладает уравновешенность, но — во взаимодействии с признаками иных типов.

Таким образом, следует принимать во внимание все свойства музыки, способные так или иначе выделить или, напротив,

<sup>14</sup> Конен В. Театр и симфония. М., 1968, с. 288.

<sup>15</sup> Там же.

уравнять в своей значимости части сложной двухчастной формы. А кроме того, не следует забывать, что классификация типов этой формы не должна применяться чрезмерно жестко, что наряду с однозначно определяемыми типами может встретиться немало примеров, содержащих свойства разных типов.

## § 2. Выразительный смысл сложной двухчастной формы

Обе части сложной двухчастной формы суть крайние, и в этом смысле они равноправны и значимы — подобно крайним частям сложной трехчастной формы или экспозиции и репризе полной сонатной формы. Но если в этих последних помимо крайних есть еще и часть срединная, а ход развития и складывающаяся в его результате форма-структура выделяют прежде всего сопоставление основного и второпланового, стабильного и преходящего, оформленного и неустойчивого и т. д., — то в сложной двухчастной форме для такого сопоставления условий нет. Даже в неуравновешенных типах формы «слабые» части (первая в ямбическом типе и вторая в хореическом) все же более значимы, более весомы в отношении целого, нежели эпизод, трио или даже разработка. Это определяется прежде всего расположением частей: каждая из них либо исходная, либо завершающая. В обоих случаях они должны быть и достаточно содержательны (к срединным частям это требование может быть ослаблено; не случайно по отношению к ним употреблялось определение «ход»), и достаточно самостоятельны (а это требование в других формах безусловно предъявляется только к первым частям), и, наконец, ясно оформлены (они не могут быть слишком «рыхлыми», им надлежит быть достаточно «твердыми»). И тогда на первый план выдвигается собственно соотношение частей, переход из одной сферы в другую, перелом в движении музыкальной мысли, причем перелом необратимый<sup>16</sup>.

В какую сторону происходит «поворот событий» на грани частей сложной двухчастной формы? Во имя чего вводится новая музыкальная мысль? Для разных произведений ответы на эти вопросы очень различны, и различия эти носят, условно говоря, количественный и качественный характер.

Количественной может считаться оценка степени контраста между частями. Она колеблется в широчайшем диапазоне. В некоторых случаях новая музыка второй части есть как бы «иными словами» («иными звуками») выраженный смысл первой.

---

<sup>16</sup> Переход в иную сферу имеет место и в сложной трехчастной форме (см. с. 14—15). Но момент возникновения репризы вносит принципиально новые факторы: и «образность» пренесенных ранее перемен, и безусловное утверждение преимущества персонального образа. Перед лицом второго фактора сопоставление первых двух частей отступает как менее существенное, ибо оказалось возможным не только «уйти», но и «возвратиться».

«Перелом» касается только тех средств выражения, которые способны по-разному воплотить сходное. Назовем квартет из «Риголетто» Верди и вальс As-dur Шопена, дуэт Стасси и Бони из «Сильвы» Кальмана, песню Гершвина «Любимый мой». Все это — типические образцы дополняющего сопоставления.

На другом полюсе расположатся такие произведения, в которых вторая часть резко противостоит первой, создавая яркое оттеняющее сопоставление, а то и конфликтное противопоставление, причем в силу особенности формы не «временно», а «окончательно». Таковы Фантазия d-moll Моцарта и ария Леоноры из «Фиделио» Бетховена, Чардаш из «Лебединого озера» Чайковского и «Гимн демократической молодежи мира» Новикова. Ясно, что между полюсами находят свое место сочинения самых разных степеней внутреннего контраста.

Качественной можно считать оценку характера контраста. Прежде всего отметим типичность перехода от умеренности, сдержанности, повествовательности — к активной действительности, движению, высвобождению энергии. Конкретные поводы к такой активизации чаще всего следует искать в двух плоскостях: в сюжетно-содержательной обусловленности и в традициях жанра. Так, элегическое воспоминание о невозвратном прошлом приводит к вспышке отчаяния одиночества (Чайковский, «Мы сидели с тобой»), а тревога и сомнения могут смениться решимостью и уверенностью (ария Леоноры). Мотивом к построению формы из двух разнохарактерных частей может послужить смена настроения — от более умеренного к более обостренному или от более сумрачного к более светлому: смена самого психического состояния — от более пассивно-созерцательного, рефлексивного к более решительному и активному; переключение внимания с одного времени на другое — с прошлого на настоящее («Мы сидели с тобой») или с настоящего на будущее (Каватина и рондо Антонида; впрочем, этот пример требует дополнительного внимания, и мы к нему вскоре вернемся). Не исключен, однако, и «обратный» ход развития, мотивированный содержанием музыки. В ноктюрне № 6 Шопена вслед за монологом-исповедью (g-moll) следует хорал-молитва (F-dur). Соответственно такой последовательности «событий» здесь не только нет активизации движения, а напротив, вторая часть звучит как умиротворение, успокоение после первой.

Жанровые традиции снова возвращают нас к ситуации, в которой вторая часть более активна и действительна, чем первая. Обычай соединения сдержанного и подвижного танцев, а с другой стороны — прелюдии (с выведением на первый план гармонического начала) и фуги явно сказались в прелюдии Cis-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. Некоторые жанры внутри себя предполагают сопоставление умеренного и оживленного движений. Таков, например, венгерский танец чардаш, состоящий из неторопливого и несколько патетического лашана и стремительной фришки. Образцы этого жанра — в сложной двухчастной

форме! — встречаются не только у венгерских композиторов, но и у Делиба (балет «Коппелия»), Чайковского («Лебединое озеро»), Глазунова («Раймонда»).

Еще одну — типично русскую традицию упоминает Б. Асафьев, говоря о «Камаринской» Глинки. «Прототипы ее (в отношении смены медленного и быстрого движения) имеются и в народном творчестве»<sup>17</sup>. Сопоставление медленной и быстрой частей сложной двухчастной формы нередко напоминает последование «долгой» и «скорой» песен<sup>18</sup>. Влияние этой традиции ясно проявляется в таких номерах из русских опер, как Каватина и рондо Антонида («Иван Сусанин»), «Думка Параси» («Сорочинская ярмарка»).

Контраст частей в сложной двухчастной форме сплошь да рядом выражен и без ускорения темпа во второй части. Сопоставление «группового» и «сольного» танцев в первом разделе скерцо 6-й симфонии Бетховена, беззаботно-благополучного (G-dur) и тревожного, чреватого драматическими осложнениями (e-moll) разделов мазурки из «Евгения Онегина», упругого спортивно-маршевого запева и кантиленно-гимнического припева в «Марше энтузиастов» Дунаевского — не требует ускорения темпа, интенсификации ритмического движения. Однако в каком бы отношении ни находилась вторая часть к первой, оно соответственно композиторскому замыслу не предполагает возврата к началу. Этим и определяется двухчастность рассматриваемой формы.

### § 3. Логика формы. Области ее употребления

Разомкнутость сложной двухчастной формы, ее принципиальная поступательность в процессе (то есть движение обязательно к чему-то существенно новому) и несимметричность в результате (в отличие от сложной трехчастной формы) определяют необходимость более явно мотивировать переход ко второй части: одно дело эпизодическое, временное отклонение от того неизменного и постоянного, к которому предстоит вернуться, и совсем иное дело — появление новой области, которая претендует на ту же меру значимости и устойчивости, что и исходная<sup>19</sup>. Обеспечить убедитель-

---

<sup>17</sup> Асафьев Б. Русская музыка. М., 1968, с. 149 (разрядка моя. — М. Р.). См. также: Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 287—289.

<sup>18</sup> По свидетельству исследователя, в России еще полтора столетия назад был распространен жанр «двоенных» песен — лирической медленной и плясовой подвижной. См.: Пекелле М. Даргомыжский и народная песня. М. — Л., 1951, с. 44.

<sup>19</sup> Ср.: тональные отклонения могут быть достаточно далекими и все же не колебать устойчивости основной тональности; модуляция выдвигает новую тональность в роли достойной соперницы первоначальной. Сложная двухчастная форма всегда в той или иной степени образно-модулирующая форма.



тельную мотивировку перехода из одной области в другую одними лишь музыкальными средствами затруднительно, а результаты всегда рискуют быть уязвимыми. Этим и объясняется употребление сложной двухчастной формы по преимуществу в тех сферах музыки, где она может получить поддержку немusикальских факторов<sup>20</sup>. Наибольшее значение из них приобретает поэтическое слово, а в музыкально-сценических жанрах еще и драматическая ситуация.

В самом содержании слов вокального произведения — будь то песня, романс, оперная ария или опереточный дуэт — может заключаться именно такой переход, который не предполагает, а то и не допускает возвращения к предыдущему (кроме того, присущая словесному тексту непрерывность выступает как важный объединяющий фактор).

После того, как Леонора спрашивает себя: «Кто поможет мне?», а затем сама же и отвечает: «В мой страшный час мне силы даст моя святая клятва!», неестественно вновь задавать вопрос, на который уже дан ответ. Когда после воспоминания о далеком прошлом, которое могло стать началом счастливого союза, но не стало им, потому что «тебе я тогда ничего не сказал», мысль и чувство обращается к одинокому и безрадостному настоящему (Чайковский), то для возвращения к давно прошедшему нет логических оснований. Так и складываются «двухфазные» композиции, где по меньшей мере одна из «фаз» требует достаточно широкого развертывания.

Восприятию сложной двухчастной формы как целостной композиции могут немало способствовать и специфические моменты сценической драматургии. В частности, в роли объединяющей «единицы» драматургического действия выступает явление. Два небольших, но достаточно разных ариозо Лизы, будучи включены в одно явление как его составные части, воспринимаются и как части одной музыкальной формы (о средствах собственно музыкального сближения частей речь пойдет в § 5).

Особого рассмотрения требует сложная двухчастная форма песенного куплета. Двучленность в вокальном куплете традиционна: относительно индивидуализированный и постоянно обновляемый словесно запев неоднократно дополняется более обобщенным припевом. Если хотя бы один из этих разделов развит до простой формы — а это встречается достаточно часто, — форма куплета становится сложной. Переход ко второй части здесь внутренне мотивируется и на уровне жанровой традиции (как бы широко ни был развит запев, полнота куплета требует еще и припева), и на уровне самой логики мышления (потребность в обобщении, в переходе «от частного к общему»). С другой стороны, повторение куплета создает несколько иные условия для восприятия его формы: во-первых, многократно подтверждается неслучайность, обоснованность сопоставления частей целого, а во-вторых, обе части оказываются не только на крайних местах всей формы, но и в се-

---

<sup>20</sup> Исключение составляют те случаи традиционной двучленности, о которых уже шла речь: французская увертюра, чардаш, «сдвоенные» песни и т. л.

рединных позициях, а это до известной степени смягчает требования к мотивированности контраста.

Инструментальная музыка, широко заимствующая самые разные свойства вокальной, не делает исключения и для логики построения сложной двухчастной формы. Так, в ноктюрне Фильда № 13 Lento (d-moll) сменяется несколько более оживленной частью в одноименном мажоре (ср. каватины Розины и Антониды). Однако мотивировка контраста может быть и достаточно индивидуальной, воплощая, например, некоторый программный замысел (как в ноктюрне g-moll Шопена). И наконец, третий возможный случай — своего рода воплощение катуаровского объяснения сложной двухчастной формы: усечение репризы в сложной трехчастной. Военный марш, например, по традиции пишется в сложной трехчастной форме; но есть примеры, которые ограничиваются только первой частью (в простой форме) и Trio. Впрочем, нередко и исполнители не играют репризу, если она не выписана, а лишь обозначена da Capo.

#### § 4. Строение частей

Из определения сложной двухчастной формы следует, что ее частью может быть даже период — при условии, что другая часть в этом случае будет развита более широко. На практике эта возможность реализуется не так уж часто. При этом первая часть в форме периода встречается крайне редко и лишь в функции запева в куплете. Очевидно, что даже для ямбического типа формы, не говоря уже о других, необходима некоторая минимальная значительность в первой части; в пределах периода ее удается достичь лишь с помощью словесного текста, да и то при условии, что вся форма еще не раз повторена (дует Маризтты и Луи-Филиппа из «Баядеры» Кальмана — так называемый «Шимми-дует», в котором запев — квадратный период повторного строения 8+8, или «Гимн демократической молодежи мира» Новикова, где запев — период единого строения; в обоих случаях припев развернут в простой двухчастной форме).

Несколько чаще встречается период как форма второй части. Таких образцов немало опять-таки среди вокальных куплетов. Напомним куплеты главной героини из «Прекрасной Елены» Оффенбаха, где припев звучит сравнительно скромным добавлением к запеву, или «Марш энтузиастов» Дунаевского, где широко распетый, торжественно кантатный сквозного развития припев «Нам нет преград...» воспринимается как кульминационный результат предшествующего движения. Но вторая часть в форме периода может встретиться и в иных ситуациях. Дуэттино Дон-Жуана и Церлины открывается трехчастным диалогом, а продолжается и завершается совместным (согласным) пением, причем новая тема изложена в форме периода. Может быть и иначе. В романсе Чайковского «Мы сидели с тобой» вторая часть изложена в форме

периода единого и достаточно необычного строения — здесь возникает двойное дробление без замыкания, роль которого принимает на себя фортепианное заключение. Существенное различие в содержании двух последних примеров отражено, в частности, и в различии структуры завершающих периодов.

Использовать период во второй части без чрезмерного нарушения общей пропорциональности позволяют не только развернутые заключения, возможны и разного рода повторения этого периода — своеобразное преломление закономерности простой формы. Так, в квинтете из 3-го действия оперы «Бал-маскарад» Верди первая часть развернута в простой трехчастной форме<sup>21</sup>, а вторая — в форме повторенного периода с большой кодой; возникает почти точное масштабное соответствие частей 52 т.:50 т. Во второй части романса (каватины) Глинки «Давно ли роскошно ты розой цвела» небольшой период повторен с иной каденцией, образовался сложный период<sup>22</sup>. Вальс Шопена № 2 дает образец сложной двухчастной формы, в которой вторая часть — в а р ъ и р о в а н н ы й период: его повторное проведение обогащается пунктирными, словно порхающими мотивами и восходящими гаммообразными пассажами.

Большинство составных частей сложной двухчастной формы построено в простых формах. В особой степени это касается первых частей<sup>23</sup>. Как видно, свойства простых форм делают их наиболее предпочтительными в качестве отправной конструкции при построении сложной двухчастности. Кроме того, простые формы хорошо сочетаются как друг с другом, так и с формами рангом ниже (период) или выше (сложные, вариационная, даже сонатная), не образуя чрезмерного «перепада уровня сложности».

Как и среди форм, составляющих сложную трехчастную, здесь встречаются прежде всего формы р а з в и в а ю щ е г о типа, в которых тематический материал претерпевает самые разные — по характеру и степени интенсивности — преобразования: от ладовой перекраски (уже упоминавшиеся квинтет из «Бала-маскарада» Верди, «Шимми-дуэт» из «Баядеры» Кальмана) до активной разработки срединного или продолжающего характера (скерцо из симфонии № 6 Бетховена, «Мы сидели с тобой» Чайковского).

Из форм контрастного типа более часто встречаются двухчастные, которые представляют собой, как правило, соединение частей по типу запев-припев, обычный экспозиционный период и дополняющий его раздел, сочетающий свойства дополнения и

---

<sup>21</sup> Она останется даже в случае предусмотренной композитором купюры.

<sup>22</sup> Здесь, правда, и речи нет о равнодлительности, налицо подчеркнутая и в пропорциях хоренность (это обстоятельство, а также и «сжатие» тактового размера напоминают прелюдию Cis-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха).

<sup>23</sup> Обозримый материал позволяет утверждать, что подавляющее большинство первых частей сложной двухчастной формы построено в простой форме: при этом не ощущается сколько-нибудь заметного преобладания двух- или трехчастности.

самостоятельной темы<sup>24</sup>. Лишь изредка (например, в припеве «Гимна демократической молодежи мира» Новикова) составная часть сложной двухчастности представляет собой простую двухчастную контрастную форму с репризой. Столь же немногочисленны и случаи обращения к контрастной трехчастной форме, причем она никогда не включает в себе конфликтного противопоставления — ее части образуют либо дополняющее сопоставление (как в *Andantino* из «Думки Параси»), либо оттеняющее (как в первой части монолога Лизы).

Составной частью сложной двухчастной формы может стать и более развитая форма, чем простая. Вслед за Каватиной Антонины следует раздел, поименованный рондо и изложенный в двойной трехчастной форме. Но и собственно рондо тоже бывает компонентом сложной двухчастной формы — такова, например, вторая часть (*Presto*) Большого венгерского танца из «Раймонды» Глазунова. В упомянутой «Думке Параси» вторая часть (гопак) развертывается в куплетно-вариационной форме (четыре куплета). А в Фантазии *d-moll* Моцарта первая часть — двойная трехчастная с ярко выраженными чертами сонатности.

Когда одна из частей сложной двухчастной формы (иногда и обе) изложена в сложной форме, форма в целом становится вдвойне сложной, «сверхсложной». Обе части квартета из «Реголетто» Верди — *E-dur* и *Des-dur* — построены аналогично: сначала образуется простая двухчастная репризная форма развивающегося типа (8+4+4, оба раза «запевает» герцоги), затем следует небольшой ход-эпизод (поначалу он не вносит тонального контраста, а на первый план выходит партия Магдалены) и, наконец, реприза, сокращенная до периода. Поскольку обе части формы — сложные трехчастные, в целом образуется вдвойне сложная двухчастная. В сложной трехчастной форме с сокращенной репризой изложено начальное *Moderato maestoso* в Большом венгерском танце из «Раймонды» Глазунова. А в антракте к 3-му действию «Сильвы» (Интермеццо) Кальман в качестве первой из двух его частей повторил в оркестре куплет дуэта Стасси и Боли — № 11, который сам по себе представляет сложную двухчастную форму.

Таким образом, практически все формы, перечисленные в общей классификации<sup>25</sup>, могут войти в сложную двухчастную, причем в весьма разнообразных комбинациях.

В связи с тем, что сложная двухчастная форма, с одной стороны, не ограничивает степень сложности своих составных частей, а с другой — не утверждает своей безусловной одночастности (как

---

<sup>24</sup> Подробнее о свойствах припева см.: Ройтерштейн М. Припев и рефрен. — «Сов. музыка», 1978, № 12, с. 103—107.

<sup>25</sup> Учебник, ч. 2, с. 84—85. Сюда можно было бы добавить и исторически более ранние формы — такие, как старинная двухчастная и даже фуза, составляющие Увертюру из Сюиты № 2 *b-moll* Баха.

непрерывности, в противовес цикличности), встает вопрос о ее соотношении с контрастно-составной формой<sup>26</sup>. Действительно, если представить себе две относительно самостоятельные по характеру и средствам воплощения части, но при этом в достаточной степени сомкнутые друг с другом, то налицо основания понимать форму как «одночастно-циклическую» (термин Вл. Протопопова). В то же время такая форма полностью удовлетворяет и определению, данному в § 1. Критерием разграничения контрастно-составной и сложной форм может служить степень независимости частей, их способность к самостоятельному «существованию».

Большая монощца Руслана из глинкинской оперы естественно делится надвое. В первом разделе — оркестровое вступление, речитатив и ариозо Largo в ясной и завершенной форме (не раз использованная Глинкой форма простой двухчастности, где репризное предложение повторено и тем самым сообщает форме равновесность, присущую лишь трехчастной). Во втором разделе план несколько иной: вначале звучит речитатив, затем оркестровая интермедия (на материале вступления к первому разделу — очень важная тематическая связь), и далее — знаменитое Allegro con spirito «Дай, Перун, мне меч булатный по руке». Оба раздела органично объединены сценической ситуацией, непрерывностью течения музыки и даже тематически; и все же преобладают тенденции дифференцирующие: каждый из разделов может прозвучать и отдельно, без другого (например, в концерте). Это же можно сказать и об арии Ратмира, которая составлена по существу из двух вполне самостоятельных арий — Adagio «И жер, и зной...» и вальса «Чудный сон живой любви»: обе вполне оформлены и завершены большими кодами (вторая — еще и со вступительным речитативом).

Напротив, для сложной формы характерно преобладание тенденций интегрирующих. Ни одна часть каватины Розины или листовского Вальса-экспромта не могла бы прозвучать самостоятельно, отдельно от другой «светлой» части.

Таким образом, в контрастно-составной форме — сколь бы последовательной и слитной она ни была — на первый план выступает самостоятельность контрастных составных частей, их автономность, достаточная взаимонезависимость. В сложной же форме — сколь бы она ни была внутренне контрастна и многосоставна — доминирует единство, цельность, соподчиненность и связь частей. Средства этой связи рассмотрены в следующем параграфе. Здесь же лишь отметим, что сложная и контрастно-составная формы не только различны, но, как было показано, во многом и сходны. Это обстоятельство, в частности, выражается в широком поле промежуточных явлений. Ряд сочинений, обладая свойствами и той и другой форм, не может быть квалифицирован однозначно; их место между классификационными «полочками».

Фантазия d-moll Моцарта может служить образцом своего рода равновесия: форма допускает расчленение на две более или менее самостоятельные, однако художественные утраты при исполнении частей морознь слишком значительны. Это же можно сказать и об Увертюре из сюиты h-moll Баха. В таких случаях многое зависит от исполнителя, который волен акцентировать автономию или, напротив, соподчинение составных частей. Анализ произведения под таким углом зрения представляет дополнительный интерес.

<sup>26</sup> См.: Протопопов В. Контрастно-составные формы. — «Сов. музыка», 1962, № 9, с. 33.

## § 5. Связи частей

Двухчастные композиции возникают не только в музыке. Но к какому бы виду искусства ни относилось произведение из двух относительно самостоятельных частей, всегда чрезвычайно важны те связи, которые объединяют части, способствуют восприятию их именно в качестве частей целого. В литературной диалогии — в художественной прозе, в драматургии — части связаны временем, общими центральными героями, последовательным раскрытием основной идеи («Иван Грозный» А. Н. Толстого, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова; правда, диалогия «встречается реже, чем трилогия и даже тетралогия»<sup>27</sup>).

Из-за крупных масштабов частей, их относительно самостоятельного содержания и строения диалогия может лишь отдаленно напомнить музыкальную двухчастность, да и то — на уровне не ниже циклического. Ближе к непрерывным двухчастным формам в музыке поэтическая двухчастность (см., например, «двойные стихотворения» Блока «Осенняя элегия», «Religio»; в каждом две разные, но связанные сходством смысла и формы поэтические миниатюры).

Двучленные произведения изобразительных искусств, как ни неожиданно, выявляют больше черт общности со сложной двухчастной формой, чем оперирующие словом: подобно рассматриваемой музыкальной форме, они заключают в себе достаточно самостоятельные составные части, образующие тем не менее органическое единство. Степень самостоятельности частей такова, что не допускает аналогии с частями, простой формы; а степень единства, взаимной связи частей исключает аналогию с циклической.

Немало «двуединных» произведений в живописи (где можно даже выделить поджанр «двойного портрета»); напомним «Поцелуй Иуды» Рембрандта, «Девочку на шаре» Пикассо, «Двух евреев» Гартмана, так колоритно воспроизведенных Мусоргским), в скульптуре («Вечная весна» Родена, «Рабочий и колхозница» Мухомовой), архитектуре (традиционные храмовые постройки с отдельно стоящей колокольней; новый Дом туриста в Москве, гармонично объединяющий высотную и малозначимую части). Все эти произведения демонстрируют широкий круг возможностей связать два составных элемента в целостную систему — от тончайших оттенков человеческих отношений, запечатленных во взглядах Христа и Иуды, и до зеркальной симметрии в расстановке и позах Рабочего и Колхозницы или взаимноперпендикулярных вертикали и горизонтали в композиции Дома туриста.

И в музыкальной форме, состоящей из двух разных частей, с особой остротой встает вопрос связи между частями: просто различие единства не гарантирует. «Единство противоположностей» предполагает непременно противопоставление некоторых свойств при столь же непрременной общности других свойств — в определенном смысле, свойств более высокого уровня<sup>28</sup>. И потому, рассматривая переход ко второй части как в новую по сравнению с первой сферу, следует иметь в виду и ту более широкую область, к которой принадлежат обе части.

Смысловая связь частей, логика их смены была рассмотрена в § 2, здесь же остановим внимание на ее выражении в самом музыкальном материале.

<sup>27</sup> КЛЭ, т. 2, столб. 694.

<sup>28</sup> Заряды атомного ядра и электронов противоположны, но и те, и другие — заряженные частицы. Онегин и Ленский «сошлись» не только в силу различия характеров, но и в силу социальной, возрастной, культурной, да и просто ситуативной близости. Храм и колокольня несут разные функции, но «сверхфункция» у них общая. Девочка на шаре и сидящий атлет — оба спортсмены. И т. д., и т. д.

Многообразные средства, которые способствуют цельности, единству сложной двухчастной формы, составляют три группы: одни представляют собой общие свойства частей, обеспечивающие их соответствие друг другу — стилистическое и жанровое, ладотональное, структурное и масштабное; другие служат смягчению грани между частями, скреплению собственно перехода и могут быть названы пограничными; наконец, третьи проявляют себя во вступлениях и кодах, в реминисценциях (включениях) и иных видах репризности, — это своего рода локальные средства<sup>29</sup>.

Соответствие частей в стилистически-языковом отношении не требует комментариев, поскольку единство стиля есть условие единства музыкального произведения в любой форме. Жанровое же соответствие частей может проявиться по-разному: как подобие — точное и неточное и как различие — традиционное и индивидуальное. В песенном куплете, как правило, жанр не меняется (запев и припев песни Гершвина «Любимый мой» написаны в жанре блюза, запев и припев «Гимна демократической молодежи мира» Новикова — в жанре марша). То же можно сказать и о многих сочинениях, связанных с танцем (например, вальсы Шопена, мазурка из «Евгения Онегина», романс Глинки «К ней», панчеванский в жанре мазурки, 1-й раздел скерцо из 6-й симфонии Бетховена).

В романсах, оперных ариях и ансамблях жанровое соответствие нередко основано на обновлении вида при сохранении рода: обе части монолога Лизы из «Пиковой дамы» — типичные образцы оперного ариозо, но первое ариозо — *lamento*, а второе — *impeto*. В каватине Розины из «Севильского цирюльщика» также сочетаются две разновидности одного жанра.

Однако многие примеры, упоминавшиеся в этой главе, содержат части весьма различного жанрового происхождения. «Думка Параси» («Сорочинская ярмарка») есть думка только в первой своей части, в то время как вторая — гопак. Сочетание типа песня — танец или аналогичное ему сочетание медлительно-величавого и стремительного танцев (ср. лашан и фришка в чардаше, «Цыганочка» с «выходом» и т. п.) можно считать столь же традиционным, сколь и последовательность паваны и гальярды (и вообще *Vor- und Nachtan*) в ранних образцах европейской инструментальной музыки, торжественного шествия и оживленного танца во французской увертюре, речитатива и кантатены в оперном номере. И в сложной двухчастной форме есть достаточно образцов всех этих соотношений. Можно указать и на более индивидуальные жанровые контрасты. В дуэтино Дон-Жуана и Церлины медленный марш сменяется баркаролой; в nocturne Шопена *g-moll* монологическое

---

<sup>29</sup> Строго говоря, пограничные средства тоже локальны, ибо выходящая в ограниченном участке формы; однако, имея в виду их функциональную специфичность, определенность и значимость, целесообразно выделить их в самостоятельную группу.

высказывание сопоставлено с хоралом и т. п. Но как бы ни были различны жанры в двух частях единой формы, они должны в самом широком смысле быть родственными, рядоположенными, они должны принадлежать некоему общему стилистическому слою, без чего вряд ли возможно единство формы.

Ладотональное соответствие частей выразится и в тождестве тональностей обеих частей (очень распространенное явление, едва ли не половина всех случаев), и в художественно оправданной смене исходного лада и тональности. Большая часть смен приходится на переход из минора в одноименный мажор (романс Глинки «Давно ли роскошно ты розой цвела», Фантазия Моцарта *d-moll*, Характерный танец Глазунова). Вторая часть может звучать и в параллельном мажоре (ария Царицы ночи из 1-го действия «Волшебной флейты» Моцарта, Каватина и рондо Антониды, «Думка Параси»), и даже в тональности VII ступени (Шопен проводит вторую часть ноктюрна *g-moll* почти целиком в *F-dur*).

Возможно тональное движение и от мажора. При этом ладовое наклонение может сохраниться (квартет из «Риголетто» Верди: *E-dur* — *Des-dur*; романс Глинки «К ней»: *G-dur* — *B-dur*; «Марш энтузиастов» Дунаевского: *As-dur* — *Des-dur*; как видим, предпочтительно движение в субдоминантовую сторону, от чего план обретает смысл развернутого автентического оборота), но в соответствии с содержанием музыки может и смениться минорным. В квинтете из оперы «Бал-маскарад» Верди после первой части в *B-dur* вторую начинает в *b-moll*; в мазурке из «Онегина», а спустя четверть века и в романсе «Мы сидели с тобой» Чайковский пишет вторую часть в параллельном миноре (таким образом, и в этих случаях избирается движение от якобы доминанты тональности второй части).

В § 1 данной главы сказано, что сложная двухчастная форма может включать весьма различные формы; если же обе части изложены в одной и той же форме, то можно говорить и о структурном соответствии — тем более, что в подобных случаях имеет место обычно общность не только формы в целом, но и деталей.

Части мазурки из «Евгения Онегина» построены почти аналогично. В обеих изложение темы занимает 32 такта, хотя в первой части это сложный период, а во второй — просто повторенный (принцип повторения восьмитактового простого предложения не нарушается). В обеих далее следует существенно более короткая середина, гармонически основанная на доминанте, а реприза сокращена до однократного проведения простого периода. Функции и характеры частей совершенно различны — в первой царит праздничное шаловливое веселье<sup>30</sup>, идет ничем не осложненный именинный котильон, во второй же завязывается роковая ссора Ленского с Онегиным. Соответственно различны средства воплощения столь разных ситуаций. Но структурное подобие частей способствует

---

<sup>30</sup> Обратим внимание хотя бы на «запутанную» неквадратность тематического материала ( $8=3+3+2$ ), в котором гармоническое движение не только не проясняет структуру, но еще и добавляет забавной неразберихи.



объединению формы, восприятию второй части как контраста производного. Другие примеры структурного соответствия упоминались в § 1; один из них — квартет из «Риголетто» Верди — был рассмотрен на с. 92.

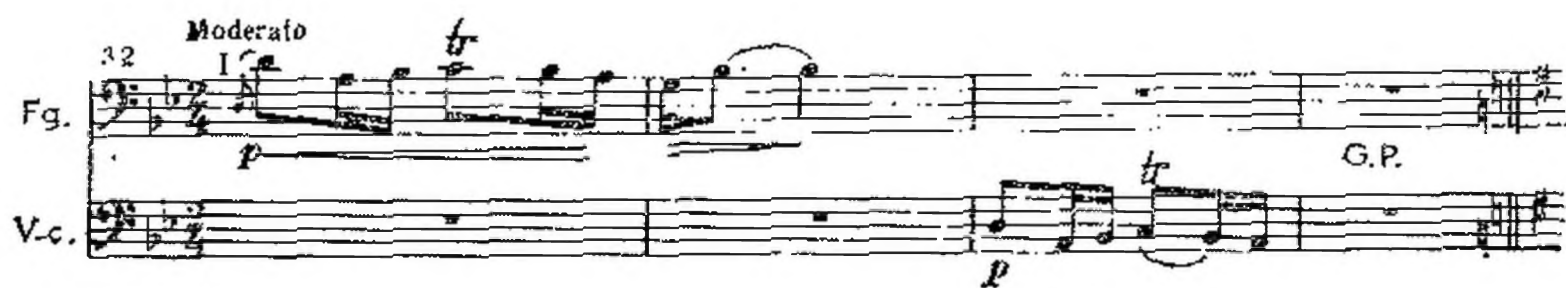
Наконец возможна и собственно тематическая связь частей, ведущая свою родословную от старинных лютневых танцев (конец XVI — начало XVII века). Как известно, многие их образцы объединяют медленный танец в четном метре и оживленный трехдольный — на ту же тему. В музыке гораздо более позднего времени можно встретить отголоски такого рода «жанрового варьирования». Общая композиция Характерного танца ор. 68 Глазунова («в славяно-венгерском роде») напоминает чардаш, она включает две разнотемповые части, также по-разному и настроенные: *Moderato g-moll* трехчастно с чертами сонатности, а *Vivo G-dur* написано в двойной трехчастной форме. Однако начальные темы обеих частей выявляют много общего в своем ритмо-интонационном содержании, многоголосном изложении мелодии, в гармонии, опертая на тоническую квинту и модулирующей в параллельную тональность, в самом строении тем (повторенный период повторной структуры):

31a Moderato Глазунов Характерный танец

6 Vivo

Пограничные средства связи между составными частями сложной двухчастной формы выражаются в разного вида незавершенности первой части, от чего появление второй становится не просто возможным, но — необходимым. Самый распространенный прием — гармоническая незавершенность. Начальное Grave из увертюры (сюиты) Баха *b*-moll, двудольный раздел дуэтицо Дон-Жуана и Церлины, контрастно-двухчастный запев песни главной героини с друзьями из «Сильвы» Кальмана в окончаниях приходят к доминантовой гармонии, разрешаемой в тонику, принадлежащую второй части. Прием устойчив и широко используется даже в массовой песне, — напомним «Песню о Москве» Дунаевского или «Гимн демократической молодежи мира» Новикова. Окончание первой части половинной каденцией может вызвать к жизни специальный переход, связку, и это еще одна возможность сгладить грань между частями, — такова, например, четырехтактовая связка в каватине Глинки «Давно ли роскошно ты розой цвела». Отметим, что связующее построение еще уместнее, когда первая часть завершена вполне устойчиво (как в прелюдии *Cis-dur* из II тома ХТК Баха или в Венгерском танце из «Лебединого озера» Чайковского). Но, с другой стороны, связующую функцию может взять на себя и более или менее протяженное окончание самой первой части. Таково второе предложение репризы *Andantino* в «Думке Параси» — расширенное и модулирующее в тональность *Allegretto grazioso*; таков развивающий раздел первой части в ноктюрне *g*-moll Шопена, две трети которого (26 тактов из 38) есть доминантовый предикт к *Fis-dur*, однотерционной тональности по отношению к главной.

В упомянутом Характерном танце Глазунова вторая тема первой части, занимающая в ней срединное место, возвращается в конце части в качестве ее коды (или — побочной партии!), причем — с дополнением. Но дополнение, октавная имитация фagота и виолончелей на инципите темы, усечено, и это коренным образом меняет его функцию; вместо утверждения окончания оно порождает ожидание продолжения:



Наконец, в число средств смягчения перехода ко второй части должна быть включена и фактура. Начальное *Allegro* из скерцо 6-й симфонии Бетховена ( $3/4$ , 161 такт) написано в сложной двух-

частной форме, где первая часть — простая двухчастность. В дополнении, которое ее завершает (такты 59—86), словно опережая события, возникает аккомпанирующая фигура, которая сохраняется затем на протяжении всей второй части Allegro:

Allegro (♩ = 108) Бетховен. Симфония № 6

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 33-40) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cor.), Bassoon (Fg.), Violins II (Vln. II), Violins I (Vln. I), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The second system (measures 41-50) continues the orchestration. The third system (measures 51-60) shows the Violin I (Vln. I) and Oboe (Ob.) parts. The fourth system (measures 61-70) features the Violoncello (V-c.) and Contrabass (C-b.) parts. The score includes various dynamic markings and articulations, such as accents and slurs, indicating the phrasing and intensity of the music.

Локальные средства объединения частей наиболее индивидуальны. Существо некоторых из них состоит в тех или иных проявлениях репризности (при том, однако, что по причинам, уже рассмотренным, тематической репризы в форме нет).

В жанре французской увертюры, о котором упоминалось в § 1 (с. 85), встречалось возвращение к неторопливому темпу первой части после быстрой второй. В Увертюре из сюиты h-moll Баха развернутая фуга завершена темпово-контрастным заключением, которое возвращает общий величаво спокойный характер первой части и даже элементы темы, но тем не менее не воспринимается

как собственно реприза, поскольку звучит в ином размере — не  $4/4$ , а  $3/4$ , воспроизводит иной жанр — не павану, а сарабанду; кроме того, это заключение масштабно несоизмеримо с предшествующей фугой (18 тактов против 177, хотя и в более медленном темпе) и повторено вместе с нею.

Более явно выражены черты репризности в ноктюрне *d-moll* № 13 Фильда, где, правда, не столь определенно выражены черты самой сложной двухчастности (вторая часть представляет собой чуть ускоренный свободный мажорный вариант первой, отношение частей не в той мере контрастно, в какой это типично для рассматриваемой формы). В конце ноктюрна воспроизводится заключительный четырехтакт из первой части — тональная реприза простой двухчастной формы — и дополнение-«припев», которым завершилась каждая из ее частей.

Использовал дополнение-«припев» как средство скрепления частей и Глинка в своем романсе «К сей». Обе его части кончаются одним и тем же фортепианным ритурнелем<sup>31</sup>. Цельности романса немало способствует и репризный тональный план: если в первой части основной *G-dur* сменяется параллельной, а затем доминантовой тональностями, то вторая часть, начавшись в относительно далеком *B-dur*, постепенно возвращает исходную тональность. Возвращает главную тональность (точнее, ее мажорную вариацию) и окончание ноктюрна *g-moll* Шопена, — хотя происходит это так поздно и поспешно, что говорить здесь можно лишь о реминисценции, но никак не о репризности:



Тонкая — и действенная — реминисценция в сфере мелодии возникает в романсе Чайковского «Мы сидели с тобой»: хотя его вторая часть ладотонально противопоставлена первой — *E-dur/cis-moll*, — окончание возвращает не только мелодический устой  $e_1$  (бывшая тоника, ныне медианта), но и перегармонизованную начальную интонацию  $e_1 - gis_1$ .

<sup>31</sup> Этот ритурнель в конце первой части звучит в доминантовой тональности, а в конце всего романса проходит в главной, сообщая всей форме черты снатности.

Вступления и заключения также используются в качестве локальных средств связи между частями сложной двухчастной формы; правда, их действие более опосредованно.

Относительная самостоятельность частей сложной двухчастной формы, казалось бы, позволяет каждую из них начинать вступлением и кончать заключением. Практически же первая часть почти никогда не имеет своего достаточно развитого заключения (если оно и начинается, то перерастает в связку ко второй части: Чардаш из «Лебединого озера» Чайковского, Характерный танец Глазунова), а после второй звучит кода, завершающая всю форму. Так кончается квартет из «Риголетто» и квинтет из «Бала-маскарада» Верди, романс «Давно ли роскошно...», Каватина и рондо Антониды из «Ивана Сусанина» Глинки, Серенада из «Песен и плясок смерти» Мусоргского и многие другие образцы сложной двухчастной формы.

Соответственно и вступление, как правило, предшествует лишь первой части, а тем самым как бы и всей форме (кантаты Баха № 105 «Господь, не ходи на суд», № 195 «Справедливому нужен свет», мазурка из оперы «Евгений Онегин»). Вступление только перед первой частью и кода только после второй способствуют восприятию всей формы как единой целостности, — особенно если есть и то, и другое, как, например, в Вальсе-экспромте Листа.

Несколько особняком стоит такое средство сплочения формы, как ее повторение целиком. В одном из предыдущих выпусков учебника уже говорилось, что «второе проведение крупного построения утверждает изложенную мысль»<sup>32</sup>. Ясно, что утверждать можно лишь нечто хотя бы относительно законченное, и повторение как раз содействует тому, чтобы форма воспринималась как единая.

Уже однократное повторение достаточно определенно подчеркивает целостность сложной двухчастной формы (разумеется, помимо прочих средств объединения). Так повторена форма в Вальсе-экспромте Листа. Некоторые вокальные номера в оперетте, музыкальной комедии, мюзикле (чаще всего дуэты), многие эстрадные песни имеют «двухкуплетную» форму — при том, что куплет изложен в сложной двухчастной<sup>33</sup>.

Еще более наглядно проявляется объединяющее воздействие повторности при неоднократном ее приложении, как то имеет место, например, во многих массовых песнях (уже упоминались песни Дунаевского, Новикова). Развернутый и многосоставный куплет, повторяясь несколько раз, воспринимается как художественная цельность.

---

<sup>32</sup> Учебник, ч. 2, с. 9; напомним, что далее, на с. 60 разъясняется значение повторности для формообразования.

<sup>33</sup> «Двухкуплетность» дуэтов естественна, так как дает возможность при повторении музыки поменять порядок вступления участников и тем самым внести в повторность столь желательное обновление.

Встречается немало произведений, в которых ясно различимы некоторые черты сложной двухчастной формы, при том, однако, что какие-то другие черты не позволяют отнести эти произведения к образцам данной формы. В таких случаях можно говорить о формах примыкающих к сложной двухчастной, о формах промежуточных, смешанных и т. п. Все они — свидетельства безграничной композиторской изобретательности и несводимости всего многообразия форм к сравнительно небольшому числу «откристаллизовавшихся» структур.

Рондо мадмуазель Зильберкланг из оперы «Директор театра» и арию Керубино из «Свадьбы Фигаро» Моцарт построил во многом аналогично, несмотря на совершенно различный характер музыки. Основной раздел в рондо и в арии имеет простую трехчастную форму с серединой, заметно превышающей тему по протяженности, и точной репризой. Далее следует кода, в которой тематизм относительно самостоятелен и которая очень велика: в рондо она лишь немного короче основного раздела, а в арии — той же величины. Столь масштабная кода — «почти» вторая часть номера. Считать ее таковою не позволяет отсутствие экспозиционного оформления тематического материала, к тому же и менее рельефного, а также явно заключительный (то есть подчиненный, несамостоятельный) тип изложения<sup>34</sup>.

Сходна с описанной структура романса Чайковского «Благословляю вас, леса». Тут тоже в основе — простая трехчастная форма. Но в репризе (ближе к ее концу) секвенционный сдвиг провоцирует кульминационное расширение, в котором новый тематический материал звучит в новой тональности:

35 *Andante sostenuto* Чайковский «Благословляю вас, леса»

и в по-ле каж-ду-ю бы-дин-ку,  
и в не-бе каж-ду-ю звез-ду!

<sup>34</sup> Обе оперы созданы в 1786 году. Уже в следующем году будет написан «Дон-Жуан», в котором дуэтино главного героя с Церлиной построено почти аналогично описанным номерам, но «кода» включает в себя тему в форме периода (правда, с полными совершенными каденциями обоих предложений, явная уступка заключительности) и тем самым обретает статус части.

Piu mosso

О, ес - ли б мог всю жизнь сме - шать я

Музыка романса контрастна по отношению ко всему предыдущему, что вызывает ощущение как бы новой части. Однако она слишком «укоренена» в предшествующем развитии и не оформлена в самостоятельную часть, отчего и должна быть квалифицирована как особого рода обогащение простой формы.

Неоднозначную трактовку допускает форма ноктюрна II-диг № 9 Шопена. Приняв первую часть за простую трехчастную форму (20 тактов, 8+4+8), естественно прийти к выводу, что форма всего ноктюрна — сложная двухчастная. Правда, этой трактовке противоречит и начало второй части в доминантовой тональности, и ее середино-развивающий характер (а тем самым и отсутствие значительного контраста), и явно выраженная репризность, и, наконец, повторение всей второй части. Тогда возникает другая версия: форма ноктюрна в целом — простая, а срединный четырехтакт в первой части есть связка между восьмитактовыми предложениями начального периода. Однако и это решение не бесспорно, ему мешает самодостаточность и завершение первого изложения темы полной совершенной каденцией, свойственно скорее периоду, нежели предложению, а также немаловажная роль «связки», которая вновь появится во второй части ноктюрна, да еще со сдвигом в параллельный минор. Таким образом, судя по всему, форма этого произведения Шопена сочетает в себе свойства простой и сложной двухчастной и должна быть определена как промежуточная.

Еще один интересный пример — Тарантелла из Дополнения ко Второму году «Годов странствий» Листа. Внешне в сочинении две части — тарантелла и неаполитанская канцона (непривычная последовательность танца и песни). В первой калейдоскопически чередуются танцевальные темы, практически не выходя за пределы основного *g*-молл. При этом порядок возвращения тем обратен порядку их появления, отчего и складывается концентрическая форма. *Canzona Napolitana* возникает ярким контрастом, как трио сложной трехчастной формы (тональность VI ступени *Es*-диг вполне соответствует сопоставлению). Двухчастная тема канцоны пройдет еще в середине и в конце части, всякий раз заметно изменяясь и тем самым образуя цикл рассредоточенных вариаций с срединным развитием между ними. Складывается оригинальная двойная трехчастная форма и притом сложная, поскольку сама тема канцоны двухчастна. Наибольший интерес представляет вторая реприза канцоны, которая трансформирована здесь в жанре тарантеллы и проходит в тональности *G*-диг (тоника — первой части, лад — второй):

363      Canzona Napolitana      Лист: Романсы и Неаполь

*Andante*  
l'accompagnamento sempre piano e legato



Так в целом образуется форма тематически двухчастная (темы тарантеллы во второй части не возвращаются), но с жанрово-тональной репризой, воспринимаемой как синтетическая третья часть. Кода усугубляет ощущение трехчастности.

Сложная двухчастная форма не нашла себе «жанрового пристанища» — жанра, для которого она стала бы типичной, как, скажем, трехчастная для марша или камерной пьесы, как простая двухчастная — для песенного куплета и темы вариаций и т. д. Вероятно, поэтому и образцов ее не слишком много. Но, как следует хотя бы из приведенных примеров, она оказывается пригодной для решения очень разных художественных задач в музыке весьма широкого жанрового круга и исторической дистанции, и это определяет необходимость внимательного ее изучения.



## ОБРАМЛЕННЫЕ ФОРМЫ И КОНЦЕНТРИЧЕСКАЯ ФОРМА

## § 1. Общее понятие обрамления и концентричности

Среди принципов формообразования весьма важное место занимает контраст, замыкаемый повторностью. На ее основе возникает, как нам уже известно, целый ряд широко распространенных форм.

Завершающая повторность, другими словами — реприза, выполняет различные функции, причем в зависимости от художественной задачи на первый план может выступать то одна, то другая функция. В этой связи обратимся к одной из функций. Замыкание, специально подчеркнутое, приобретает совершенно самостоятельное значение, обособляясь — то больше, то меньше — от других функций и не завися от того, в какой мере они выполняются. Одно из подтверждений сказанного заключается в следующем: функция общей завершенности может осуществляться не обязательно главной темой.

Возникают два типа форм: обрамленная и концентрическая. Если «опоясывающая» функция проявляется однократно, возникает обрамление (или «окаймление»). Если же опоясывающая функция реализуется дважды (или более), создается форма, содержащая своего рода отражение; в дальнейшем будем называть ее концентрической.

В точном смысле слова формы, рассматриваемые в данной главе, не всегда идентичны сложным, но так или иначе приближаются к ним: либо содержат часть, превышающую период, либо допускают такую группировку частей, благодаря которой внутри образуется простая форма (как это свойственно концентрической), либо, наконец, в конкретной реализации драматургически эквивалентны сложным.

Возможен иной вариант названия этих форм: *п о с т у п а т е л ь н о - в о з в р а т н ы е* (термин, предложенный М. Ройтерштейном), — поскольку в первой своей половине они содержат последовательность частей и разделов, как правило, без внутренних повторений (а, b, с...), а во второй половине те же части и разделы следуют в обратном порядке, движутся «вспять», от последующего к предыдущему — вплоть до исходного (...с, b, a).

Переходя к понятию обрамления, укажем на его родство и на отличие от обычной репризности. Общим для них является прием замыкания возвратом; это — единственная, но чрезвычайно важная черта родства. Различия же довольно многообразны. К ним относится прежде всего несодинаковая значимость частей: за редкими исключениями центральная часть преобладает над окаймляющими. Далее, очень существенно неравновесие в пропорциях —

сжатость обрамляющих разделов при большей развернутости центрального<sup>1</sup>. К этим признакам иногда присоединяется повышенная структурная или тематическая обособленность крайних разделов либо, наоборот, их эскизная предварительность (по отношению к основной теме).

Следует различать два типа обрамления — внешнее и внутреннее. Внешнее обрамление создают вступительное и заключительное построения в аккомпанирующей партии; оно строится как на основном тематическом материале (Чайковский, «Закатилось солнце»), так и на контрастирующем (Чайковский, «Кабы знала я»). Под внутренним обрамлением мы подразумеваем крайние части самой трехчастной формы, если они уступают центральной части по значению и величине (Римский-Корсаков, «Песня индийского гостя»; Прокофьев, «Патер Лоренцо» из «Ромео и Джульетты»)<sup>2</sup>.

Художественный смысл обрамлений отнюдь не сводится к подчеркиванию замкнутости и к соответствию конца началу. Он в такой же мере индивидуален, в какой разнообразно содержание обрамляемых произведений. И все же возможности данного явления не столь универсальны по сравнению с обычными трехчастностями, поскольку имеются некоторые (описанные выше) ограничивающие условия.

Назовем чаще других встречающиеся возможности<sup>3</sup>. Обрисовка фона — картины природы, более внешние черты изображаемого. Ввод в обстановку действия, его общую атмосферу. Создание определенной эмоциональной «настройки». Противопоставление объективности, сдержанности крайних частей и большой напряженности, активности основной части. Нарочитое дублирование главной темы в измененном — более строгом и лаконичном виде (Чайковский, «Средь мрачных дней»). Попытки обрамления выходят далеко за пределы трехчастной формы, но оно имеет лишь ограниченное значение в рамках данной формы.

Переходя к концентрической форме<sup>4</sup>, отметим, что принцип концентричности может проявить себя в различных, в том числе и уже рассмотренных формах, и поле его проявления достаточно широко. Однако есть формы, в которых он становится ведущим,

---

<sup>1</sup> Показательный пример — первая часть баллады *As-dur* Шопена, где начальная тема не вызывает сомнений в своем главенстве; но более чем трехкратное превосходство средней части все же придает первой теме обрамляющий отблеск, который к тому же гармонирует с дальнейшими, более «откровенными» обрамлениями в балладе. Объем частей, как мы видим, и сам по себе имеет существенное значение.

<sup>2</sup> В первом примере теме («Не счесть алмазов...») предпослано оркестровое вступление; таким образом доказывается, что обрамляющая тема входит внутрь основной формы. Второй пример интересен как особо чистый образец обрамления без следов концентричности (средняя часть представляет один большой период).

<sup>3</sup> Мы учитываем здесь и некоторые случаи, где обрамление сочетается с более развитой — концентрической формой.

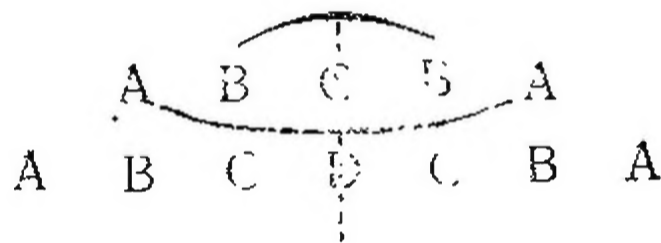
<sup>4</sup> Термин и понятие «концентрическая форма» введены в работе Цуккерман и В. Сюнта «Туркмения» Шехтера. — «Сов. музыка», 1936, № 4 (так же «Musica viva», Брюссель, 1936, № 11).

определяющим, формы, которые основаны на этом принципе. Их естественно назвать концентрическими. Их меньше, нежели тех, в которых принцип концентричности действует наряду с иными и не претендует на главенствующую роль, — но зато в концентрических формах этот принцип выступит как доминирующий. Таким образом, концентрическая форма — явление не столь распространенное, но вполне самостоятельное и очень определенное по своим структурным особенностям<sup>5</sup>.

## § 2. Строение концентрической формы

Есть два пути возникновения концентрической формы. Первый путь — воздействие обрамления на трехчастную форму, ее «окружение». Сюда относятся случаи, где основное содержание заключено в пределах трехчастной формы, крайние же части играют роль предисловия и послесловия (Шопен, вторая часть в балладе *As-dur*; Чайковский, Элегия из Струнной серенады). Вторым путем противоположен — здесь основное содержание дано в крайних частях; простая трехчастная форма произведения наделяется внутренним развитием посредством «расшифровки» ее средней части, которая сама расширяется до трехчастности (Шопен, мазурка ор. 41 № 2).

Концентрическую форму можно структурно обосновать как двойное (значительно реже — тройное) обрамление центра:



Отсюда вытекает общее определение: концентрической называется форма с зеркально-симметричным расположением двух (или более) пар частей относительно центра. Специфический признак, отличающий эту форму от рондо, — отсутствие общих реприз до появления центра; ряд симметрий выстроен по принципу сужающихся кругов, ведущих к центру — оси симметрии. Другой признак, характеризующий большую или меньшую зависимость концентрической формы от обрамления, — наличие или отсутствие главной цезуры между первой и второй частями (а также между четвертой

<sup>5</sup> Заметим, что понятие «концентричность» применяется в ином смысле — как последование все более крупных частей, находящихся в известном соответствии друг с другом, — так рассматривает развитие в классическом сонатно-симфоническом цикле Л. А. Мазель (см.: Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. — В кн.: Бетховен. Вып. 1. Сб. статей. М., 1971, с. 76—80).

и пятой); отсутствие ярко выраженных цезур смягчает эту зависимость.

«Арочный принцип», проявляющийся в обрамлении и концентричности, говорит о большой роли архитектурного начала. В связи с этим возникает общий вопрос: отчего вопреки поступательному характеру музыкальной речи в ней находят себе место формы с противоположным принципом построения. Наиболее общая причина заключается в том, что в музыке, как известно, функционирует не только процессуальный принцип, требующий движения вперед, но и конструктивный принцип, призванный оформлять звуковой поток. Действие этого архитектурного («кристаллизующего») принципа сказывается задолго до появления и укоренения концентрической формы — в обычной трехчастной форме, в репризности. Другая общая причина, связанная с предыдущей, зиждется на том, что симметрия (в частности — зеркальная) в музыке, да и в других искусствах ассоциируется с представлением о красоте, соразмерности, гармоничности целого.

Добавим, что многое зависит от общего размаха формы. Если в пределах мотива или даже куплета народной песни элемент зеркальности очень заметен и потому редок (оставляем в стороне некоторые новые течения XX века), то в более или менее крупной форме на первый план выступает отнюдь не зеркальное расположение материала внутри частей, а потому не возникает острых ощущений движения «вснять». И все же не случайна сравнительно небольшая распространенность концентрической формы: тому причиной служит не только известная сложность формы, но и упомянутое сопротивление поступательному ходу развития<sup>6</sup>.

### § 3. Художественное значение концентрической формы

Обращаясь к художественному значению изучаемой формы, следует в первую очередь подчеркнуть больший, чем в трехчастной форме, диапазон контрастирования, сопряженный с изяществом композиции. Контрастное начало усложняется внутренними антитезами; центральная трехчастность может быть образно «нагружена» в необычной для средней части мере<sup>7</sup>. Оказывается возможным выйти за пределы противопоставления двух образов, притом не только не пожертвовав завершенностью, но, напротив, усилив ее развитой симметрией.

К возникновению и культивированию концентричности влекли определенные стилистические импульсы. Возросшая в XIX веке

---

<sup>6</sup> Это особенно очевидно при сопоставлении концентричности с несравненно более распространенной формой, где контраст и повторность тоже возникают неоднократно, — формой рондо, в коей зеркальная симметрия отсутствует.

<sup>7</sup> В ряде случаев образное богатство центрального раздела может быть понято как оборотная сторона по отношению к редукции краев.

насыщенность и индивидуальная яркость отдельных образов могла представлять потенциальную опасность для цельности произведения. Усиление организующих моментов стало в этих условиях естественным противовесом. Есть также основания связывать концентричность с принципом одночастно-поэмой формы, которая требует повышенной (по сравнению с первой частью цикла) завершенности. Чем обильнее перипетии действия, тем желательнее утверждение основной мысли в конце.

Концентрическая форма не обязательно требует тематического контраста всех частей, довольствуясь одной основной антитезой между «А» и «ВСВ». Но при этом в пределах одного (широко понимаемого) образного типа градации и оттенки экспрессии могут быть значительны.

В *Andante* из 2-го квартета Чайковского первая часть концентрична. Крайние разделы представляют обрамление траурного характера. По мере движения к центру ощущение трагичности смягчается, уступая место жалобности (первый раздел центральной части), а затем — и просветляющему, мажорному моменту, как бы «утешению» (второй раздел — собственно центр). При обратном движении происходит, естественно, противоположный процесс.

Сама стройность в расположении элементов позволяет иногда трактовать концентрическую форму как символ безупречной, даже идеальной красоты. Чем последовательнее, многочисленнее выражен принцип, тем больше возможности для воплощения такой художественной задачи. Именно поэтому избрал Римский-Корсаков для первого появления чудесной Лебеди многоступенчатую симметричную форму.

Инверсия в последовании образов («правая» часть формы в сравнении с «левой»), будучи показателем нового их соотношения,

способна в произведениях значительных масштабов служить средством драматургии.

В некоторых примерах концентрической формы и близких ей особое смысловое значение приобретает центр симметрии. Здесь может таиться нечто сокровенное, особо важное по лирической экспрессии или определяющее неизбежность обратного хода («образ русалки» в балладе *As-dur* Шопена, тема Венеры в увертюре к «Тангейзеру», «раскрытие тайны» в арии Лебеди, обращение к Ярославце в арии Игоря, монолог мудреца, определяющий инверсию действия в скетче Хиндемита «Туда и обратно»):



Из всего сказанного вытекает преимущественное появление концентрической формы в некоторых определенных областях. Таковы — программная музыка, картинно-живописные, повествовательно-эпические произведения, в частности — баллады.

#### § 4. Особые типы концентрической формы

Рассмотрим некоторые особые структурные типы. Можно ли делить концентрические формы на простые и сложные? Своеобразие этих форм не всегда позволяет однозначно ответить на этот вопрос. Во многих случаях ни одна из частей не выходит за пределы периода, и это дает основание считать форму простой. Однако в последовательности  $a\ b\ c\ b\ a$  три средних раздела складываются сами по себе в простую трехчастную форму, и если они достаточно слитны, то можно принять их за единую часть, а форма заслуживает наименования промежуточной между простой и сложной (как на то и указывалось в главе, посвященной сложной трехчастной форме).

При некоторых условиях — если контраст крайних частей с тремя средними гораздо сильнее, чем внутренний контраст этих последних между собою, — впечатление трехчастности всего произведения преобладает над пятичастностью. Так воспринимается «Франческа да Римини» Чайковского: сколь ни существенна антитеза скорбного рассказа Франчески и идиллического центрального эпизода («минута счастья»), но потрясающие картины адского вихря оттесняют этот контраст на второй план.

Вместе с тем есть формы, которые безусловно должны быть истолкованы как сложные — такова баллада *As-dur* Шопена. Здесь речь уже не может идти о чертах трехчастности — пятичастность очевидна; контрасты частей при этом относительно равноправны. Другим примером безусловной пятичастности является «Оффер-

торий» из Реквиема Верди; контрасты частей очень велики, форма же ближе к сложной:

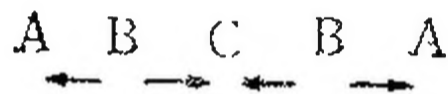
39a Andante mosso  
p dolce ppp

Allegro mosso  
p A

quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae

Adagio dolcissimo  
B  
Ho - sti - as

Многочастность концентрической формы создает почву для появления вариантно-двусторонних связей; на уровне целой формы возникает двойная связь частей:



Это возможно, если четные части (вторая, четвертая) содержат гармонические предпосылки для такого двустороннего тяготения. Близка такому типу форма песни Шуберта «Приют», где части «В» связаны и с предыдущими, и с последующими.

Существует и другая разновидность, где в отличие от предыдущей палино тематическая связь между всеми нечетными частями, то есть A B C B A. При этом часть «С» целиком или частично сочиняется как переработка «А». Таковы — мазурка Шопена ор. 41 № 2, первая часть Тарантеллы Листа из цикла «Венеция и Неаполь» (до «Canzona Napolitana»):

40a p

6 (схема)  
P capriccioso

Такого рода связи служат дополнительным объединяющим средством; можно говорить о возникновении рондообразности второго плана.

Подобно другим формам концентричность отражает в своей структуре характерные особенности того или иного жанра. Так,

обычная для марша сложная трехчастная форма с трио способна разрастаться в форму с «трио к трио».

Так построен «Юбилейный марш» Ипполитова-Иванова: вторая его часть, которая может быть принята за трио (законченная трехчастная форма, тональность *S*), однако удовлетворяет не всем обычным для маршевого трио требованиям: она чрезвычайно активна и остра, но не певуча. Поэтому оказалось естественным ввести «трио второго порядка» («*C*» в общей форме), которое носит народно-песенный характер и тем самым восполняет отсутствовавшее в предыдущей части качество — каантиленную широту. То, что автор рассматривал функцию третьей части именно как трио, явствует из тонального плана: «*C*» — это *S* по отношению к тональности второй части, иначе говоря — двойная *S* по отношению к основной тональности:

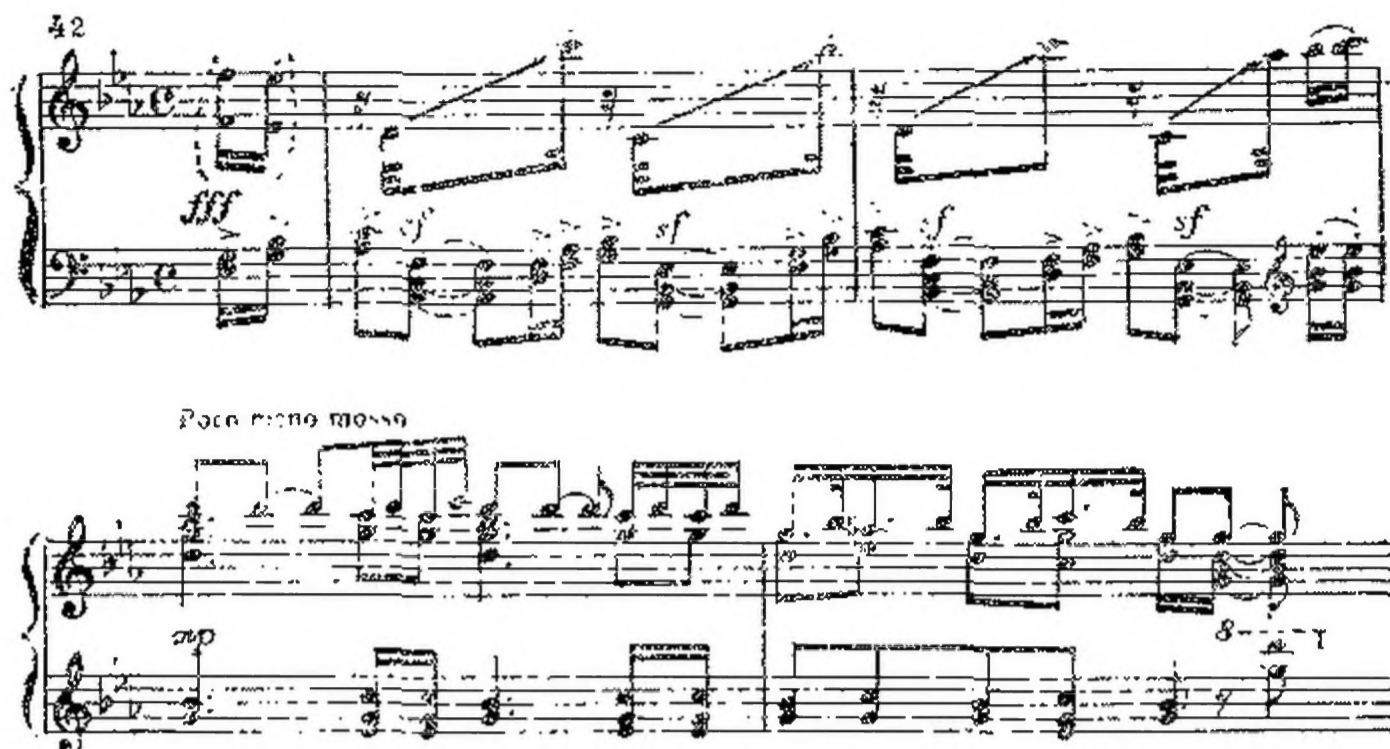
A                    B                    C                    B                    A  
As-dur      Des-dur      Ges-dur      Des-dur      As-dur

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled '41a Tempo di marcia' and contains a rhythmic pattern with accents. The second staff is labeled '6 Корист соло' and contains a melodic line. The third staff shows a continuation of the melodic line with dynamics like 'mf'.

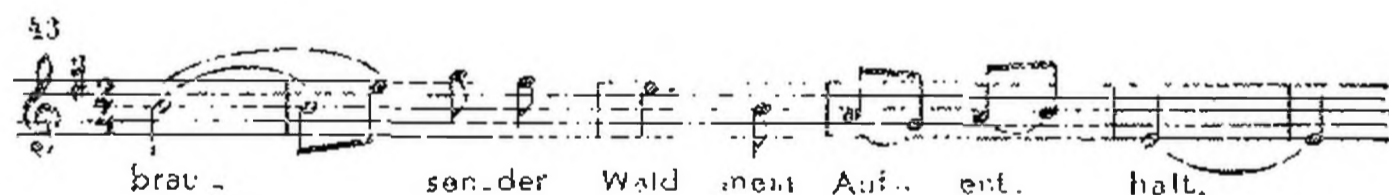
Формы, где можно видеть «трио к трио», существуют и в произведениях иного характера. Так построена «Франческа да Римини» Чайковского, где роль трио выполняет «Рассказ Франчески», изложенный в виде «прерванных и возобновленных вариаций»; перерыв между ними как раз и образуется благодаря введению «трио второго порядка». Такое построение вытекает из эмоционального содержания: скорбной теме «общего трио» противостоит идиллическая, в основном мажорная, средняя часть. Родственный тип формы имеется в первой части симфонической сюиты Б. Шехтера «Туркмения», где разнохарактерным, но в целом моторным темам «*A*» и «*B*» отвечает более певучая тема «*C*».

Выше упоминался тип «прерванных и возобновленных вариаций». Несколько иной вариант концентричности на этой основе создал Чайковский в пьесе «Думка» ор. 59 («Русская сельская сцена»). В отличие от предыдущих примеров центральный раздел здесь появляется совершенно внезапно: его пасторально-идиллическая музыка обрывает плясовые вариации в самом их разгаре, но вытесненная было музыка пляски возвращается с удвоенной энергией; центральный раздел, таким образом, представляет своего рода вставку, которая разъединяет тяготящие друг к другу родственные части:

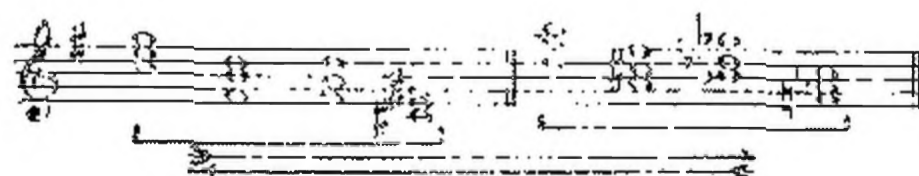




Среди особых структурных типов формы имеются и такие, где собственно концентричность слагается с обрамлением. Так, в балладе Шопена *As-dur* обрамляющий элемент второй части (тема «покачивания», «балансирования») проникает и внутрь формы, становясь фактурной основой для главной темы. Не менее интересен другой тип: обрамление дается «сверх» концентричности; тем самым симметрия усиливается, происходит удлинение симметрической цепи посредством ряда обрамлений основного ядра формы. Обрамление концентричности можно видеть в двух уже упоминавшихся замечательных образцах — в «Приюте» Шуберта и в арии Лебеди. В первом из этих произведений вступительно-обрамляющая тема наделена глубокой значительностью, мрачным величием; ее важность особенно очевидна, когда Шуберт в конце песни вводит эту тему в вокальную партию:



Вокальный раздел арии Лебедь-птицы написан в пятичастной концентрической форме. Широко развитое оркестровое обрамление превращает форму, на первый взгляд, в семичастную. Но более внимательный анализ покажет, что Римский-Корсаков не удовольствовался таким расширением: трансформируя симфоническую «прелюдию» в «постлюдю», композитор переставил два ее раздела, дал их в обратном порядке:



Такая перестановка превращает форму в девятичастную. Эта многочастная симметрия развертывается с редкостной живописной

последовательностью, смысл которой таков: появление — приближение — пребывание в фокусе — удаление — исчезновение (ср. начало и конец 2-й картины в опере «Садко», 2-й картины в опере «Любовь к трем апельсинам»).

В создании концентрической формы может участвовать и сонатная форма. Окруженная импозантным введением и заключением (хор пилигримов), содержащая центральный эпизод (ария Венеры) и наделенная зеркальной репризой, увертюра к «Тангейзеру» может рассматриваться как развитый вариант концентричности, сочетающий высокую симфоничность, образное богатство полную завершенность.

От подлинно концентрических форм следует отличать такие где налицо более или менее выраженная тенденция к зеркальности. Примером может служить свободная композиция «Ночи в Мадриде» Глинки; на основе слитной сюитности здесь возникает симметрия со сжатием частей при их возврате, а также — в сочетании с элементами сонатности.

До сих пор мы ориентировались преимущественно на образцы заимствованные из инструментальной музыки. Принцип больше свободы, вообще характерный для музыки вокальной (особенно — сценической), не мог не коснуться концентрической формы. Но, с другой стороны, именно свобода в развитии действия могла сделать желательным противовес в виде симметричного расположения (насколько позволяла драматургия) или, по крайней мере его элементов. Вот почему можно в некоторых операх встретить с подобными закономерностями. Они проявляются не только отдельных эпизодах (ария Игоря, Лебеди) или камерных произведениях («Приют»), но и в целых картинах.

В крупных чертах таково строение 1-й картины 1-го действия: «Князя Игоря» (пример сообщен М. Ф. Гейлиг):

Хор	Песня Владимира Галицкого	Хор девушек и сцена	Княжеская песня	Хор
G-dur	es-moll	g-moll — Es-dur — G-dur	G-dur	G-dur
-----				
-----				

В других случаях элемент концентричности дает о себе знать в еще более обобщенном виде — как свободно-симметричное чередование жанровых (танцевальных) эпизодов и лирико-драматических сцен. При этом жанровые части служат опорой формы, но в то же время взаимодействуют с драматическими сценами, создавая для них фон. Так построены 7-я картина оперы Шапорина «Декабристы» и 4-я картина оперы Прокофьева «Война и мир»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Гейлиг М. Ф. Традиции классической формы в советской опере. — В кн. Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории Вып. 4, 1961, с. 72—73.

## § 5. Динамизация и сквозное развитие в концентрической форме

В какой мере совместимо возвратное движение с динамическими тенденциями? Удовлетворяться ссылкой на динамическую трехчастную форму недостаточно, поскольку мы имеем дело с более последовательным движением «назад». Потенциально небезопасные свойства симметрии могут проявиться преимущественно тогда, когда она, во-первых, применяется в малых и самых малых масштабах, а потому особенно ощутима; во-вторых, когда она «тотальна», то есть распространяется на порядок звуков по высоте и длительности, становясь ракоходной; и, в-третьих, когда она точна. В концентрической же форме симметрично «переставляются» крупные пласты музыки, причем перестановка производится «целиком», не влияя на внутренний распорядок в пределах каждой части. К тому же отраженная повторность, как правило, не совершается механически, а сопряжена с изменениями, нередко — очень серьезными. При таких условиях симметрия концентрической формы оказывается вполне совместимой со сквозным развитием (как это явствует из уже приведенных примеров). Но даже и при отсутствии мощного сквозного развития динамические репризы хорошо удаются в условиях концентричности, если динамизация вытекает из характера самого музыкального образа, возможности которого в начальном проведении не исчерпаны (ярчайший пример — уже не раз приводившийся «Приют» Шуберта с великолепной сумрачной кульминацией на «шубертовской» же VI ступени; гармония ее вспыхивает, как грозное пламя в ночи).

Бывают случаи промежуточные, когда о непрерывном сквозном развитии трудно говорить, но стимул к динамизации налицо. В мазурке Шопена ор. 41 № 2 четыре раздела беспрестанно обращаются к одному звуку — *dis*, и эти повторы постепенно обретают нагнетательное значение. Если учесть, что 64 раза взят звук, который станет вводным тоном для основной тональности репризы (*e-moll*), то становится ясным, что динамизация не была самочинной и вытекала не только из «резервов» самого музыкального образа.

В пятичастной форме две репризы; которая же из них подвержена динамизации? Казалось бы (по аналогии с трехчастной формой), все преимущества на стороне последней, пятой части — она и завершает произведение, она и вероятный носитель основного образа. Однако достаточно часто встречается динамизация предпоследней, четвертой части. Это явление весьма закономерно: мы знаем, как велико бывает значение фазы затухания в динамической форме. Если к тому же крайние части тяготеют к роли обрамления, то окаймляющая часть легко и естественно может взять на себя функцию затухания. Так счастливо скрещиваются свойства динамической формы и концентричности<sup>9</sup>. Поскольку концент-

<sup>9</sup> Сошлемся на «Думку» Чайковского, где кульминация пляски приходится на четвертую часть, тогда как пятая часть есть лишь «эхо» первой, ее «теневая реприза». Напомним также об эффектной вокальной кульминации на *h<sub>3</sub>* в четвертой части «собственно арии» Лебедь-птицы («Век тебя я не забуду»).

ричность создает форму «о двух репризах», постольку они могут испытать динамизацию не порознь, а совместно. Таковы баллада As-dur Шопена (взятая в целом) и «Элегия» Чайковского. Концентрическая форма, таким образом, не только доступна динамизации, но и демонстрирует при этом значительное разнообразие возможностей, отвечающее развитости данной формы.

Сквозное развитие в концентрической форме может проявиться не только в динамизации, но и в непрерывности вплоть до стирания сильно выраженных цезур между частями. Прекрасным примером является вступление к 3-му действию оперы «Мейстерзингеры».

«Особенность вступления состоит в исключительной гибкости, незаметности переходов от одной части к другой, в полной слитности тем друг с другом, в результате чего все вступление воспринимается как одна, свободно развертывающаяся мелодия огромного диапазона, окрашенная различными нюансами настроений»<sup>10</sup>.

## § 6. Концентрическая форма в музыке XX века

Новые веяния в музыке XX века не могли не затронуть концентрическую форму. При этом их влияние было неоднозначным. Сказывается, с одной стороны, отход от форм XIX века и — шире — от четко очерченных, а тем более регламентированных контуров, с другой же стороны, — умаление роли завершено и развернутого тематизма, а также тонально-гармоническое усложнение. Все это призывало к выделению в качестве противовеса скрепляющих факторов. Среди них зеркальная симметрия стала занимать далеко не последнее место. Указанные тенденции носят противоречивый характер; в результате более или менее явные признаки концентричности наблюдаются, но большей частью не в строгом виде.

Тем не менее отдельные образцы, не оставляющие желать большего по своей отчетливости, все же встречаются. Не случайно лучший пример такого рода мы находим в финале 7-й сонаты для фортепиано Прокофьева.

Строгость формы не исключает оригинальности построения. Так, первые две части изложены в своеобразной форме, напоминающей о рефрене из финала сонаты Бетховена № 21 («ритм двойной трехчастной формы», по В. П. Бобровскому). В главной теме — три предложения, причем в первых двух тематически экспозиционные части нечувствительным образом переходят в развивающие; в сущности, вся тема есть не что иное, как единый, медлительный, исполненный воли и упорства путь нарастания; сочетание сдержанности с неукоснительностью, неуступчивостью находит выражение в отталкивании от баса с его остиной формулой и в остиной, проходящей через весь финал, симметрии внутри семидольного такта (2+3+2, 2+3+2...).

Второе предложение трижды расширяется вставками двухголосных фраз, своей прозрачностью оттеняющих лапидарность основного материала; такой ме-

<sup>10</sup> В и с р у Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры», с. 139—140.

тод расширения — своего рода сюитность на синтаксическом уровне — типичен для Прокофьева<sup>11</sup>.

Вторая часть формы резко выделяется политональным складом и остроотрывистыми звуками мелодии. На этом фоне центральная часть формы может произвести впечатление относительно более певучей, несколько склонной к минорному лиризму. Сама она трехчастна, и такое строение гармонирует с концентричностью всего финала; но середина так мала, что счесть ее самостоятельной частью, а следовательно, всю форму не пяти, а семичастной, нет основания.

Не касаясь некоторых изменений в четвертой и пятой частях, ограничимся указанием на огромный динамический подъем в последней части: грандиозное нарастание переходит в коду, где неожиданное появление созвучий C-dur и D-dur невольно заставляет вспомнить об окончании «Болеро» Равеля с его трезвучием E-dur (закон, по которому перед концом вводится нечто чуждое, указующее — по принципу завершающей перемены — близость окончания и подлежащее преодолению<sup>12</sup>).

Формам, свободно трактующим принцип концентричности, отдавал должное Барток (что, очевидно, было связано с общим его тяготением к зеркальной симметричности, в частности — мелодической). Проследим эту тенденцию на примере двух произведений. Они в значительной степени родственны по общему облику: одно из них — пьеса для фортепиано «Звучания ночи» из цикла «На просторе» (1926 год); другое — Adagio из «Музыки для струнных, ударных и челесты» (1936). Их роднит «ночная фантастика», а различает толкование обоих начал.

В «Звучаниях ночи» велика роль музыки фонового характера, которая и создает основной колорит произведения. Это начало «задано» уже первой частью, где из таинственно-неопределенных интонаций — зачатков вырастают звукоподражательные сонорные фрагменты (см. примеры 45 а, б). Напротив, тема второй части песенна, ясно ощущим отпечаток народности (в частности — выдержана структура пары периодичностей); в то же время мелодия, отражая гармоническую обстановку, хроматизирована, что обычно для Бартока (см. пример 45 в). Композитор сам признавал, что его гармония «имеет национальный оттенок [...] далеко не в той степени, как ритмика и мелодика»<sup>13</sup>. Музыка части «А» продолжает напоминать о себе то в виде аккордовых отзвуков, то в качестве краткой реминисценции. Подвижная тема в характере свирельного, быть может, танцевального наигрыша положена в основу третьей части. Народный характер здесь совсем очевиден; мелодия на этот раз строго диатонична (cis-moll), но зато «гармонизация вразрез» с мелодией политональна (см. пример 45 г). Мелодии двух соседних частей («В» и «С») родственны настолько, что вторая может быть принята за свободный, данный в уменьшении, но зато мелодически развернутый вариант предыдущей. Тем не менее контраст между ними так велик, что оказалось возможным в четвертой части, (транспозиция второй части на кварту вниз) полифонически совместить обе мелодии на правах основы (тема части «В») и очень заметного подголоска (тема части «С»). Проведение темы сокращено вдвое, а следующая за ней заключительная — пятая часть и того более, что не мешает ей быть также полифонически синтетичной. Вся картина производит необыкновенно цельное впечатление; все проходит в тишине, как бы рисуя ночной пейзаж и вкрапленные в него «человеческие» сценки из некоего отдаления:

<sup>11</sup> Это наблюдение, как и некоторые другие, относящиеся к данному произведению, принадлежит Г. В. Григорьевой.

<sup>12</sup> Известно (в частности, из выступления Прокофьева, посвященного памяти Равеля), что Прокофьев любил это произведение, импониравшее ему мощью и остинатностью.

<sup>13</sup> См.: Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 3. М., 1965, с. 212.

45a Lento

45b

46

47

(два раза)

(повторяю с изменением конца)

*P dolce*

*pp*

*poco sf*

*sf*

Богаче контрастами, шире по замыслу Adagio. И здесь мы слышим «звуки ночи». Они сосредоточены в основном в двух крайних частях; но и в данных пределах они менее однозначны, несводимы к изобразительности. Исследователи сближают начальную тему с похоронным плачем. «Распыленная на отдельные интонации мелодия удивительным образом [...] сохраняет характер речитатива»<sup>14</sup> (см. пример 46 а). Во второй части мы слышим вариант темы фуги из первой части всего цикла; он дан в совершенно новой звуковой обстановке (пример 46 б). Тематизм третьей части крайне лаконичен — в его основе лежит краткая хроматическая интонация<sup>15</sup>, медленно ползущая вверх и образующая большое нарастание, усугубленное благодаря *basso ostinato* на аналогичной интонации. Но главная особенность колорита, очень рельефно выделяющая данную часть, — «шумовая завеса» над темой<sup>16</sup>, сотканная арпеджиями и глиссандированием челесты, арфы, фортепиано. Они ладово противоречивы<sup>17</sup>, и благодаря этому *crescendo* звучит особенно насыщенно, а его итог — кульминация, составляющая следующую часть, появляется хоть и контрастно, но в известной мере подготовлено. Четвертая часть — вершинная в Adagio — остра и резка. По сравнению с загадочно-приглушенными звучаниями предшествующих частей она, видимо, должна быть понята, как другая сторона фантастического образа. Тематически ее можно вывести из квинтолей предшествующей части (пример 46г). Четвертая часть еще не является репризой, что свидетельствует о явном отступлении от концентрической нормы. Репризами оказываются пятая и шестая части. «В<sub>1</sub>» представляет канонически проводимый вариант «В» на фоне несколько измененной «шумовой завесы». Последняя же часть Adagio столь

<sup>14</sup> Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981, с. 223.

<sup>15</sup> Малая секунда (или увеличенная прима), переходящая («разрешающаяся») в малую терцию.

<sup>16</sup> Нестьев И. Бела Барток. М., 1969, с. 533—534.

<sup>17</sup> Это особенно обнажено в партии челесты, где происходит многократный диалог двух пентатоник — белоклавишной и черноклавишной (см. пример 46в).

сжата (7 тактов вместо 18), что ее можно было бы не причислять к основным разделам формы, а рассматривать лишь как краткое, закругляющее напоминание, если бы не крайняя характерность звучания, сразу восстанавливающая в памяти музыку первой части («ночные звуки», «интонации плача») и вполне возмещающая недостаток развернутости:

46a

V-le

Timp., V-c, C-b.

*pp*

Sil.

6 [Più andante] ♩ = 66

Celesta

V-le, V-c.

*mf esp.*

*pp*

8 [Più andante] ♩ = 60

Celesta

*pp*

9 Più mosso ♩ = 88

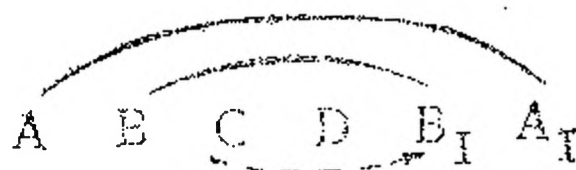
Pfte

*sf*

*p*

В создании формы участвуют два начала: материал эмбриональный и мелодически более развитой. Они поочередно сменяют друг друга, и благодаря их различию грани частей вполне ясны.

Общая буквенная схема приобретает вид



что говорит об осложнении формы в сравнении с простой concentричностью<sup>18</sup>. Какая же часть может считаться «виновницей» этого осложнения? Путем исключения взаимоотражающих частей АВ...В<sub>1</sub>А<sub>1</sub> мы должны отвести эту роль либо третьей, либо четвертой части: однако и то и другое нежелательно: третья часть по своей «фактуре завесы» получает известное отражение в пятой части и тем самым становится участницей общей зеркальности. Четвертая же (кульминационная) часть слишком значительна по впечатляемости. Остается одно — рассматривать «С+D», как двойной центр; на это ясно указывает динамическое восхождение «С→D» (и отмеченный элемент квинтового родства). О concentричности можно говорить из-за очевидной обращенности двух последних частей.

Сравнивая два разобраных произведения, мы обнаруживаем в них немало общего. Это касается прежде всего выходящих за пределы композиции явлений, таких, как смело заостряющее претворение народных элементов или как большая роль фоновой стороны, очень ощутимая для слушателя. Но другие факты непосредственно касаются формы. Сюда относятся разного рода отступления от простого АВСВА в виде ли реминисценций, микрорефренов или ненормативного количества частей. Особенно важен принцип взаимодействия частей. «Маневрирование фонами», полифонические осложнения, возрастающие от части к части, — все это приближает форму к синтетической.

Сошлемся также на *Adagio molto* из 5-го квартета Бартока, где concentрическая форма (с намеками на семичастность) применена столь же очевидно, сколь и свободно<sup>19</sup>.

В творчестве Шостаковича concentрическая форма дает о себе знать по преимуществу в камерно-инструментальном жанре позднего периода. Но еще раньше — в первой части 11-й симфонии («Дворцовая площадь») — она наличествует в несколько усложненном виде. «Симметрия формы в данном случае... подчеркивает замкнутость, застылость, гнетущий характер основного образа»<sup>20</sup>.

Значительно больше, чем у Бартока и особенно у Прокофьева, выявляется преобладание процессуального начала над конструктивным, однако это обстоятельство лишь в небольшой степени отражается на отчетливости контуров формы. Огромна роль сквоз-

<sup>18</sup> В комментарии к партитуре (в изд. Universal Edition) схема *Adagio* обозначена как АВСВА и именуется «формой моста» («Brückenform»). Элементы первой части цикла не принимаются во внимание. Тем самым из схемы выпадает часть «В», с чем невозможно согласиться, поскольку она получает тематическое отражение в части «В<sub>1</sub>».

<sup>19</sup> Анализ *Adagio molto* см. в упомянутой статье Э. Денисова (с. 205—206) и его же предисловии к партитуре квартетов. См.: Барток Б. Квартеты, т. 2. М. — Л., 1966, с. 8—9.

<sup>20</sup> Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. М., 1960, с. 136.



ного развития и переработанной репризности, нередко — синтетической, полифонически сплетающей материал из различных частей формы.

Миниатюрный образец мы находим в начальном Largo 8-го квартета. Три темы словно соперничают в выражении трагизма, боли, тоски; несмотря на эту общность в образном содержании, каждая из них имеет свой особый облик, а поэтому и общая форма в данном случае достаточно ясна. Тема «А» («D — Es — C — H») — своего рода анаграмма знаменитой баховской темы *cis-moll* (и отчасти *g-moll*). В ее медлительно-фугированном развитии воплощены и величие, и скорбное размышление. Заметен элемент намеренной архаики — генделевского типа торжественные предъемы к завершающей тонике; они очень подчеркнуты в концах каждой из частей и тем самым способствуют членению формы. Тема «В», напротив, очень «личностна», в ее лирических интонациях есть даже близость к Чайковскому (хорейческие окончания фраз, вздыхающие мотивы метрических воли *b — as — g*, см. пример 47 а). Тема «С» родственна теме «В», но и она вносит новый оттенок, напоминая необычную, страдальчески окрашенную колыбельную с монотонным, баюкающим мотивом в среднем голосе (см. пример 47б). Части «В<sub>1</sub>» и «С<sub>1</sub>» сильно переработаны:



О преднамеренности концентрического расположения говорит и его применение в крупном плане, о чем еще будет упомянуто.

Третья часть 9-го квартета (*Allegretto*) — «стремительно развивающееся блестящее скерцо», где «гротесковым крайним частям» (темы «А» и «В» —

В. Ц.) противостоит «песенно-танцевальный средний эпизод»<sup>21</sup> (тема «С». — В. Ц.). Здесь для нас наибольший интерес представляет сילетение материала: тема «В» (цифра 29) включает отзвуки темы «А» (в уменьшении), и аналогичным образом тема «С» (цифра 37) перебивается мотивами из «В». Происходит последовательное обогащение, подобное тому, какое мы видели в одном из образцов Бартока.

Концентрической формой охвачен весь одночастный цикл 13-го квартета. Его темы в значительной степени контрастны; на первый план выступает крайне необычное противопоставление: «призрачная и причудливо-жуткая скерцозность обрамлена траурной философичностью», «зеркальная симметрия [...] словно подчеркивает необратимость хода событий, круговую замкнутость»<sup>22</sup>.

Напомним о рассмотренном выше Allegretto из первой части концерта для скрипки А. Берга, где черты концентричности выявлены на двух уровнях — всего Allegretto и его первого раздела.

Последний из примеров, относящихся к музыке XX века, несколько меньше связан с концентрической формой, нежели с принципом зеркальности в широком смысле.

Тот или иной принцип может обладать более или менее обширной сферой действия, практической приложимостью. Переходя эти пределы, данный принцип способен вызвать эффект, весьма отличный от «нормативного». Так, очень большой контраст между частями иногда приближает произведение, задуманное в качестве одночастного, к типу циклического или контрастно-составного. Если реприза крайне сжата, то форма иной раз может быть сочтена безрепризной. Прием превышения кульминации не на секунду или терцию (что обычно), а на значительно больший интервал может дать членящий мелодию эффект. Все сказанное мы вправе отнести и к зеркальной симметрии, примером чего является скетч Хиндемита «Туда и обратно» («Hin und zurück», 1927). Ввиду крайней необычности произведения изложим ход событий в нем.

Сюжет, вкратце, таков: благополучно и радостно начавшееся утро внезапно омрачается: героине (Елене) вручают письмо. С содержанием его Елена не желает знакомить мужа — Роберта, но по его настоянию вынуждена признаться: письмо — от возлюбленного. В результате краткой, но бурной сцены Роберт застрелил Елену. Появляется профессор с больничным служителем; констатировав смерть, они уносят тело Елены. Роберт раскаивается в содеянном и выбрасывается из окна. Все вместе взятое составляет как бы первый акт. Наступает центр действия и формы. Из тьмы является Мудрец. Он вещает: есть Высшая сила, которая против убийства из-за пустяков. Взирая с ее высоты, несущественно, пролегает ли жизненный путь от колыбели до могилы или от смерти к рождению. Повернем поэтому судьбу назад. Вы убедитесь, что логика не отступит ни на йоту. Все будет хорошо, как прежде. Действительно, дальнейшие события развертываются в обратном порядке — начиная с появления Роберта в окне и кончая чиханием старой тети (им открывалось действие).

Музыка следует за действием, причем степень отраженности неодинакова — местами точно воспроизводится первоначальный материал, чаще композитор довольствуется приблизительным сходством. При этом в намерении Хиндемита явно входило создание достаточно четкой формы, где обрамляющие части получают даже жанровые обозначения:

---

<sup>21</sup> Ширинский В. Предисловие к партитуре в изд.: Шостакович Д. Квартеты. М., 1966, с. 3.

<sup>22</sup> Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 9. М., 1975, с. 70.

Ariette (Елена);

Duett (Елена, Роберт);

Terzett (Роберт,  
профессор, служитель)

A

B

C

Монолог Мудреца

D

Terzett

C<sub>1</sub>

Duett

B<sub>1</sub>

Ariette

A<sub>1</sub>

Таким образом, налицо очевидна семичастная концентрическая форма. Есть даже намеки на законченность отдельных «номеров» (так, ариетта Елены заканчивается пародийной квазитрадиционной трелью с фермой на высоком звуке). Но автор не ограничивается концентричностью и вводит зеркальные перестановки внутри частей; тем самым он показывает, что для него важна обратная симметрия вообще.

Несмотря на прорицания Мудреца, логика возвратного действия нарушается самым вызывающим образом<sup>23</sup>; создается впечатление, напоминающее фильм, запущенный от конца к началу. Авторы текста и музыки несомненно добивались алогичной забавности, смехотворности; трагическое (хотя и с задатками юмора) превращается в комедийное<sup>24</sup>.

Итак, мы не находим в произведении Хиндемита типических смысловых значений, какие встречали в обычных концентрических формах, — таких значений, как гармоничная стройность, демонстрация красоты, характер балладности и т. д. Оказалось, что принцип зеркальной симметрии (куда входит как основа концентрическая форма) на соответствующей сюжетной почве может принести совершенно неожиданные плоды. Тем самым подтверждается высказанное выше положение о том, что «экстремальное» внедрение закономерности способно дать результат, весьма отличный от нормативного.

## § 7. Иные уровни формы

Остается в заключение указать на то, что принцип концентрического расположения проявляет себя не только как форма отдельного и притом целого произведения. Он дает о себе знать и на других уровнях как низших, так и высших, — в уменьшении и увеличении. Первый случай — концентрически строится часть более крупного целого. Два примера этого рода уже фигурировали: вторая часть баллады *As-dur* Шопена (как уменьшение формы целого) и первая часть *Andante* из 2-го квартета Чайковского. Присоединим к ним другие два произведения, принадлежащих одному автору и данных в пределах одного и того же опуса — «Фантастических пьес» Шумана. Это обстоятельство говорит в пользу осознанной преднамеренности при проведении определенного принципа. В пьесе «Порыв» контраст между экзальтированными крайними частями и более умеренными средними очень велик; «ВСВ» те-

<sup>23</sup> Так, вслед за раскаянием Роберт спускает курок и умерщвляет только что ожившую Елену, после чего он вручает ей письмо возлюбленного и т. д. Принцип «наоборот» доводится до деталей (например, Елена наливает чай из чашки в чайник и т. п.).

<sup>24</sup> Применяя термины литературоведения, можно говорить о приеме «острашения».

матически однородно, и форма может рассматриваться как промежуточная между простой и сложной. В пьесе «Причуды» картина, в общем, сходная, но части «В», будучи мелодически более яркими, чем «А», имеют большее значение.

Во втором случае подобие концентричности сказывается в планировке цикла. Такие циклы обычно пятичастны; само отклонение от четырехчастности уже создает некоторую почву для симметричности расположения. Такова, например, 3-я симфония Чайковского. Ее крайние части (в основе — марш и полонез) принято характеризовать как внушительные, пышные, даже помпезные шествия. Четные части, хотя и различаются по своему облику (мягкая вальсовость и полуфантастическая скерцозность), но все же сближаются моторностью. Третья же часть — как бы «лирическое трио» гигантской сложной трехчастности. Как пишет Асафьев, «личное начало ушло здесь в центр конструкции, в *Andante*, и потому в сравнении с первыми двумя симфониями постройка выиграла: создалась органическая связь и как бы излучение от центра (*d-moll*) в крайние ре-мажоры...»<sup>25</sup>. Образно-смысловая концентричность лежит в основе 8-го квартета Шостаковича. Анализируя это произведение, В. П. Бобровский сближает крайние части («обобщенная философичность»), четные части («драматизм»), тогда как центральная часть — своего рода призрачно-фантастический вальс<sup>26</sup>. Присущее Бартоку тяготение к симметрии сказалось и в построении некоторых циклов. Таковы 4-й и 5-й квартеты, которые дают два в известном смысле дополняющих друг друга варианта, два типа в распорядке частей. Если в 4-м квартете центром является *Andante*, четные части скерцозны, а крайние тематически родственны, то в 5-м картина обратная: «...В центре цикла здесь находится скерцо, окруженное двумя „кольцами“ — медленным и быстрым»<sup>27</sup>.

\* \* \*

Современная ситуация в области музыкального творчества позволяет думать, что композиторы и впредь будут обращаться либо к собственно концентрической форме, либо к близким ей видам форм как одному из действенных средств организации музыкального материала.

<sup>25</sup> Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Избр. Л., 1972, с. 248.

<sup>26</sup> Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича, с. 216—218. Особо отмечается, что «финал является сжатой концентрированной и структурно-измененной репризой первой части» (см. с. 216).

<sup>27</sup> Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока, с. 207.

## Шопен. Ноктюрн с- moll op. 48 № 1

Двадцать ноктюрнов Шопена образуют одну из самых важных, драгоценных и высокоиндивидуальных областей его творчества. Шопен создавал ноктюрны на протяжении почти всей своей композиторской жизни—начиная от 1827 года и вплоть до 1846. «Ноктюрны через всю его жизнь проходят как непрерывная череда сокровенных душевных излияний»<sup>1</sup>.

Как постоянство обращения к одному жанру, так и количественная внушительность позволяют говорить о типичном или, по крайней мере, преобладающем его толковании. Это прежде всего инструментализированная лирическая песня. Ноктюрн был для Шопена видом музыки, где при сравнительно скромных масштабах формы можно было создать лирическое высказывание, не связанное с танцем (как в вальсах, мазурках), вообще — с движением (как в этюдах, скерцо) и позволяющее выразить полноту чувства. Нельзя, однако, не указать на другую сторону содержания, прямо подсказываемую названием жанра. Ночной или вечерний колорит, «поэзия ночи», а — шире — ощущение природы действительно присутствуют во многих шопеновских ноктюрнах. Таким образом, эмоционально-выразительное начало дается в единстве с началом — прямо или косвенно — изобразительным. Направленность лирики — мечтательность, светлая грусть, ласковость и теплота — вполне гармонируют с ноктюрновостью (в тесном смысле). Но не все ноктюрны таковы; это можно заметить даже в пределах одного опуса<sup>2</sup>. Некоторые из них сближаются с другими жанрами. В одних случаях это происходит благодаря отмеченному единству выразительности и изобразительности (черты серенады в op. 9 № 2, баркаролы в op. 37 № 2), в других из-за особого оттенка лирики (черты элегии в op. 15 № 3 и op. 37 № 1); на правах контрастного эпизода включаются хорал и речитатив.

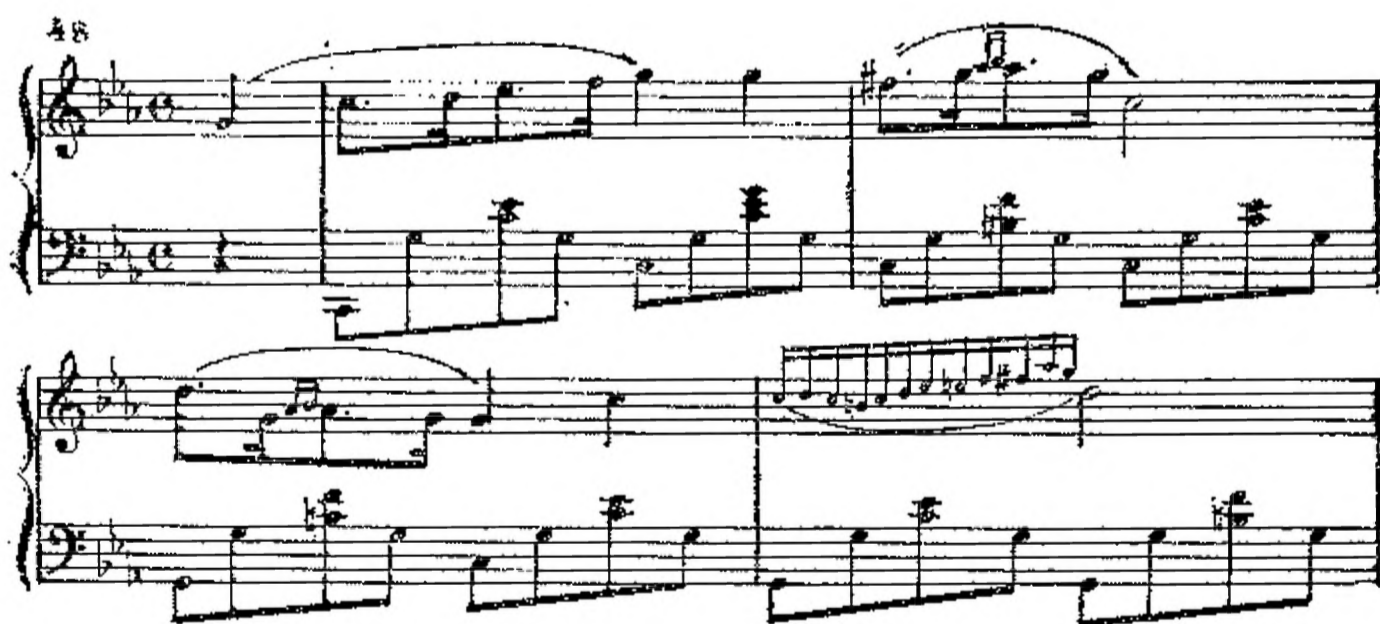
Широта жанровых связей вообще присуща музыке Шопена и придает его темам особый жизненный отпечаток. На фоне жанровой общезначимости индивидуальность шопеновской интерпретации как нельзя более рельефна; к тому же чем проще и распространеннее жанр, тем ощутимее его тонкая и благородная обработка.

<sup>1</sup> Кузнецов К. А. Исторические формы ноктюрна. — «Искусство». М., 1925, № 2, с. 129.

<sup>2</sup> Так; если в op. 9 № 1 ощущение ночи трудно оспорить, то в следующем за ним op. 9 № 2 оно совершенно не чувствуется. Заметим также, что некоторым ноктюрнам совсем не свойствен сумрачный колорит; Б. Л. Яворский, например, называл op. 62 № 2 (E-dur) «дневным ноктюрном», а Фильд озаглавил один из своих ноктюрнов «Полдень».

Все сказанное относится не только к названным выше жанрам, но и к другому, очень важному для наших целей — маршу. Обращение к маршу нужно рассматривать как наиболее концентрированное выражение более общего стилистического свойства — ритмической дисциплины. Певучесть и даже нежность многих шопеновских тем совмещаются с четкостью, собранностью, не страдая при этом от маршевой прямолинейности. Явление это очень показательное: Шопен редко позволял своей музыке стать потоком несдерживаемых, обнаженных эмоций. Дисциплинируя и в жизни своей выражение чувств, композитор добивался того же в творчестве. Необычайно велико эмоциональное богатство музыки Шопена, но и необычайно сильна строгость в выявлении эмоций. Маршеобразные элементы оберегают от чувствительности, расслабленности; они вносят не только сдержанность, но и мужество, не только дисциплину, но и величие. Поэтому и стала для Шопена столь характерной «лирически облагороженная маршеобразность».

Произведение, помеченное как ор. 48 № 1, имеет весьма отдаленного предшественника, о котором стало известно лишь в 1938 году, когда он был впервые издан. Это — ноктюрн с-молл, сочиненный в 1827 году. В нем подкупает искренняя наивность юношеских чувствований, слышатся отзвуки польских народных мелодий:



По характеру этот ноктюрн еще недалеко уходит от фильдовских<sup>3</sup>. Впоследствии, как утверждает Лист, Шопену «не нравились ноктюрны Фильда». Возможно, причиной была «несмелость гармонии Фильда»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> См.: Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956, с. 263. Неоднократность дальнейших ссылок на эту книгу требует особой аргументации: крайняя велеречивость многих ее абзацев, привнесенная, видимо, сотрудницей Листа К. Витгенштейн, не лишает нас права опираться на некоторые собственно музыкальные тезисы, которые вряд ли могли быть навязаны Листу извне. Об этом следует говорить с тем большей уверенностью, что Лист очень внимательно следил за изданием книги (см. предисловие Я. И. Мильштейна, с. 33—38).

<sup>4</sup> Ивашкевич Я. Шопен. М., 1963, с. 128.

О настроениях, владевших Шопеном в годы ближайшие ко времени сочинения ор. 48, нам известно немного. С одной стороны, его должна была радовать в высшей степени плодоносная творческая работа тех лет; весной 1841 года дан триумфальный концерт в зале Плейеля, ему посвящена восторженная статья Листа. И тем не менее состояние духа далеко не безоблачно. Здоровье к этому времени уже оставляло желать много лучшего. Он пишет другу: «...Меня, вероятно, ожидают костыли и клюка», «...снилось мне, что я умер в больнице», «небо прекрасно, [а] на душе у меня то-скливо».

К тому же времени (лето и осень 1841 года) относится отчаянное восклицание, красноречивое в своей краткости: «Вернемся ли мы еще на родину!!»<sup>5</sup> Уже появились тучки на горизонте Ноана.

Скупость историко-биографических данных обязывает с особым вниманием отнестись ко всему, о чем говорит сама музыка ноктюрна.

Ноктюрн *c-moll* сочинен в 1841 году вместе с ноктюрном *fis-moll* ор. 48 № 2. Опус посвящен «A Mademoiselle Laure Duperré», одной из учениц Шопена. Безвестность этой особы не должна нас удивлять. Шопен относился к своим ученикам с вниманием и симпатией; на их долю приходится, по сведениям Л. Броуарского, не менее половины всех посвящений. Тот же автор констатирует, что Шопен «преподносил свои творения тем, с кем он встречался в интимной обстановке салона, но не тем, кто, подобно ему, парил в высотах»<sup>6</sup>. Свои выдающиеся создания Шопен оценил с примерной скромностью по 150 франков за каждое (письмо Ю. Фонтане от 18.X. 1841 года). «Des sommes misérables» («жалкие суммы») — с возмущением пишет Корто об издательских гонорарах Шопена<sup>7</sup>.

Ноктюрны ор. 48 во многом контрастны. Вторая пьеса гораздо ближе к обычному типу: мечтательная и медлительно вырисовываемая кантилена первой части на мягком, колышущемся сопровождении; значительно более острая музыка средней части, где с торжественностью аккордов борются одноголосные взлеты декламационной мелодии и внезапные нарушения темпа (*stretto*)<sup>8</sup>. Не-

<sup>5</sup> Письма к Юльяну Фонтане от 9—10.VIII, 11.IX и 20.X.1841 года. — Шопен Ф. Письма. Т. I. 3-е изд. М., 1982, с. 431, 438, 449.

<sup>6</sup> Brouarski L. Etudes sur Chopin. Lausanne, 1946, p. 20—21, 30, 40.

<sup>7</sup> Cortot A. Aspects de Chopin. Paris, 1949, p. 32.

<sup>8</sup> Музыка средней части — замечательный образец причудливых жанровых сплетений, образно оправданных. Хорально-гимническому началу противостоит беспокойная солирующая линия, которая, в свою очередь, двойственна: острый и капризный ритм в рамках трехдольности идет от мазурки, тогда как изломы мелодии близки инструментальному речитативу:

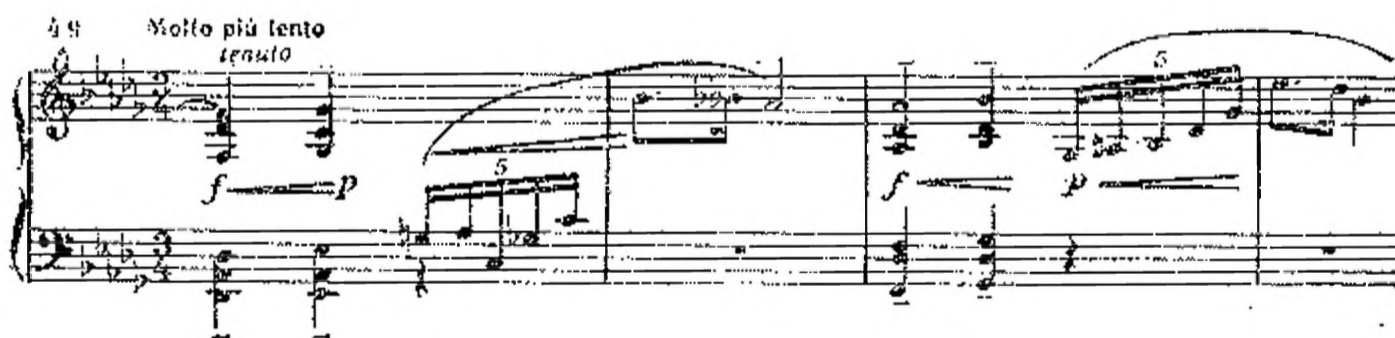
сравненно больше, чем в первой пьесе, обнаруживаются атрибуты итальянской оперной мелодии — достаточно указать на интонации «квинтольных сцеплений» (в первой части ноктюрна они появляются 13 раз!)<sup>9</sup>:



Но, с другой стороны, показательна глубокая и очень быстро наступающая переработка репризы, хотя и данная (по сравнению с ноктюрном с-молл) в совсем ином, противоположном плане «тихой трагедии». Можно считать, что средняя часть, нарушив грустный покой первой части, оказала косвенное влияние на репризу. Радикальная переработка репризы симптоматична в общестилистическом смысле: Шопен в данный период далеко отошел от простой или статической трактовки формы, подтверждением чего являются и все последующие ноктюрны.

Мы сопоставляли с анализируемой пьесой ее ближайшего спутника, включенного в тот же опус. Теперь мы расширим сравнения — сперва с произведениями, тождественными по жанровому названию, а затем — с сочинениями иных жанров.

Отличия от других ноктюрнов слишком очевидны<sup>10</sup>. Действи-



Интонации горделивой речи, несколько резкой, но величавой, звучат здесь вполне естественно.

<sup>9</sup> Об интонациях этого рода см. в работе «Заметки о музыкальном языке Шопена». — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 192 и 199—206.

<sup>10</sup> Они настолько велики, что позволили Ю. Н. Тюлину оспаривать самую правомерность озаглавливания пьесы. По его утверждению, жанровое название не соответствует содержанию и даже «вводит в заблуждение исполнителя», побуждая его играть первую часть в характере мягкого лирического настроения. См.: Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. 2-е изд. М., 1968, с. 33.

Следует указать, что существует совершенно иное толкование специфики данного произведения, принадлежащее Г. Лейхтентритту (Leichtentritt H. Analyse von Chopins Klavierwerken. Bd. 1. Berlin, 1921, S. 37—38): «Эройка среди ноктюрнов Шопена»; этот отпечаток присущ пьесе наравне с другими произведениями в с-молл (оба героических этюда, прелюдия op. 28, полонез op. 40). Здесь «выражено ощущение скорее массовое (eine Massenempfindung), нежели



тельно, здесь нет мечтательности, пассивного созерцания; «непосильная тяжесть страдания» сменила грустные размышления<sup>11</sup>. В соответствии с этим исчезла мягкая, спокойно льющаяся кантилена, сочная мелодия, украшаемая богатым орнаментально-экспрессивным варьированием. Инструментальная «иссия» превратилась во взволнованную речь. Иным стал и аккомпанемент — мерная маршеобразная поступь вместо волнообразных колыханий. Сюда никак не подойдет характеристика ноктюрнов, по которой звуки «мощной, прекрасной, чарующей мелодии... словно розы опадают на подложенную под них золотую сетку»<sup>12</sup>. Исчезает, иными словами, весь «комплекс мечтательной лирики». И все-таки утверждать, что общих с другими ноктюрнами черт нет, было бы неправильно. Уже наиболее прозорливые современники находили в ноктюрнах Шопена «не только гармонии, являющиеся источником наших неиссякаемых радостей, но и гармонии, выражающие [...] терзания и муку», «сладость отравлена проглядывающей сквозь нее безысходностью», а их поэзия «мрачна и захватывающая»<sup>13</sup>.

Переходя от этой обобщенной оценки к конкретным средствам выражения, прежде всего заметим, что элемент маршеобразности не столь уж редок в ноктюрнах. Ближе всего к ноктюрну *c-moll* находится ноктюрн *f-moll*, хотя он и менее суров, а за ним следует ноктюрн *g-moll* № 11, еще более мягкий; следы медлительных шествий в № 6, 18; уместно вспомнить и о некоторых средних частях (№ 3, 14, 17). Во всех этих случаях действует уже известный нам шопеновский принцип строгой собранности, дисциплины. Если он означает некоторое самоограничение в экспрессии (главным образом на экспозиционных этапах), то компенсацией является другой принцип, более общий, но зато шире связывающий ноктюрн *c-moll* с другими — воплощение эмоций не в статике, а в развитии — по преимуществу восходящем (тихое созерцание, кротость, мирное блаженство → экспансивность, страстность, пафос и т. д.). С этим можно встретиться и внутри тем, и в более крупных частях, и в динамических репризах (№ 8, 10, 12, 16, 19). Там, где усиления и нарастания слабо выражены или совсем отсутствуют в начальных частях, они почти всегда даны в средних частях (№ 4, 5, 7, 10, 15, 18). Эти последние гораздо чаще контрастируют начальным частям большей активностью и гораздо реже — меньшей (что вполне отвечает природе ноктюрна; в нашем нок-

---

индивидуальное, субъективное», в частности, благодаря мерности басов и очень простой, почти простонародной (*volkstümlich*) гармонии. Более того, «если первая часть звучит словно речь, обращенная к народной массе, то в средней части и репризе эта масса вступает в действие». Преувеличения и некоторая прямолинейность таких характеристик очевидны (особенно — по отношению к средней части и репризе), но доля истины, касающаяся первой части, налицо, и мы вернемся к этому в выводах по анализу.

<sup>11</sup> Тюлин Ю. Н. Цит. соч., с. 33.

<sup>12</sup> Слова польской писательницы Софии Налковской, приводимые Я. Ивашкевичем. См.: Ивашкевич Я. Шопен, с. 128.

<sup>13</sup> Лист Ф. Избр. статьи. М., 1959, с. 418.

тюрне мы встретимся и с тем, и с другим). Говоря о роли средних частей, нельзя пройти мимо хоральных эпизодов или, по крайней мере, элементов. Они не часты, но всегда важны, как антагонисты по отношению к эмоциональной полноте или субъективной лирике других частей<sup>14</sup>.

Указывая на черты родства, проявляющиеся в характере эмоционального развития, не следует, однако, забывать об их относительной жанровой нейтральности. Близкие или даже тождественные явления свойственны и лирико-драматическим произведениям Шопена, относящимся к другим жанрам (к этому вопросу мы вскоре вернемся).

Последняя нить, в известной мере сближающая анализируемый ноктюрн с прочими, — «элемент природы», столь существенный для данного жанра. Могут возникнуть сомнения в том, представлен ли этот элемент хоть сколько-нибудь в разбираемой пьесе. Но если истолковать бурные триольные мотивы средней части в таком плане, — а мы так и предполагаем поступить, — то окажется, что «природа» не только смогла проникнуть в ноктюрн, но и вмешивается в развитие основных событий. В таком случае можно говорить, что характерное для ноктюрнов единство выразительности и изобразительности не чуждо и ноктюрну с-moll.

В итоге можно сказать, что это произведение, будучи далеким от привычного представления о жанре пассивной лирики, не в полной мере обособлено от своих собратьев. Целый ряд особенностей, только что показанных, дает основания говорить о драматизированном перевоплощении жанра.

Но эта же драматизация, ставя ноктюрн с-moll на особое место, сближает его с выдающимися произведениями, созданными Шопеном в тот же период, облеченными, однако, в иные, более масштабные и даже самые крупные рамки. В самом деле, это время сонаты b-moll, двух последних баллад, фантазии f-moll, полонеза fis-moll, скерцо cis-moll<sup>15</sup>. Этот перечень говорит о высшей зрелости и классичности, о самом грандиозном расцвете шопеновского творчества. Композитор создает и большие полотна, и высокосодержательные малые формы. Совершенное мастерство со-

---

<sup>14</sup> См. № 11, вступление к № 20, а также аккордовые мотивы средних частей в обоих ноктюрнах, непосредственно следующих за ноктюрном с-moll. Уникален по своему положению хорал в ноктюрне g-moll № 6; его функция — скорбно-просветляющее завершение драмы в духе катарсиса.

<sup>15</sup> Все они созданы между 1839 и 1842 годами.

Приведем характерное высказывание Альфреда Корто — свидетельство того, в каком сообществе видел ноктюрн этот крупнейший знаток шопеновской музыки. Ироническая фраза Шопена (из письма к Ю. Фонтане от 20.VIII.1841 г.): «...Погода хорошая, но зато моя музыка плохая», — дала Корто повод горячо протестовать против такой несправедливой, пусть и шутливой самооценки: «Итак, эта „плохая музыка“, это вдохновение, овладевавшее Шопеном даже вопреки его капризной воле, — именно ими созданы петленные черты («les accents immortels») фантазии, третьей баллады, полонеза fis-moll, возвышенного (sublime) ноктюрна с-moll (разрядка моя. — В. Ц.) и Полонеза-фантазии; именно их темы подсознательно созревали в течение этого лета 1841» (Cortot A. Aspects de Chopin, p. 96—97).

четается с развитием драматической стороны творчества, с ростом трагических настроений. Несомненной представляется роль жизненной обстановки, в которой находился Шопен. Непокоем был характер общественной жизни на старой родине (период между двумя польскими восстаниями 1830—1831 и 1863—1864 годов) и, хоть по-иному, на новой родине (период между французскими революциями 1830 и 1848 годов). Горяча была борьба художественных направлений в Париже, и не требовалось (подобно другим выдающимся представителям романтизма) выступать с публичными декларациями, чтобы внутренне ощутить ее напряжение и занять определенную позицию. Но односложно охарактеризовать эту позицию нельзя, и поэтому в ее оценке мы встречаемся с противоположными мнениями. Если в книге Листа утверждается, что «Шопен был нам опорой» и оказывал «действенную помощь своими замечательными произведениями, ратующими за наше дело», и, более того, он представлен, как «подлинный властитель, подлинный вождь партии», то, по Ивашкевичу, «история убедительно напоминает нам, насколько далек был Шопен от того, что называется романтизмом в музыке»<sup>16</sup>. В действительности Шопена сближали с романтизмом и общие новаторские тенденции, и особенности содержания его музыки. Он считал естественными поиски новых форм и средств, если этого требовало чувство художника, в силу этого он испытывал неприязнь к эпигонскому традиционализму. Сближала его и повышенная чуткость к внутреннему миру личности, что выливалось прежде всего в его лиризме, столь же тонком, сколь и волнующем. Однако глубоко заложенная в его натуре классичность мышления отворачивала Шопена от крайностей — гиперболичности, мелодраматических неистовств (Берлиоз, частично — Лист). Так сложились убеждения Шопена, поставившие его в обособленное положение и послужившие причиной резких расхождений во мнениях, только что приведенных. Как мы увидим, классико-романтическая позиция нашла свое отражение в ноктюрне с-молл.

Что же касается общественной позиции Шопена, то, как свидетельствуют современники, открытые словесные изъяснения патриотических чувств были мало свойственны ему. Отчетливо представляя себе слабость и разрозненность национально-освободительных сил, трезво и прозорливо предсказывая многие события, Шопен не строил иллюзий о скором возрождении Польши<sup>17</sup>. Но с тем большей силой он воплощал в своей музыке то, о чем редко говорил вслух, — ноту отчаяния, гнева и протеста.

Как это естественно для человека творческого, и притом наделенного тонкой психической организацией, Шопен с годами духовно рос, становился все значительнее, глубже, серьезнее как личность. Душевная жизнь окрашивалась событиями, иногда несшими с собой невзгоды. Все это сплеталось и получало художествен-

<sup>16</sup> Лист Ф. Ф. Шопен, с. 269 и 271. Ивашкевич Я. Шопен, с. 182.

<sup>17</sup> Лист Ф. Ф. Шопен, с. 257. Ивашкевич Я. Шопен, с. 136.

ное воплощение. Ко времени сочинения ноктюрна с-moll исчезают произведения, хранящие оттенок салонной элегантности<sup>18</sup>. И напротив, все возрастает удельный вес произведений явно драматических (соната b-moll, баллада f-moll, полонез fis-moll), порой — со зловещим оттенком (особенно — в скерцо cis-moll), или мрачно-величавых (фантазия, марш из сонаты), или же напряженно-страстных (баллада As-dur, Баркарола). Таков впечатляющий контекст, в котором находится ноктюрн с-moll.

От соображений общего порядка и сравнений перейдем к анализу развития событий в ноктюрне, особенностям формы и музыкального языка.

Три части ноктюрна, образующие сложную трехчастность, по внешним признакам сконструированы достаточно традиционно: простые репризные трехчастные формы в крайних частях, репризная двухчастная форма (с дважды проведенной второй частью) в среднем разделе типа трио; общая реприза воспроизводит весь тематический материал первой части. Но достаточно самого беглого просмотра, чтоб удостовериться во внутренней свободе обращения с формой, по существу перерождающей ее элементарные функции. В этом сочетании четкой и простой «внешней» ограниченности с мощной и нестесненной драматургией — перед нами Шопен, «классик среди романтиков».

Драматургия целого в большой мере predetermined, «запрограммирована» уже в начале произведения. С первых же шагов обнаруживается существеннейшее противоречие. Оно содержится в противостоящих друг другу компонентах изложения — свободно-декламационной мелодии и размеренного траурно-маршевого сопровождения со «свинцовыми басами» (по Ю. Н. Тюлину). Образуется необыкновенно рельефный «единовременный контраст» (термин Т. Н. Ливановой). Его содержательная суть в принципе та же, что в музыке барокко, где этот феномен достиг расцвета; его значения простираются от сравнительно спокойного сосуществования «свободно — строго», «субъективно — объективно», «лично — внелично» до действительно конфликтных сопоставлений взволнованно-человечного и равнодушно-неотвратимого. Наш случай следует отнести именно к этому последнему типу.

Какие конкретные признаки связей с речитативом, с декламацией можно усмотреть в мелодии? Они носят и более общий, и более частный характер. К первым относится свобода метрической трактовки; многочисленные «говорящие паузы» или «умолчания» на сильных долях; некоторая «разорванность» мелодии, которая заметна в начальных интонациях и особенно в середине (такты 9—16) благодаря дроблениям; синкопические смещения как симптом неподчиненности и в то же время источник метроритмической

<sup>18</sup> Разве лишь за исключением вальсов ор. 64 и 70 № 2, среди которых, однако, и знаменитый вальс cis-moll — венец меланхолической лирики.

напряженности<sup>19</sup>. Все это придает мелодии оттенок импровизационности, вполне уместной в сфере декламационности<sup>20</sup>. К числу вторых (более частных) относятся отдельные, типичные для речитативов интонации. Таков мотив с обыгрыванием тритона (*as — g — a — es*) в тактах 1—2 и 4 (см. пример 51 а), а затем — резкий обрыв мелодии в конце первого предложения, а также — ритмическое обострение с характерным «возгласом» *es — fis — fis* (такты 7—8, см. пример 51 б). Подтвердим специфику этих мотивов, а также роль синкопических смещений и «разорванности» ссылками на бетховенские речитативы (пример 51 в):

51a Lento

mezzo voce

So. \* So. \* So. \* So. \* So. \* So. \* So. \*

б

So. \* So. \* So. \* So. \* So. \* So. \*

в

Бетховен. Соната № 17

Соната № 31. Adagio

con espressione e semplice

una corda

Соната № 31, второе Allegro dolente

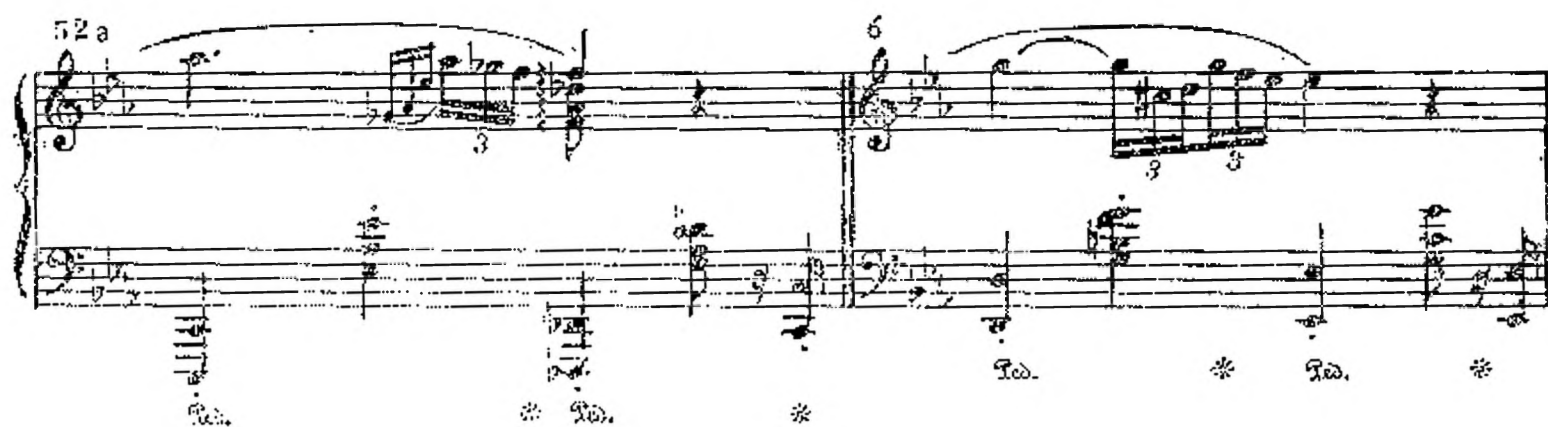
dim.

<sup>19</sup> Смещения особенно заметны из-за отсутствия в эти моменты метрически тяжелых басов (а, кроме того, в самом начале ноктюрна, из-за дублирования смещенных звуков мелодии аккордами левой руки: *g — as — g*).

<sup>20</sup> Первая часть ноктюрна «напоминает некоторые баховские произведения необычайно широким, как бы импровизационным изложением мелодии». См.: Протопопов В. Сложные (составные) формы музыкальных произведений, с. 18.



Было бы, однако, ошибкой приравнять мелодию темы к подлинному инструментальному речитативу. Достаточно сравнить ее с действительными речитативными моментами в других ноктюрнах — № 7 *cis-moll* (предикт к репризе) и № 9 *H-dur* (кода), а также со средним эпизодом медленной части концерта *f-moll* или с интродукцией этюда *cis-moll* op. 25, чтобы в этом убедиться. Шопену не пришлось пожертвовать всеми средствами своей кантилены. Вопреки смещениям и кажущейся фрагментарности мелодия льется, и это становится особенно очевидным в ее кульминационный момент (такты 21—22). Уцелели и отдельные типические интонации — предъёмность (пример 52 а), довольно обильная мелизматика, а первый период даже заканчивается характерно итальянским «мотивом закругления» (пример 52 б) <sup>21</sup>:



Сохранились не только отдельные интонации, осталось и нечто связанное с общим обликом Chopin'sких мелодий, прихотливо вьющихся и богатых капризными извивами (вспомним, например, мелодии ноктюрна *b-moll*, экспромта *Ges-dur*, Колыбельной, этюда *f-moll* № 25, мазурок *a-moll* op. 67 № 4 и последней, сочиненной Шопеном, *f-moll*). Композитор сумел настроить рисунок на драматический лад без ущерба для его изящества.

Итак, речевые интонации несомненны, но они находятся «внутри» мелодии, совмещающей певучесть с патетичностью.

Получив более полное представление о мелодии как одном из участников контраста, вернемся к оценке противопоставления в целом. Его значение для ноктюрна исключительно; не часто можно встретиться в музыке со столь наглядным проявлением контраста как завязки конфликта, как предвестника грядущего.

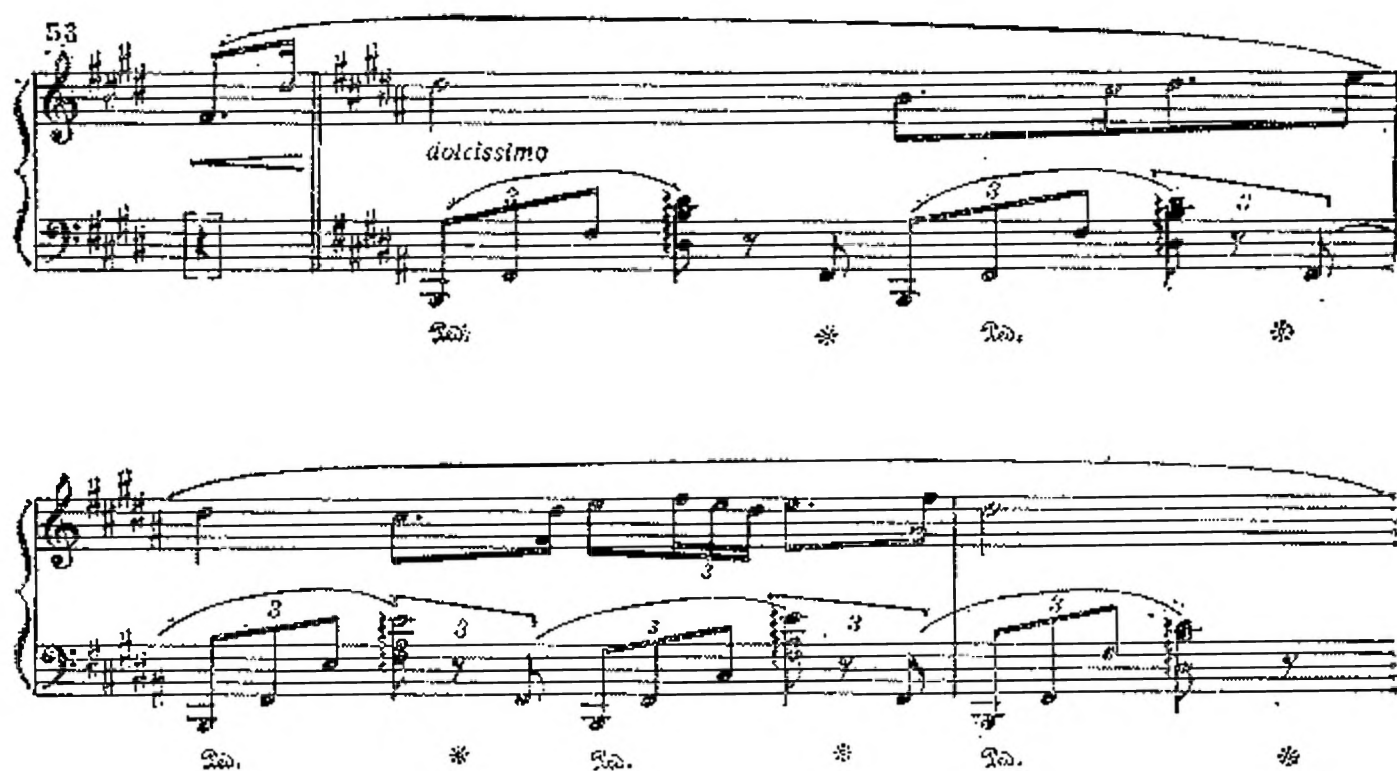
Сила контраста особенно велика по некоторым, еще не упомянутым причинам. Внедряя маршеобразные элементы в лирические темы, Шопен, как правило, насыщает ими самую мелодию, а не только аккомпанемент (вспомним, например, вторую тему пролога

<sup>21</sup> О предъёмности и закругляющих мотивах см. указанную работу автора «Заметки о музыкальном языке Шопена», с. 200 и 215—216.

из Фантазии *f-moll* или же начало концерта *f-moll*<sup>22</sup>). Поэтому в подобного рода темах не может возникнуть столь сильный «единовременный контраст». Здесь же избран иной вариант: невозможно отыскать в мелодии что-либо маршеобразное<sup>23</sup>; вариант этот продиктован драматизмом замысла и поэтому построен на прямом жанровом конфликте. Другое обстоятельство, содействующее антагонисту свободно развивающейся мелодии, — сковывающий эффект, достигаемый медленным темпом, подчеркнуто регулярным четным метром и квадратным синтаксисом. Тем самым контраст еще более заостряется.

Значение данного контраста не исчерпывается индивидуальным замыслом ноктюрна. Здесь по-особому воплощено то взаимодействие эмоционального и моторного, которое мы имели в виду, говоря о «лирически облагороженной маршеобразности». В другом, также широком смысле выявляется общий принцип, часто присущий музыке драматического характера; сила внутреннего напряжения при большой сдержанности (даже заторможенности) внешних проявлений<sup>24</sup>. Такие ситуации могут — иногда вскорее, иногда через какое-то время — приводить к вспышкам, прорывам, «взрывам». Однако подобная драматургическая закономерность не всегда имеет место. Так, в музыке барокко единовременный контраст обычно не приводит к «экстраординарным» результатам. Причина заключается, очевидно, в том, что эта музыка рисует скорее одно определенное состояние, чем активно развертывающийся процесс; поэтому противостояние двух начал

<sup>22</sup> Можно привести даже такой, прямо противоположный ноктюрну образец, как реприза в *Largo* из сонаты *b-moll*, где мягчайшее (*dolcissimo*) сопровождение служит фоном для щедро наделенной пунктирностью каптелины:



<sup>23</sup> Единственное исключение — такт 3 ноктюрна; но интересно, что приходится это исключение на третью четверть первого предложения, то есть момент, вообще склонный к нарушениям, отступлениям.

<sup>24</sup> Одно из очевидных проявлений внешней сдержанности в нашем случае — указанное композитором *mezza voce*.

может быть внутренне замкнуто, не требуя выхода, преодоления<sup>25</sup>. Но и у Шопена возможно более или менее аналогичное положение, чему примером служит прелюдия *c-moll*, в некоторых отношениях родственная ноктюрну *c-moll*<sup>26</sup>. Она также мрачно торжественна, но не включает в себе единовременного контраста. Мало того, сама принадлежность элементов к тому или другому «лагерю» не может быть однозначно установлена: аккордовые массивы в своем медленном последовании выражают и мощь, и сдержанность, ибо в них сплавлены и траурный марш, и возвышенный хорал. В основе замысла — расчет не на дальнейшие драматические перипетии, а на прямую, очевидную демонстрацию образа в его полноте (с дальнейшим постепенным уходом, изживанием). В этом одно из коренных отличий между сравниваемыми произведениями<sup>27</sup>.

Отметим тональный план темы. Модуляция в *g-moll* — минорную *D* усиливает общий сумрачный колорит, а отклонение в *Es-dur* (начало второго предложения), данное на терцовом пути к *g-moll* (*c — Es — g*) и придающее новую гармонию начальной интонации *g — as — g*, лишь оттеняет общую минорность. Тот же результат дает преобладающее в мелодии ниспадание (на полторы октавы в первом предложении, на октаву — во втором).

Еще более углубляется тот же колорит с началом середины. Из минорной *D* совершен смелый (зато очень плавный по голосоведению) скачок в самую мрачную из субдоминант — *Des-dur*; тритоновое соотношение *g — Des* усиливает его. Аккорду *II ♭* степени суждено будет сыграть немалую роль в дальнейшем. Его традиционность в качестве патетической гармонии совершенно не ощущается, ибо она скрашивается богатством мелодии и колокольной гулкостью басов<sup>28</sup>.

Сдержанность, присущая теме, заставляет ждать от середины некоторого подъема. Он и дает о себе знать — в *росо crescendo*, в мелодических восхождениях, которые мешают назвать «взлетами» лишь медленность темпа, в упорно синкопических, акцентированных началах этих восхождений. Сильным союзником является и масштабное развитие — сжатие построений по типу дробления с замыканием, простого в пределах середины и двойного при учете начального периода (4, 4, 2, 2, 1, 1, 2)<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Но, конечно, в пределах этого состояния заключены те или иные нюансы, оттенки.

<sup>26</sup> Сравним мелодии такта 1 прелюдии и аналогичные мотивы ноктюрна (особенно — в такте 5), а также начальные гармонии.

<sup>27</sup> Единственное произведение Шопена, где единовременный контраст (данный вначале) тоже рассчитан на далеко идущие последствия, — прелюдия *B-dur*. Все же размах развития и его результаты здесь значительно меньше. Ноктюрн *c-moll*, таким образом, по заложенному в нем исходному импульсу занимает наивысшее место во всем творчестве Шопена.

<sup>28</sup> В такте 2 середины бас граничит с субконтроктавой (звук *c*).

<sup>29</sup> Последний одноктакт сливается с замыканием, чтобы образовать плавно-закругляющую фразу. Почти так же поступил Бетховен в главной партии «Аппассионаты», соединяя последний мотив двойного дробления с замыкающим (но в отличие от Шопена «взрывным») кульминационным пассажем.



По общему характеру середина производит впечатление развивающейся. Но обнаружить в ней развитие каких-либо конкретных интонаций темы — не легко. Даже и найденные при тщательных поисках<sup>30</sup>, они теряются в мелодическом потоке. Здесь сказался величайший дар Шопена — способность длить мелодию, постоянно обновляя, обогащая ее и сводя к минимуму прямые повторения.

Осуществляя постепенный подъем напряжения, Шопен отнюдь не торопится, не форсирует динамическую линию. Середина завершается на *ritando*, а начало репризы даже помечено *dolce*. И в этом дают о себе знать сдерживающее (до поры до времени) начало и неизменное избегание преувеличений.

Реприза преобразована глубоко. Она начинается как бы со второго предложения темы (сравним такты 5—6 и 17—18):

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '5 4 a', shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The word 'dolce' is written above the first system. The second system, labeled '6', shows a similar structure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'ritando' and 'dolce'.

Тем самым сразу показано, что реприза задумана не как повторение первой части, а как нечто большее: это — «продолжающая реприза»<sup>31</sup>. Она, бесспорно, должна рассматриваться как динамизированная, но отнюдь не «рядовая». Средства внешнего порядка не играют никакой роли (фактура совершенно не изменилась) или почти никакой (реприза остается в пределах *ritando*, *crescendo* появляется лишь незадолго до конца). Вся сила динамизации сосредоточена в мелодии, гармонии, структуре, то есть средствах внутреннего порядка. Смысл происходящего двояк; он сказывается как «на месте», так и в перспективе. Во-первых, мы снова встречаемся с принципом внешней сдержанности при внутренней напряженности (что уже усматривалось в единовременном контрасте); избранный Шопеном тип динамизации — свидетелст-

<sup>30</sup> Например, взлеты тактов 7 и 9; италиянизированные интонации тактов 8 и 10, 12.

<sup>31</sup> При динамизации реприз в сложной трехчастной форме иногда начальный этап первой части отбрасывается как наименее напряженный (Шопен, Баркарола). Здесь же продемонстрирован редкий случай, аналогичный по смыслу, в пределах простой трехчастности.

во глубинного характера совершающихся процессов, захватывающих самую «суть». И во-вторых, данная ситуация чревата последствиями, которые обнаружатся частично здесь же, в кульминационной зоне, а еще более — в общей репризе.

Гармония совершенно изменилась. В первой половине репризы звучит суровая кварто-квинтовая секвенция, в несколько осложненном виде воспроизводящая «золотые секвенции» (термин В. О. Беркова) XVII—XVIII столетий<sup>32</sup>; снова мы видим нечто родственное эпохе барокко. Шопен воспринял элементы этого, как будто столь далекого от него стиля, там, где того требовал строго-величавый и минорно окрашенный тип музыки. Дух архаики, принесенный «золотой секвенцией», не только мирится с общим обликом репризы (да и всей первой части ноктюрна), но и — если учесть характер мелодии в репризе — еще более заостряет единовременный контраст (см. пример 59а).

Основа секвенции заключается в нисходящем кварто-квинтовом последовании с намечающимися попутными отклонениями (f-moll, Es-dur) и с участием побочных септаккордов, создающих особое сочетание строгости и остроты благодаря регулярно неуклонной смене одного диссонирующего звена следующим. Особенно важно возникновение в этой цепи аккордов с большой септимой — оно воспринимается как нечто величаво-неминуемое, диктуемое секвенцией (отсюда — строгость звучания) и в то же время заостряющее. Пожалуй, ни одно место ноктюрна не производит столь глубокого впечатления возвышенности и многозначительности.

Проиграв отдельно партию левой руки, мы сможем полностью ощутить сказанное. Вместе с тем еще рельефнее выделится свободная декламационность мелодии, возможность которой трудно было бы допустить, зная только характер сопровождения<sup>33</sup>. Остается лишь поражаться, с какой естественностью Шопен сочетает, казалось бы, несовместимые начала.

Охватив все ступени тональности, секвенция должна была бы замкнуться в такте 4. Но именно здесь Шопен нарушает ход секвенции прерванным кадансом, дабы избежать преждевременного появления T в основном виде; это характерно-романтическое (но также и баховское) «отодвигание тоники» вместе с тем служит единству репризы, снимая цезуру на грани тактов 4—5. В этот же знаменательный момент происходит решающий сдвиг в мелодии: ее умерявшаяся до сих пор интенсивность вдруг «вышла из берегов» и заявила о себе острым и смелым синкопическим скачком к вершине  $c_3$ , притом не на мягкую дециму (как обычно у Шопена), а на резкую кварту через октаву, то есть ундециму. Произошел «тихий взрыв», он стал сигналом для широкого мелодического разлива, где тема, долго находившаяся в тисках, смогла наконец полностью проявить свой трагико-патетический характер.

<sup>32</sup> См., например, известную пассакалью g-moll из сюиты Генделя № 7.

<sup>33</sup> Можно позволить себе и такой эксперимент: сыграть на шопеновском аккомпанементе слегка видоизмененную тему пассакальи Генделя и убедиться в их взаимной гармоничности.

В тактах 5—6 (третья четверть!) репризы мелодия достигает максимальной интенсивности, льется непрерывным потоком, что особенно ощутимо в ее хроматически снижающемся начале ( $c — h — b — a — as$ ), так ярко слышимом на фоне кульминационного скачка. Со своей стороны гармония вносит много экспрессии, насыщая высоко расположенное мелодическое одноголосие как своей звуковой массой, то есть чисто фонически, так и функционально: кульминация гармонизована тоническим секстаккордом, который вместе с мелодическим броском производит впечатление возгласа, восклицания, что как нельзя более подходит для вершинного момента<sup>34</sup>. Если начальный аккорд кульминации в союзе с мелодической интонацией уже создавал впечатление патетической приподнятости, то следующий за ним секстаккорд (II ♭ ступень) расшифровывает полностью эмоциональную окраску этой приподнятости. Мелодическое излияние (которое можно целиком отнести к кульминационной зоне), исчерпав себя, завершает первую часть ноктюрна двумя краткими, отрывистыми интонациями. Заключительный аккорд первой части — тоника, где нет ни терции, ни квинты; она представлена лишь утроенным основным тоном и завуалирована ходом хроматически сползающих терций. Когда же терции достигают своей цели — полного тонического трезвучия, оно, будучи мажорным, вводит нас в другой мир: мы услышали первый аккорд хорала. Так, сочетая торжественно-медлительную плавность с очень выразительным ладовым переключением, вводит Шопен слушателя в среднюю часть и как бы открывает новую главу повествования.

Мы еще не коснулись третьего средства, которое наряду с мелодией и гармонией динамизирует репризу; речь идет о структуре. Повышенная напряженность динамических реприз нередко требует большей непрерывности, большей слитности. Здесь эта тенденция проведена в жизнь с исключительной последовательностью на трех восходящих ступенях развития: 1) две начальные фразы репризы гармонически представляют одно целое благодаря скрепляющей их «золотой секвенции»; 2) в критический момент — на грани двух половин репризы, где возможна была главная цезура (переход от такта 4 к такту 5), Шопен уничтожает ее прерванным кадансом, немедленно приводящим к кульминационному броску; 3) два сходных предложения первого периода, рассеченные половинным кадансом, в репризе заменены равновеликим периодом, не делящимся на предложения; иначе говоря, период повторного строения перерос в период единого строения. Весь он прочно объединен структурой суммирования  $(2 + 2 + 4)$ <sup>35</sup>. Первая часть

<sup>34</sup> Шопен широчайшим образом разрабатывал выразительные возможности терцового тона трезвучий вообще и тонической терции в особенности. Ее потенциальная певучесть при благоприятных условиях превращается в восклицательность. Это чаще всего встречается в заключительных секстаккордовых «возгласах» (см. окончания первой части сонаты *b*-*mol*l, скерцо и финала сонаты *b*-*mol*l, скерцо *cis*-*mol*l и др.).

<sup>35</sup> Две сходные начальные двутактовые фразы сменяются четырехтактовым построением, не членящимся на сходные части. Его детализированная структура

ноктюрна с-нол — выдающийся образец структурного единства в динамической репризе.

Касаясь вопросов структуры, подчеркнем также, что реприза при всей глубине ее преобразования не изменена по величине; в ней нет ни расширений, ни сокращений, она сохранила квадратную восьмитактность. Такая естественность «укладки» в классические нормы как крупные, так и малые — одна из существенных особенностей шопеновского стиля. В рамки квадратности непринужденно укладываются и темы нежно-лирические и бурно-драматические. Это значит, что квадратность была для Шопена (как и для его великих предшественников, прежде всего — Бетховена) не «оковами», не «заданной схемой», но «познанной необходимостью», в соответствии с которой он свободно творил.

Размах мелодических, гармонических и структурных изменений в репризе настолько велик, что позволяет говорить о форме первой части ноктюрна, как близкой к безрепризной. Перед нами — убедительное свидетельство внутреннего перерождения и возвышения элементарных композиционных функций (в общей форме упоминавшееся на с. 132).

Подведем итог анализу первой части ноктюрна. Наиболее широкая основа ее содержания — выражение глубокой скорби, страдания. В этом заключено то общее, что присуще обеим сторонам конфликта. Но оказывается еще более важным то различное, что и позволяет говорить о конфликте. Внутреннее противоречие между выражением скорби через личное, субъективное, позволяющее излить горестные чувства до конца, — и через внеличное, объективное, тормозящее эмоцию и одновременно сгущающее атмосферу, — это противоречие остается непреодоленным и в ходе событий еще более заостряется. «Тиски» отодвигаются на второй план (мы имеем в виду кульминацию), но не уничтожены. Тем самым процессы, происходящие в первой части, остаются незавершенными, требуют продолжения. О том же говорят и другие аргументы — несоответствие между значительностью всего происходящего и малыми масштабами первой части<sup>36</sup>, а также отсутствие противовеса драматическому разрастанию мелодии в репризе в виде сколько-нибудь продолжительного спада. Все это вызывает

---

такова: 2,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{2}$ , 1, где 2 — разлив мелодии, а полутакты — отрывистые кадансовые мотивы. Исходный двутакт имеет важное психологическое значение для восприятия слитности в репризе; значение это не сводимо к абсолютной протяженности. Его объединяющая сила кроется в непрерывном (по началу даже квазиглиссандирующем) течении 25 звуков мелодии. Но и короткие последние мотивы существенны для структурного завершения, ибо они создают «синтаксический каданс» (см.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1972, с. 451—452. Далее: Учебник, ч. 1). Приведенная цифровая формула означает разновидность дробления с замыканием; прочное само по себе, оно отвечает на начальную периодичность 2+2 и поэтому создает общее единство репризы.

<sup>36</sup> Еще скромнее по масштабам другое произведение — прелюдия с-нол. Но по причинам, указанным на с. 136, оно оставляет впечатление полной законченности.

к дальнейшему, рождает чувство ожидания каких-то событий, «выхода на поверхность».

Не подлежит сомнению, что облик первой части ноктюрна тесно связан с особенностями психики Шопена и даже его поведения — с его способностью подавлять в себе самые сильные аффекты, приглушать гнев, сохранять самообладание даже в минуты глубокого волнения. Характеристика этих черт — один из лейтмотивов книги Листа, и можно верить этому упорно возвращающемуся тезису.

Продолжение следует не прямым путем: драматургическая линия совершает крутой поворот, как это часто встречается в литературных, театральных произведениях: на смену данной стороне действия, данной главе приходит иная, с новыми участниками, новой ситуацией. Эта смена может быть мягкой и резкой, подготовленной или внезапной.

С такой точки зрения следует подойти к *Roso riu lento* — трио по форме, хоралу по жанру. О внезапности, резкости его вступления не может быть и речи, этим качествам предстоит проявить себя несколько позднее. Напротив, переход к трио, как мы видели, очень плавен, смягчен. И, как на первый взгляд ни странно, именно это придаст контрасту особую силу воздействия, ибо после замирающего, мерного ниспадания терции не ждешь столь глубокого образно-жанрового переключения, происходящего в тишине.

Эпизодам в духе хорала принадлежит заметное место в творчестве Шопена. Их смысловое значение неодинаково. Несомненно как то, что некоторым из них присущ характер молитвенный<sup>37</sup>, так и то, что в общем роль их шире, обобщеннее. Они более всего воплощают возвышенность духа, иногда — величавое бесстрашие, иногда — просветление. Но гораздо полнее вырисовывается их роль, если представить себе судьбу хоральных эпизодов. Лишь в редких случаях при общем спокойном характере пьесы они остаются «невредимыми» (ноктюрн ор. 37 *g-moll*). Чаше же их невозмутимость, отрешенность терпит ущерб: они подпадают под

---

<sup>37</sup> Отношение Шопена к религии было двойственным. Он, вероятно, сохранил традиционную для его круга внутреннюю религиозность. Но «он был совсем не церковным человеком» (Лейхтентритт Г. Фредерик Шопен. М., 1930, с. 82), не исполнял религиозных обрядов и даже прекратил общение с духовенством. Эта двойственность была хорошо выражена Листом формулой: «веря в бога и прервав с ним сношения» (Лист Ф. Ф. Шопен, с. 381). Таким образом у нас нет оснований для каких-либо категорических суждений о наличии или отсутствии религиозной подпочвы в данном случае. Но роль хорала как начала временно отстраняющего сохраняется при любом истолковании.

Как указывал К. А. Кузнецов, Шопен в хоральных эпизодах ноктюрнов «несомненно вращается в кругу старых грегорианских традиций, вплетая их искусно в круг иных, новых эмоций»; тем самым, внутреннее значение «вечерней или полуночной» музыки церковного средневековья трансформируется, и «мелодика старого хорала получает значение элемента, характеризующего „ноктуральные“ настроения». См.: Кузнецов К. А. Исторические формы ноктюрна, с. 124.

действие драматизирующих факторов (ноктюрн *c-moll*, скерцо *cis-moll*, средний эпизод прелюдии *Des-dur*), либо сами демонстрируются как фактор возросшего драматизма (отражения хоральных эпизодов в кодах фантазии *f-moll* и Полонеза-фантазии), либо служат катарсисом после трагически-мрачных кульминаций (ноктюрн *op. 15 g-moll*), либо, наконец, «сходят на нет» (интродукция полонеза *Es-dur*). Очевиден идейный смысл этих явлений: хоральные эпизоды в большинстве воплощают лишь попытку отвернуться от жизненных бурь и волнений; конфликты действительной жизни сказываются сильнее и вовлекают в свой водоворот образы бесстрастия или примиренности; нечто подобное происходит даже в тех случаях, когда хорал оказывается только одним из участников жанрового комплекса (начальная тема баллады *F-dur*, побочная тема баллады *f-moll*).

Сказанное только что имеет ближайшее отношение к разбираемому произведению. Признаки активизации, естественно, появляются не сразу. Сдержанность («*sostenuto*») проявляется еще более, чем в начале первой части ноктюрна; по сравнению с *mezza voce* здесь избран более определенный тормозящий нюанс *sotto voce*, а при переносе мелодии в верхнюю октаву словами *sempre p* исполнителя предостерегают от увеличения громкости; в главном голосе строго соблюден диатонизм<sup>38</sup>. Строга и ритмика (с появляющимися несколько раз пунктирными фигурами), размеренно движутся колонны аккордов; фактура аккордового типа по смыслу соответствует аккомпанементу первой части. Можно поэтому говорить о том, что в хорал проникают черты маршеобразности, которые вносят общность в соотношение первой части и трио. И здесь элементы медленного марша, укрепляя хорал, вместе с тем сдерживают его, тормозят и делают еще более суровым<sup>39</sup>. Но в отличие от первой части, где маршевое начало существовало вне мелодии, хорал «впитывает» в себя эти элементы, они находятся внутри темы, а потому единовременный контраст не возникает.

В целом тема, изложенная в виде периода, дает совершенно определенное представление о смысловой функции хорала, точнее — его основной части. Она такова, как и в большинстве других подобных эпизодов у Шопена: отстранение от конфликтности, воплощенной в предшествующей части, отрешенность от драматического начала, возвышенное самосозерцание. В более широком смысле мы вправе провести аналогию с характерно романтическим переключением планов — от действия, от борьбы в мир покоя (па-

---

<sup>38</sup> Сопоставление звучности среднего и высокого регистров, быть может, рассчитано на ассоциацию с игрой органа, вполне уместную в данной обстановке.

<sup>39</sup> Жанры хорала и торжественного марша Шопен, видимо, ощущал как органически близкие. Бесстрастие хорала «подкрепляется» ритмической четкостью и выдержкой — качествами, свойственными маршу. Из их слияния возникает объединяющий жанр — гимн (см. прелюдии *E-dur, c-moll*). Подчеркнем также, что нельзя согласиться с определением основного жанра трио как героического марша (Кремлев Ю. Ф. Шопен. М., 1960, с. 585—586).

сторальный эпизод в «Прелюдах» Листа) или светлых иллюзий (его же соната *h-moll*). Одна из таких антитез и в ноктюрне.

Развитие темы продолжается по законам репризной двухчастной формы. Третья четверть формы с обычным для нее дроблением и восходящим секвенцированием содержит некоторое нарастание (*rosso crescendo*), которое можно понять как намек на скорое будущее, однако оно не ведет непосредственно к какой-либо вершине. Наоборот, реприза начинается еще приглушеннее (*pp*), мелодия спрятана в среднем голосе — на нее как бы наброшена вуаль органного пункта в верхнем голосе; пунктирные фигуры исчезли. Ощущается «безветрие пред грозой».

И первый ее удар наносится на пороге окончания — всего лишь за 2 такта до завершения двухчастной формы. Здесь находится тот переломный пункт, где налаженное было планомерное развитие резко сворачивает в совершенно ином направлении. Перед нами — сильно выраженный нарушающий контраст<sup>40</sup>; осуществляющие такой контраст вторжения обычно бывают очень значительны по своим последствиям. Вторжения должны рассматриваться как самый осязательный из всех видов контраста. Чтобы полностью реализовать заложенные в них возможности, они должны удовлетворять двум условиям: они должны быть непредвиденны по времени появления и неизвестны по своей природе; иначе говоря, характеристику вторжения можно определить так: неожиданность плюс чуждость.

Оба условия налицо в нашем случае. Нарушающий элемент возникает, когда слушатель ждет близкого и «нормального» завершения всей формы (она в принципе могла быть достаточной для образования трио в целом). В этом заключен глубокий замысел: бесстрастие хорала должно быть нарушено еще до его окончания и притом, чем ближе к концу — тем драматичнее эффект: уже в виду позитивной цели, почти достигнутой. Здесь вполне закономерна аналогия с такими литературными, театральными произведениями, где катастрофа происходит на пороге благополучного завершения, для которого давал основания сюжет<sup>41</sup>.

Второе условие также соблюдено: нарушающий элемент звучит как нельзя более чужеродно в обстановке торжественно-мажорной, почти гимнической. Можно найти элемент родства между ним и триольной интонацией тактов 10 и 12 первой части:

---

<sup>40</sup> См. о нем в учебнике, ч. 2, глава «Общие принципы развития и формообразования», § 5.

<sup>41</sup> Неожиданный поворот действия «в последний момент», по-видимому, еще чаще встречается при противоположной направленности — к «спасению», благополучной развязке.

Другие примеры драматических переломов перед завершением можно видеть в главной партии сонаты *h-moll* Шопена, главной партии баллады *f-moll* и побочной партии репризы в той же балладе. Об этих примерах и — шире — об унаследованном от Бетховена принципе «отрицания в кульминации» см. «Заметки о музыкальном языке Шопена», с. 296—297.



Но даже приняв это во внимание, трудно представить себе более явственное и картинное столкновение, чем антитеза хорала и разрушительного начала, появившегося за несколько секунд до ожидаемого завершения.

Вторгающийся элемент силен не столько характерностью интонаций, сколько резкостью контраста как такового и моторной активностью. Его первичная форма — эскизно прочерченный рисунок волны<sup>42</sup>, но уже со второго появления рисунок (и динамический оттенок) приобретает поступательность и все возрастающий ямбический напор. Можно говорить о жанровых его корнях: изобразительно-симфоническая и оперная музыка бурь, ураганов<sup>43</sup>. Такое

<sup>42</sup> Гармония по-своему откликается на первое появление тревожного мотива — звучит напряженный «аккорд о трех функциях», по существу — двойное задержание к D:



Заметим, что мотив в своей первичной форме очень близок начальным мотивам «бури» в 4-м ноктюрне:



Он напоминает также тревожное остинато *cis — d — cis — cis* в 4-й картине «Пиковой дамы».

<sup>43</sup> Это впечатление создается, в частности, преобладанием хроматических подъемов и динамическими «порывами» («завывания ветра»). Нелегко указать какую-либо картину бури, которая обошлась бы без хроматических пассажей — обратимся ли мы к увертюре «Вильгельм Телль», разработке «Прелюдов» Листа и его же пьесы «Гроза», или к «Буре» и «Франческе да Римини» Чайковского.

О том, как воспринималась музыка трио современниками Шопена, дает



происхождение особенно подчеркивает его противоположность строгости и отрешенности хорала. Если этот последний возникал после взволнованной музыки первой части (в своей внешней сдержанности, таящей внутреннюю возбужденность), то действие «октав бури» противоположно и означает решительный поворот от драматизма скрытого к открыто выраженному. Антагонистические начала, как видим, имеют явный жанровый облик; потому-то так ярко — как «борьба жанров» — воспринимается их конфликт.

Для дальнейшего развертывания борьбы, только что начавшейся, было необходимо повторить вторую часть двухчастной формы. За это время «элемент бури» колоссально разрастается, усиливая и аккорды хорала. Вполне естественно, что начало, достигшее такой почти всепоглощающей мощи, не прекратит своего существования с наступлением репризы, а будет жить в ней, хотя и приняв иной облик.

Кульминация трио должна была выпасть на важный момент формы и тематического развития — таковым стал заглавный мотив хорала, то есть начала репризы (при втором проведении). Дальнейшее *sempre ff* показывает, что Шопен считал всю репризу кульминационной зоной. Такое отсутствие спада было крайне существенно для воздействия на общую репризу.

Вершинное проведение хорального мотива — что оно означает? Его можно принять за торжественно-ликующее провозглашение; черты гимничности выражены здесь более, чем где-либо. Но против такого толкования говорят веские соображения. Во-первых, связно-целостное развитие хоральной темы обрывается на 6-м звуке, а продолжение темы дано в виде разбросанных какой-то могучей силой аккордов — то вниз, то наверху; может даже показаться, что хорал совсем уничтожен, задавлен лавинами октавных пассажей, бушующих теперь безостановочно<sup>44</sup>. И во-вторых, подобное истолкование не согласуется ни с угрожающим характером, какой с самого начала был присущ «элементу бури», ни с трагическим характером общей репризы. Представляется более правильным видеть смысл происходящего не столько в звучании какого-либо отдельного выделяющегося момента (начало репри-

---

представление легенда, приводимая Г. Пурталесом: «...Среди польских артистов существует поверье, будто этот ноктюрн был сочинен Шопеном в церкви Сен-Жермен-де-Пре, куда он укрылся от разразившейся грозы. Он прослушал службу, сопровождавшуюся ударами грома, и, вернувшись к себе, создал тот удивительный хорал, который является центральным местом этого возвышенного произведения». См.: Пурталес Г. Шопен. М., 1928, с. 167.

<sup>44</sup> Такому пониманию содействуют некоторые пианисты, чересчур увлеченные безукоризненным исполнением «октав» и не замечающие, что аккорды хорала все-таки сохранены до конца. Укажем, что заполнение кульминационной зоны представляло определенные технические трудности для Шопена. Желая поднять до апогея звучность «элемента бури» и в то же время довести хорал до заключительного каданса, Шопен вынужден был прибегать к регистровым переброскам, жертвуя то «бурей» (первый кульминационный такт), то фрагментом мелодии хорала (следующий такт). Но сила гения такова, что даже столкновение с техническим препятствием служит для него источником важного смыслового эффекта.

зы хорала), сколько в общей драматической окраске всего вместе взятого <sup>45</sup>.

Оценивая значение средней части ноктюрна в целом, отметим, что она поначалу воспринимается как преграда для дальнейшего развития конфликтности, намеченной в первой части, как «отвод в сторону» противоположную только что продемонстрированной <sup>46</sup>. Это — важный и сильный прием музыкальной драматургии, сулящий интенсивную динамику в дальнейшем течении событий. Но Шопен не довольствуется самим фактом «отвода». Начиная среднюю часть как «преграду», он продолжает ее как преодоление. Таким образом совмещены оба типа средних частей, возможных в жанре ноктюрна (см. с. 129—130).

Две части ноктюрна содержат очень различные по духу и по примененным средствам нарастания: внутри-заложенная, перманентно действующая антагонистичность в первой части, извне-возникающее и с предельной конкретностью обрисованное противопоставление в средней части. Но они имеют нечто общее: и то и другое не исчерпано, конфликт не разрешен; обе коллизии можно представить себе как направленные вперед стрелы незавершившихся нарастаний, с разных сторон воздействующие на репризу.

Участь репризы тем самым предрешена — ей предстоит радикально перевоплотиться. Достаточно небольшого эксперимента, чтобы это стало очевидным: сыграть (после окончания средней части) несколько начальных тактов репризы, воспроизводя изложение первой части; мы сразу убедимся, что возврат к этой относительно сдержанной музыке был бы неестествен — статическая реприза невозможна.

Продолжая аналогию с литературным повествованием, можно сказать, что начинается «глава третья». В «главе первой» имелась своя линия сюжетного развития, в «главе второй» — совсем иная; при этом обе линии требовали продолжения. Естественно ожидать момента, когда они пересекутся. Действительно, третья часть тесно связана с обеими предыдущими: весь ее материал взят из первой части, изложение — из второй части (точнее — из ее динамизированного раздела). По Б. Л. Яворскому, процесс такого рода представляет «сопоставление с результатом» (столкновение и вывод из него).

Характеризуя образное содержание репризы, Ю. Н. Тюлин писал: «...Теперь это не изнеможение, а гнев, смешанный с отчаянной решимостью, это клокочущее негодование, душевный мятеж» <sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Что же касается впечатления, производимого начальным мотивом хорала в кульминации, то его с только что формулированной общей точки зрения можно понять как «последнее собиранье сил», «последний призыв» и т. д.

<sup>46</sup> «Движение к цели под видом удаления от нее» — так называет эту закономерность Л. А. Мазель (Мазель Л. Вопросы анализа музыки, с. 249—250).

<sup>47</sup> Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена, с. 35.

Реприза, по его мнению, роднится с обоими этюдами в *c-moll*.

Шопеновские обозначения, как всегда — крайне немногословные, — тем не менее достаточно определенно указывают экспрессию возбужденную (*Agitato*) и активность развития, резко возросшую по сравнению с аналогом этой музыки (*Doppio movimento*).

Коренная перемена в облике музыки могла быть осуществлена лишь достаточно сильными средствами. Однако ни тематизм, ни гармония (которые играли столь большую роль в процессах развития первой части) не находятся в их числе<sup>48</sup>. Каковы же «виновники» преобразования? Среди них два наиболее очевидны — темп и фактура. Они взаимосвязаны, ибо выразительные возможности данного типа фактуры смогли проявить себя лишь в условиях быстрого движения; они связаны и общностью происхождения, будучи наследниками «элемента бури» из средней части. Напомним, что триоли восьмых в репризе равносильны триолям шестнадцатых.

Связь ускоренного темпа с трансформацией образа не требует развернутых комментариев; смена темпа — очень сильное средство, способное иногда изменять характер музыки до неузнаваемости. Убыстрение не представляет редкости в динамических репризах, необычна лишь степень его — двойная; она говорит о высоком уровне переворота<sup>49</sup>. В том же направлении действует безостановочность торопливого движения: в репризе нет ни одной паузы, которая распространялась бы на все слою изложения.

В основе фактуры лежит прием репетиции аккордов. Общий принцип репетиции, то есть более или менее быстрого повторения одного звука, заключает важное и ценное противоречие — активность, выраженная скоростью, не имеет высотного выхода, будучи «прикована» к одному пункту. Отсюда может при благоприятном контексте, в частности в условиях минорного лада, создаваться характер взволнованности, беспокойства. Достаточно напомнить о роли тремоло струнных в драматических эпизодах оперной музыки (еще со времен Монтеверди) или о необыкновенно тревожных репетициях в первой части «Аппассионаты». Симптоматично, что истоки репетиции находятся в «элементе бури»<sup>50</sup>. Тем самым мы затрагиваем важнейшее для облика репризы явление — фактурное вторжение. Чрезвычайно существен не только ха-

<sup>48</sup> Сравнительно небольшие изменения, касающиеся местного характера, будут отмечены. Единственным серьезным исключением явится кульминация.

<sup>49</sup> Шопен не дает прямых указаний на толкование *doppio movimento* — по сравнению ли с непосредственно предшествующей музыкой средней части ноктюрна или с аналогичной по материалу музыкой первой части. Первое предположение кажется более вероятным, а потому «удвоение» не должно пониматься буквально.

<sup>50</sup> См. особенно такт 6 от появления триолей. Вообще же каждая триоль есть микрозадержание с повторением второго звука. «Обычно в репризу проникают важные и значительные элементы фактуры средней части, игравшие в ней особую „взрывчатую“ роль» (Музыкальная форма, с. 154).

рактир фактуры, но и способ, каким Шопен внедряет ее в репризу, то есть сам по себе факт вторжения: фактура не создана заново, как некая вариация первой части, а стала результатом непреодолимого натиска, которому музыка репризы не могла (или не желала?) противиться<sup>51</sup>.

Отметим и другой фактурный элемент, активизирующий репризу: непрерывные (начиная с такта 8) ямбические «толчки» — импульсы басов:



Впечатление возбужденности усиливается и от взаимопроникновения ритмов — четного (в мелодии) и нечетного (в сопровождении).

В осуществлении динамизации участвуют не только фактура, темп и ритм. Своеобразна собственно динамическая (громкостная) линия. Уровень звучания не только не повышен (что было бы обычно при подъеме напряженности), но, наоборот, снижен до *pp* на протяжении всего первого периода. Резкий спад (после *ff*) производит тем большее впечатление, что совпадает с противоположной направленностью другого компонента — темпа.

Как уже ясно для нас, что отнюдь не признак успокоения или пассивности, а сдержанность внешних проявлений при внутреннем кипении страстей (что объективно сближает Шопена с Бетховеном). Но причина эта — не единственная. Шопен учитывал, что повышение громкости есть гораздо более очевидное, а потому самое сильное (в прямом смысле), даже — крайнее средство и резервирует его для решающего — предвершинного этапа<sup>52</sup>. Середина репризы в ноктюрне ознаменована небольшими предварительными вспышками, но они всякий раз гасятся. Последнее значительное и полное своеобразной экспрессии «гашение» происходит в такте 15. Отдельно сыгранный этот такт по своей нежности и прелести звучания может даже показаться не соответствующим суровому контексту. Лишь после него начинается решительный громкостный подъем, приходящийся на местную репризу и ведущий к кульминации.

<sup>51</sup> Как указывает Л. А. Мазель, примененный Шопеном метод динамизации оказался весьма перспективным: «...Взволнованная фактура сопровождения в этой репризе предвосхищает фактуру, часто встречающуюся у Скрябина (репетиция аккордов)». См.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 254.

<sup>52</sup> Принцип «резервирования громкости» можно отнести к числу классических закономерностей развития. Нарастание осуществляется в большей своей части путем развития фактуры, но без усиления звучности; и лишь в кульминации вводится приберегаемый для нее «род оружия» — громкость. Так построен первый ряд вариаций «темы радости» в 9-й симфонии Бетховена; сходным образом поступает Глинка в «Камаринской» (первая серия вариаций плясовой темы); почти таким же путем строит Лист фугато в сонате *b*-*mol*l.

До сих пор мы касались средств, условно говоря, внешних. Они либо относились к характеру звучания как такового, либо служили фоном для основного интонационного содержания. Обратимся теперь к форме, мелодии и гармонии.

Охваченность репризы единым порывом получает в форме отражение, вполне аналогичное тому, какое наблюдалось в местной репризе первой части. Там произошло перерастание расчлененного периода в более слитный период единого строения. Какой путь объединения остается возможным для общей репризы? При восприятии первой части мы ясно различаем грани ее трех разделов. Но, слушая общую репризу, мы замечаем эти грани в гораздо меньшей степени. Эмоциональный поток отодвигает их на задний план; не только сама настроенность музыки влечет к непрерывности, но и техника выполнения репризы — безостановочность и бесконтрастность движения. Монолитность репризы позволяет воспринимать ее наподобие одного огромного периода; трехчастность же почти неощутима.

Единство сказывается и в другом, исключительно важном аспекте: в репризе уже нет места единовременному контрасту. Сдерживающий элемент первой части исчез и заменен таким, который не только не препятствует мелодической возбужденности, но, наоборот, усиливает ее. Вместо принципа противоречивости во взаимоотношении элементов введен принцип совместного параллельного действия средств, направленных к общей цели (здесь применимо и введенное Л. А. Мазелем понятие «множественного и концентрированного воздействия»).

Психологически этот поворот естественно связан с таким состоянием человека, когда былые колебания, сомнения, противоречия отброшены, уступив место одному волнующему и всепоглощающему чувству.

Должно стать также очевидным, что фактура и темп, условно названные внешними средствами, явились участниками глубоко органичного перевоплощающего процесса, ибо им в первую очередь обязана реприза вытеснением единовременного контраста и переходом к параллелизму взаимоподкрепляющих художественных приемов.

Изменения в мелодии сравнительно невелики и сводятся к двум моментам. Заметен уход от филигранности, которая все-таки в известной мере сохранялась первой частью. Почти полностью исчезают мелизмы, в том числе итальянская «интонация закругления»; некоторые из них были бы просто неисполнимы технически при новой фактуре.

Вторая черта — усиление мелодической непрерывности, заполнение пауз и остановок. Наиболее серьезные изменения падают на предкульминационные такты (21—22), что связано с явлениями гармоническими, к которым мы и перейдем.

Слиянность мелодии и гармонии очень дает о себе знать как еще одно свидетельство всеобщей «сплавленности» в репризе. Она особенно на виду при дробных длительностях (шестнадцатые) — во

Во всех этих случаях ритм мелодии подчиняет себе ритмику аккордового движения. Одноголосная линия превращается в единый трепещущий мелодико-гармонический пласт.

Отдельные усложнения встречаются с самого начала (см. такты 1 и 4 репризы). Но гораздо значительнее они в местной репризе. Опираясь на выразительные гармонии «архаической секвенции» из первой части ноктюрна, Шопен продолжает их заострение. Здесь еще раз проявила себя мудрость Шопена: временно ограничивая диапазон средств, он оставляет резерв для активизации — не только в громкостной динамике (что мы уже видели), но и в гармоническом развитии. Аккордовые последовательности местной репризы превосходят своих аналогов и по напряженности, и по необыкновенной фонической красоте звучания (см. примеры 59а и 59б):



Совместными усилиями гармонии и фактуры достигнуто особое полнозвучие диссонирующих аккордов, столь же яркое, сколь и мягкое (насыщенное, но не резкое!) Такого рода звучание присуще тем шопеновским образам, где господствует сфера чувства<sup>53</sup>. Обильно дублированные, опирающиеся на гулкие басы аккорды и их последования предвещают фактуру Рахманинова и местами — экспрессионистические звучности раннего Скрябина (например, Экспромт ор. 12 b-moll).

Обозревая репризу в целом, мы можем оценить ее как результат множественной динамизации. Как мы видели, общая реприза, не посягая на уничтожение трехчастности, делает ее, однако, малозаметной, как бы «одночастной»; это можно назвать «единством по горизонтали». В то же время фактура репризы гораздо менее расслаивается на пласты (мелодию и сопровождение), она звучит в общем лихорадочном возбуждении и снимает былое противоречие двух элементов-антагонистов; так создается «единство по вертикали». Поскольку первая ступень единства была достигнута еще в местной репризе начальной части (имеется в виду образование периода единого строения), а двойное единство общей репризы явно представляет более высокую ступень, можно говорить о возрастающей, прогрессирующей слитности.

<sup>53</sup> Привлекают внимание такты 17—20, в частности — субдоминантовые нон-аккорды на доминантовом басу в тактах 18 и 20. Другие примеры диссонантного полнозвучия — кода Баркаролы, нарастание перед кодой баллады As-dur.

Превосходство общей динамической репризы над местной следует понять и в более широком плане. Шопен включил в общую репризу все то, что было достигнуто в динамизации первой части ноктюрна<sup>54</sup>, «помножил» этот предварительный результат на другой, бурно развившийся в трио, и таким путем создал новый, гораздо более высокий этап в третьей части ноктюрна. По глубине динамизации реприза ноктюрна не уступит репризам баллад *As-dur*, *f-moll* и Баркаролы.

Мы подошли к генеральной кульминации. В произведении такого художественного уровня и такой образно-динамической целеустремленности, как ноктюрн *c-moll*, кульминация должна быть выдающейся по выполнению и производимому впечатлению. Она и в самом деле такова — поразительна по выбору места, примененным средствам и в конечном счете по драматургическому смыслу.

Первое, с чем мы сталкиваемся, — отсутствие важнейшего атрибута кульминации, аккорда  $\text{II}^{\flat}$  ступени в ожидаемом моменте. Неверно было бы считать этот урон губительным для динамики вершинных тактов: звучание аккордовой мелодии так страстно, общий тонус так высок, что отсутствие одного, хотя и очень важного аккорда не обедняет заключительные такты репризы. Жертвуя им, Шопен мог с полным основанием полагаться на компенсирующее действие всех прочих динамических факторов. Но естественный вопрос — во имя чего композитор пошел на эту жертву? Как и в других случаях, он оставляет очень сильное средство в резерве. Изъятый аккорд появляется, но тремя тактами позже, чем его ждали; Шопен берег его, ибо ему уготовано место общей драматической вершины.

Еще полнее раскроется значение происшедшего при учете ряда обстоятельств. Вспомним момент, когда вторгался «элемент бури» — на пороге завершения всего хорала, что придавало особую остроту конфликту. Имеется существенное различие, ибо тогда вторжение было чужеродно, а здесь взрыв создается силами, действующими изнутри, без участия каких-либо посторонних элементов; тем не менее принцип остается по существу тем же. Суть дела не только в том, что напряженность нагнетается «под занавес», в последний момент; важно, что именно в этот момент должна была наступить разрядка, а новая кульминация уже не ожидается<sup>55</sup>. В самом общем смысле следует видеть здесь определенный драматургический прием — усиленный возврат (прорыв) вытесненного или избегнутого начала.

Какими формальными средствами достиг Шопен потрясающего действия кульминации? Их немного, а наиболее очевидное из них

<sup>54</sup> За одним лишь исключением кульминационной гармонии (об этом см. далее).

<sup>55</sup> Это доказывается сравнением с аналогичным заключительным тактом первой части (*diminuendo*). Сравнивая вновь с вторжением «элемента бури», мы убедимся, что генеральная кульминация отодвинута на еще более поздний момент — на «самый край», что делает ее особенно жгучей.

(как почти всегда) — громкостная динамика: здесь мы слышим единственное в крайних частях ноктюрна *fortissimo*, задерживаемое (*ritenuto*) и еще более усиливаемое (подъем мелодии на *crescendo*). Немалую роль играют также нагнетательные ямбические толчки басовых октав.

Однако главным деятелем является, как мы уже видели, гармония, точнее—ее сдвиг. Прежняя кульминация теперь стала предвершинной; подлинная же общая вершина благодаря сочетанию прерванного оборота с отклонением в *Des-dur* создает омрачающее нарушение большой силы. Аккорд II<sup>6</sup> ступени близок по значению к лейтгармонии, и Шопен шаг за шагом усиливает ее звучание; принцип динамизации, лежащий в основе всего произведения, приложен и к отдельному решающему аккорду, как бы концентрирующему в себе тенденцию целого. Остается добавить, что все упомянутые явления играли бы меньшую роль, если б не фактор внезапности, в высшей степени умножающий действие всех прочих. Именно он заставляет воспринимать происшедшее как трагический взрыв. Напрашивается аналогия с «аккордом отчаяния» в коде скерцо *b-moll*.

Нам пришлось подробно остановиться на генеральной кульминации, ибо все свидетельствует об исключительном значении, какое придавал ей Шопен.

Оставшиеся несколько тактов оформляют заключительную каденцию. Будучи по структуре расширением (как обычным следствием прерванного оборота), это построение звучит как очень малая, но выразительная кода<sup>56</sup>. В ней происходит динамическое затухание, очень частое в динамических формах, позволяющее слушателю еще глубже ощутить в ретроспективе мощь и экспрессию кульминации. Далеко не все драматические произведения Шопена заканчиваются подобным образом. Затухание не свойственно бурно-стремительным сочинениям — таким, как скерцо *b-moll* и *cis-moll*, три последних этюда из ор. 25, прелюдии *f-moll*, *g-moll*, *d-moll*. В ноктюрене же, несмотря на *doppio movimento* репризы, господствует траурно-лирическая окраска, чуждая моторике, хотя бы и драматизированной. Сколь ни кратко затухание, но оно успевает помимо оттенения кульминации создать и свое собственное настроение — скорби, не оставляющей надежд. Шопен не счел уместным придать спаду просветляющий характер, и уход в высокий регистр, как это нередко бывает, символизирует исчезновение, иссякание эмоции — но отнюдь не примиренность. Мелодическое положение терции в заключительных тонических аккордах, смягчая звучание, трижды напоминает: минор остался минором.

Сравнивая крайние части ноктюрна по их общему облику, напомним о сделанной выше попытке связать характер первой ча-

---

<sup>56</sup> Оба мелодических подъема имеют нечто общее с восхождениями в первой части ноктюрна: главным образом в ее середине (намек на «отражение» средней части в коде).



сти с чертами личности Шопена; аналогичную связь можно представить себе и по отношению к репризе. В противопоставлении частей вырисовывается двойкий портрет творца ноктюрна. Шопен страждущий, но еще держащий под прессом изъявления чувств, — и Шопен, позволяющий себе высказаться до конца. Скорбь слишком горда, чтоб откровенно выказать себя сразу, но слишком велика, чтоб скрыться, когда муки становятся нестерпимыми. Как нельзя болес подходят к характеристике репризы слова Листа:

«Иной раз из-под пальцев Шопена изливалось мрачное, безысходное страдание»<sup>57</sup>. Быть может, в репризе нашли выражение те же страсти, тот же гнев, то же отчаяние, что и в этюде ор. 10 № 12...

Чем обильнее разрабатывал Шопен тот или другой жанр, тем больше расширял его пределы и подчас далеко уклонялся от единообразной его трактовки. Невиртуозные этюды, нетанцевальные мазурки служат тому лучшим примером; немечтательные ноктюрны, хотя и в несколько меньшей мере, подтверждают сказанное.

Ноктюрн с-моп, сохраняя некоторые связи с другими, все же стоит особняком. Будучи, без сомнения, самым значительным из всех, он по глубине своей художественной задачи не мог не отличаться от иных. Эти различия были показаны, и сейчас мы ограничимся лишь ссылкой на одно из них: элемент природы, который можно усматривать в средней части, фигурирует здесь совсем не в том значении, какое ему придется в иных случаях. Роль его велика, но в то же время вспомогательна, ибо он служит лишь инструментом для трансформирования первоначального образа. И это отличие, и другие, ранее упомянутые, делают правомерным вопрос о жанровой природе данного произведения. В нем есть черты, роднящие с балладами, — сочетание лирики, драмы, возможно, даже эпоса, активно восходящее развитие. Но для баллады (или фантазии) он невелик по размерам, и перипетии действия сравнительно немногочисленны. Ему пристало бы название «поэма», как пишет Ю. Н. Тюлин, ноктюрн с-моп — «целая драматическая поэма с ярко выраженным конфликтом и преобразованием чувств»<sup>58</sup>. Но в шопеновские времена этот термин еще не был употребителен, и у композитора, в сущности, не было иного выхода, как, опираясь на сохранившиеся связи, ввести данное произведение в общество ноктюрнов.

Нет оснований «присочинять» какую-либо программу, которая соответствовала бы образам ноктюрна в их взаимоотношении. Ограничимся ссылкой на то, что Шопену принадлежит многозначительная фраза: «Нет настоящей музыки без скрытого замысла» (по другой редакции перевода — «без подтекста»<sup>59</sup>). Этой же фра-

<sup>57</sup> Лист Ф. Ф. Шопен, с. 178.

<sup>58</sup> Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена, с. 32.

<sup>59</sup> Кортго А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 236. «Il n'est pas de vraie musique sans arrière — pensée».

зе придает большое значение Равель; приводя ее, он утверждает, что у Шопена «всегда присутствует подтекст, претворяющийся часто в поэму крайнего отчаяния»<sup>60</sup>. «Скрытый замысел», или «подтекст», весьма возможно, наличествует в ноктюрне, как эмбрион программности. Но вопрос можно поставить шире и обобщеннее: имеется нечто, свойственное тем произведениям Шопена, где достигнуты наибольшая сила контрастов, образная и жанровая определенность каждой части или темы, где налицо трансформация образов при их возврате (или, по крайней мере, существенные сдвиги в них). Не будет преувеличением видеть в таких произведениях обобщенно-скрытую сюжетность, особую конкретность музыкального действия. В противопоставлениях то одновременных, то последовательных, «сюжетных ходах» и поворотах, то крутых, резких, то плавных с необычайной рельефностью воплощены образно-смысловые намерения автора. В таких произведениях, как баллады, фантазия *f-moll*, скерцо *cis-moll*, образное развитие поражает своей осязательностью, картинностью, открывает путь для выпуклого отображения конфликта и его результатов. Оно заметно отличается от более логизированного, менее «осязаемого» типа развития, преобладающего у венских классиков. Не будучи тождественным программности, оно все же представляет шаг в этом направлении. Еще дальше в наглядности, очевидности совершающихся событий пошел Лист (например, в применении целого ряда трансформаций для обозначения сюжетных «вех»). Но это уже почти всегда связано с настоящей, полной программностью.

Формообразующие закономерности ноктюрна так тесно соединены с драматургическими, что представляется возможным их совместное краткое перечисление. Четкая выраженность и эмоциональная насыщенность драматургических приемов, в которых сочетаются вдохновенность и трезвый расчет. Искусство воплощать конфликт по-разному — откровенно и подпочвенно, свободно пользоваться различными типами контраста — как исходного пункта, импульса и как средства переключения, преодоления, как приема, исподволь готовящего и мгновенно поражающего. Предопределение драматического хода действий с самого начала. Тесное связывание и переплетение дальнейших событий. Мастерство преобразований и возведений на более высокую ступень (не только динамический уровень, но и степень слитности, переход от средств умеренной силы к более мощным). Сочетание обоих типов динамизации — внутренней и внешней. Последовательность трех парастаний, складывающихся в одно общее.

Сближая ноктюрн с другими выдающимися творениями Шопена, мы не должны преуменьшать его самобытность, его неповторимые черты. Они велики, многообразны, и все сказанное об этом свидетельствует. Самое же основное — в мучительном прео-

---

<sup>60</sup> Равель М. Полонезы, ноктюرنы, экспромты, баркарола. — В кн.: Статьи и рецензии композиторов Франции, с. 346—347.

длении сковывающих уз и в уникальном по глубине перевоплощении образа.

Каждое произведение есть продукт своего времени, но вместе с тем и одно из звеньев в цепи времен. Чем значительней произведение, тем больше оснований увидеть в нем нити, связующие не только с современным композитору творчеством, но и с прошедшим и будущим временем. Шопен — не только «классик» (в тесном смысле слова), но, если к тому влечет характер образа, и «предклассик». Величавость, размеренность, а также, пока это допускает развитие содержания, неторопливость, замаскированность конфликта уже неоднократно позволяли нам проводить аналогии с музыкой XVII—XVIII веков (единовременный контраст, «золотая секвенция», хоральность, патетическая трактовка аккорда II  $\flat$  ступени). Все эти приемы переосмысляются, так что нет оснований говорить о нарочитой стилизации. Исследователи единодушно отмечают преклонение Шопена перед музыкой Баха и отличное ее знание (в частности, именно к 1841 году относится совместное с Полиной Виардо изучение старинных композиторов, в том числе Баха). Результаты сказались в ноктюрне — то более очевидно, то опосредованно.

Не явственно, но все же реально воплотилось в ноктюрне нечто бетховенское: умение длить нагнетание и заставлять слушателя напряженно ждать продолжения; роль изначального контраста как завязки; моменты «взрывчатого» характера; отношение к квадратности как свободно избранной норме. Ноктюри *c-moll* — одно из тех произведений, которые доказывают, что личное отношение композитора к тому или иному его предшественнику не всегда тождественно объективному соотношению их стилей.

Естественны связи с общеромантическими тенденциями. Повышенный эмоционализм, присущий музыке XIX столетия на всем протяжении, но с особенной силой сказавшийся в творчестве композиторов-романтиков. Идейные антитезы, вытекающие из них глубокие образные переключения. Сближение с литературно-театральными явлениями («главы» повествования, пересечения линий; катастрофичность на пороге завершения; расширение жанрового круга и более непосредственная опора на жанры).

Несомненно и влияние на будущее, но здесь уместнее не обособлять произведение, а говорить о его значении в ряду родственных ему по духу. Эмоционализм, ярко выраженный динамический профиль, некоторые фактурные приемы — все это позволяет еще раз назвать имена Рахманинова и Скрябина.

В историческом развитии музыкального искусства время от времени появляются произведения, которые по справедливости можно считать эпохальными. В них либо возникает нечто совсем новое, указывающее дорогу далеко вперед, либо концентрируются с небывалой мощью явления, хоть и известные, но до сих пор не реализовавшиеся в столь большой мере или образующие целый комплекс сильно действующих художественных приемов. Таковы, например, «*Crucifixus*» из мессы Баха, начальные части симфонии

g-moll Моцарта, «Аппассионаты» Бетховена, «Неоконченной» Шуберта и многие другие. Они вбирают в себя самое главное или, по крайней мере, особенно важное в мирозерцании композитора, в его умственном и душевном складе. К числу таких произведений мы вправе отнести и ноктюрн c-moll Шопена. Оценку его значения не снижают сравнительно скромные размеры — известно, что и многие «миниатюры» Шопена (некоторые прелюдии) таят в себе глубину содержания и оригинальность приемов<sup>61</sup>. Пытаясь раскрыть идейно-содержательную основу ноктюрна, мы не можем отделить его от других, родственных по духу произведений, где запечатлены и пафос героизма, и пафос отчаяния, неисцелимая скорбь и горделивое мужество. Не следует, однако, обходить и другой лирико-драматический стимул. Во всех близких ноктюрну произведениях отражены и переживания о «покойшейся в могиле отчизне»<sup>62</sup>, и личная сторона в жизни композитора. Двойственность истоков шопеновской скорби и отчаяния очень хорошо обрисовал Асафьев: «С момента гибели родины — пылкая мечта о ее возрождении [...] при вполне возможном сознании безнадежности осуществления». Но личные горести «по своей значительности и нежеланности» не уступали «вести о гибели родины, пережитой им на чужбине»<sup>63</sup>. О неразделимости двух источников трагизма пишет также Ивашкевич; говоря о личных невзгодах, заставлявших страдать Шопена, он заключает: «Искусство Шопена [...] питали народ и эта боль»<sup>64</sup>. Они неотделимы, сливаясь в высшее единство национально-патриотического и лично-психологического.

В ноктюрне отсутствуют «наводящие» указания, какие можно видеть в этюде op. 10 № 12, полонезе fis-moll, фантазии f-moll. Допустимы предположения обоюродного рода<sup>65</sup>. Но и не имея однозначного ответа (его вряд ли мог бы высказать и сам композитор), мы отдаем должное ноктюрну, видя в нем и единичное выдающееся произведение, и стимулирующий образец, оплодотворяющие достижения коего трудно преувеличить. Высокий трагизм, выраженный в сжатых рамках и совершенной форме, замечательный образец шопеновского «фортепианного симфонизма» — таков ноктюрн c-moll.

---

<sup>61</sup> Напомним о сарказме, с которым Б. Л. Яворский говорил об историках музыки, преклонявшихся перед композиторами, которые писали оперы и симфонии «заурядной музыкальной речью», а в то же время уделяли Шопену «несколько строк как пианисту, сочинявшему ноктюрны и мазурки» (Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. М., 1908, ч. III, отд. II, с. 12).

<sup>62</sup> Ивашкевич Я. Шопен, с. 59.

<sup>63</sup> Игорь Глебов. Шопен. М., 1923, с. 31 и 32.

<sup>64</sup> Ивашкевич Я. Цит. соч., с. 265.

<sup>65</sup> Существуют, однако, и мнения более категорические: «Ноктюрн c-moll — самый „гражданский“ из ноктюрнов Шопена. Содержание его представляет возврат трагических образов освободительной борьбы» (Кремлев Ю. Цит. соч., с. 585). Родственная мысль была выражена, как мы видели, в характеристике, принадлежащей Лейхтентритту.

## Дебюсси. «Остров радости» („L'isle joueuse“)

Одно из произведений, принесших славу Клоду-Ашилю Дебюсси, — его фортепианная пьеса «Остров радости». Она сочинена в 1904 году, в эпоху «Моря», «Вечера в Гренаде», «Садов под дождем». В музыке этого периода краски особенно сочны, движение более активно, колорит светел. «Остров радости» считается музыкальной транскрипцией картины Жана-Антуана Ватто (1684—1721), любимого художника Дебюсси, — «Отплытие на Ситеру»<sup>1</sup>. Ватто был основоположником жанра «галантных празднеств» («Fêtes galantes»). Если замысел пьесы и был подсказан картиной, то не следует и преувеличивать, усматривая прямое отражение, иллюстрацию живописи (на картине изображена нарядная группа женщин и мужчин на корабле). Дебюсси очень свободно трактовал сюжет Ватто и, по верному замечанию Ю. А. Кремлева, преодолел церемониальность образов картины<sup>2</sup>.

«Остров радости» не принадлежит к числу произведений Дебюсси, где импрессионистские черты выражены наиболее радикально; уже наличие очень четкой сложной трехчастности свидетельствует об этом. Тем не менее музыкальный язык и новые принципы формы воплощены в «Острове радости» очень отчетливо. Без учета общих закономерностей музыкального импрессионизма они не могут быть правильно и полно раскрыты. Поэтому анализу пьесы мы предположим краткое резюме, относящееся к данному стилю вообще.

Каковы основные художественные ценности, которые принес с собой импрессионизм? Перечислим их.

1. Непосредственная передача картин природы, по возможности близких нашим живым ощущениям. Решение этой задачи означало новые завоевания в области колоризма. Неизбежно должна была повыситься роль элементов, прямо или косвенно связанных со звукоподражанием. Это признавал сам Дебюсси. Восставая против того, что он считал метафизикой, абстрактным музыкальным развитием, композитор в одном из интервью сетовал: «Не слушают вокруг себя тысячи шумов природы [...] Эта музыка нас обступает, а мы жили посреди нее до сих пор без того, чтоб ее заметить. Вот, по-моему, новый путь!»<sup>3</sup>. Но музыка импрессионизма, конечно, несводима не только к звукоподражанию, но — шире — к «музыкальной живописи», в ней есть нечто высшее — «невидимое большое дыхание» природы<sup>4</sup>, неотделимое от психического фактора, к которому мы и переходим.

<sup>1</sup> Ситера (в других произношениях — Кифера, Китера, по-французски — Ситёр) — остров, находящийся между Ионийским и Критским морями; в мифологии — фантастический остров любви, место культа богинь Афродиты и Астарты; считалось, что Афродита родилась из морской пены возле этого острова.

<sup>2</sup> Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 473.

<sup>3</sup> Там же, с. 532.

<sup>4</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975, с. 362.

2. Пейзаж Дебюсси лиричен в широком смысле, эмоционально окрашен. Внутренний мир человека, по Дебюсси, — это прежде всего особо тонкие оттенки лиризма. Чувства выявляются либо в намеке, в зарождении, либо в неуловимых переходах, переливах.

3. Стихия танца, художественно рафинированная, переработанная и осложненная.

4. Особого рода обращение к народной музыке, преимущественно в отдаленных аспектах. Отдаленность эта может быть двоякая: либо историческая (архаика, античность), либо географическая (дальние, «экзотические» страны).

Связь обоих аспектов глубока и многозначительна. Как справедливо указывает В. Д. Конен, «раздвижение географических горизонтов [...] сопровождалось столь же быстрым и неожиданным расширением исторического слухового кругозора. Эти два аспекта современного музыкального восприятия тесно связаны между собой»<sup>5</sup>.

5. Воплощение некоторых характерных истинно французских («галльских») черт, таких, как изящество, отделанность, прозрачность, яркая красочность.

В некоторых из этих областей имеются и стороны, которые в ряде работ принято считать теньевыми. Воспроизведение национального колорита и танцевальности не свободно от налета условной стилизации; несомненны также самоограничение недейственными образами, известное сужение эмоционального диапазона, смутность многих картин. Следует, впрочем, оговориться — явления эти далеко не всегда могут рассматриваться как негативные. Стилизация в искусстве имеет право на существование хотя бы потому, что создает новые ценности, объединяя привлекательные черты далекого прошлого с повизной современных средств (напомним о старинных танцах у Прокофьева) или же воскрешая то, что не заслуживает забвения. В наше время, когда углубилось понимание единства человеческой истории, стилизация нередко трактуется очень широко — как олицетворение «связи времен». Далее, уход от эмоциональной широты в значительной мере возмещается неведомой ранее изысканностью и хрупкостью нюансировки<sup>6</sup>, а нарочитая зыбкость или нечеткость рисунка отражает некоторые объективные черты реального мира и может быть оправдана в той же степени, в какой это ценится на картинах художников-импрессионистов. Можно утверждать, что в сокровищницу музыкальной культуры импрессионизм внес много свежего, оригинального.

Коснемся теперь некоторых важнейших выразительных средств, по преимуществу — получивших отражение в анализируемом произведении.

---

<sup>5</sup> Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. — В кн.: Конен В. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. М., 1975, с. 375.

<sup>6</sup> «Дебюсси открыл мир утонченного, чувственного созерцания, мир грез, лишенный грубо осязаемой реальности» (Конен В. Цит. соч., с. 402).

Обычно указывается на ослабление ладофункциональных связей, тяготений и на вытекающее отсюда следствие — усиление роли отдельных моментов, относительную изоляцию гармонических и мелодических фрагментов. Выигрыш в колорите совмещается с проигрышем в динамике. В оценках такого рода иногда допускались преувеличения — нельзя считать, например, что у Дебюсси аккорды предоставлены сами себе. Ладовые закономерности в действительности сохранились — иногда в форме, более близкой к классической, иногда — с уклоном к модальности. Следует также учитывать, что обособлению кратких построений противостоит выдерживание общей эмоциональной, колористической и гармонической атмосферы, объединяющей эти построения.

Известна склонность Дебюсси к ангемитонности (бесполутоновости). Здесь сошлись стремление к экзотике и тенденция смягчать интенсивные ладовые тяготения. Носителями тяготения являются прежде всего полутоны, которые поэтому либо избегаются, либо применяются в одновременности, что гасит их напряжение, либо допускаются как элемент необычного звукоряда (такова их роль в «Острове радости»). Наиболее последовательный вид ангемитонности — пентатоника образует вокруг себя целый комплекс приемов, то прямо из нее вытекающих, то сопутствующих: обыгрывание самого звукоряда — его демонстрация в различных ракурсах, кварто-секундовые созвучия, выделение «солирующих» больших секунд<sup>7</sup> (иногда как вычленение отдельных «звуковых тел», островков), общая плагальность, ладовая переменность, при которой роль устоя придается то одному, то другому — вплоть до превращения пентатоники в «пантонику» (где все звуки более или менее устойчивы). Им сопутствуют фактура колыхания, смягченный ритм, преобладание медленного или умеренного темпа. В совокупности образуется «пентатонический комплекс». Вместе с тем оказывается, что в близких отношениях к пентатонике находится другой звукоряд, который можно было бы считать ее антиподом — целотонный; действительно, если пентатоника есть мажор (или минор) минус тритон, то целотонность, где каждый звук встречает шестиполутонового антагониста, есть скопление тритонов. И тем не менее родство двух звукорядов несомненно: их сближает отсутствие полутонов и тем самым активных тяготений и далее манера обыгрывания гаммы как таковой, выдвижение больших секунд, возможность объявить любой звук устоем (то есть «пантоничность»), а также названные выше сопутствующие приемы. В результате возникает более широкое понятие — «пента-целотонный комплекс» с преобладанием гаммообразных движений, насыщенностью большими секундами и т. д. Он проявляет себя и в «Острове радости», хотя и не на паритетных началах.

<sup>7</sup> Родственный образец в русской музыке, быть может, повлиявший на Дебюсси, — «Спящая княжна» Бородина. В более широком смысле это произведение едва ли не впервые в истории музыки развертывает «пента-целотонный комплекс» (см. далее).

Известно тяготение Дебюсси к параллелизму аккордовых последований, то есть транспозиция аккорда вверх или вниз. Каковы причины этого тяготения? В трактовке выразительных средств заметна, как уже было сказано, склонность к особой прямоте, опирающейся на непосредственное восприятие человека. Дебюсси относится к звучанию аккорда наподобие того, как он рисует эффекты эха, звона, отзвуки рогов, удаления — приближения. Отбрасываются традиционные наслоения на первичность явления. В нелогичном плане воспринимается соотношение аккордов, сводящееся к простейшему передвижению. Отсутствие классической логики голосоведения, а также элементарных связей типа  $T \rightleftharpoons S$  или  $T \rightleftharpoons D$  позволяет сосредоточить внимание на звучности самого аккорда; не отвлекаемый ходами голосов, слушатель в большей степени ощущает структуру и тембр самой вертикали. Одинаковость переставляемых с места на место аккордов закрепляет характерные черты данного созвучия в сознании слушателя, заставляет его воспринимать аккорд как некую относительно самостоятельную единицу. Чем сложнее аккорд, тем больше ощущается выразительность параллелизма как «утверждения» этой единицы.

Помимо общих оснований есть и частные, относящиеся к разновидностям параллелизма. Так, имеет значение звучность незаполненных квинт (обычно в басу); она создает ощущения пространственности, таинственности. Консонирование басовых квинт вместе с тем образует прочную основу для построения многозвучных аккордов. При секундовых сопоставлениях достигается плавность смещ, заменяющая классическое голосоведение. И наконец, при сопоставлении малых мажорных септаккордов («доминантсептаккордов») и нонаккордов по большим секундам возникает целотонность.

В мелодии наблюдается некоторое уменьшение роли длительных, протяженных линий, что иногда связывают с отсутствием таких линий в природе. Это, однако, не равносильно разорванности, бессвязности. Уже упоминавшееся эмоционально-колористическое родство действует объединяюще. Более того, краткие фрагменты в своей совокупности нередко оставляют впечатление широкого мелодического дыхания. Э. Курт даже считал возможным утверждать, что Дебюсси «является мастером бесконечной мелодии»<sup>8</sup>. Сказывается общая закономерность, согласно которой краткость построений создает потенциальную основу для их слияния; простой пример — малые мотивы Чайковского, лейтмотивы Вагнера, образующие либо длительные секвенции, либо сплошную звуковую ткань, очень краткие мотивы Стравинского, благодаря неустанным смещениям и переакцентировкам сливаемые в непрерывное целое<sup>9</sup>.

Как считает М. Д. Сабина, «зыбкость, расплывчатость музыки Дебюсси — свойства кажущиеся [...] Сегодня, после Веберна [...] ткань произведений Дебюсси [...] уже не кажется слишком размельченной»<sup>10</sup>. Можно сказать, что «бесконечная мелодия» появляется именно тогда, когда в силу тех или иных качеств стиля

<sup>8</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, с. 400.

<sup>9</sup> Не является парадоксом тезис «чем короче, тем бесконечнее». Короткий и незавершенный элемент заставляет ждать продолжения, и поэтому в нем имеются зачатки для слияния элементов. Но эта возможность реализуется лишь при условии, что каждый следующий фрагмент не заставит себя долго ждать, то есть не будет значительных фактурных пространств, не заполненных мелодически.

<sup>10</sup> Сабина М. Дебюсси. — В кн.: Музыка XX века, ч. 1, кн. 2. Очерки М., 1977, с. 272.



отсутствует тяготение к мелодии «конечного» типа (протяженной и откристилизованной теме, широкой кантилене). Связности малых фрагментов содействует и их пластичная изменчивость; очень часто можно говорить о «непрерывной модификации материала»<sup>11</sup>.

В мелодии действуют смягчающие факторы. Избегаются особенно острые интонационные контуры, предпочитается некоторое выравнивание рельефа. Роль скачков, резких кульминаций, в общем, невелика. Смягчается (за пределами танца) и ритмическая сторона мелодии. Заметно тяготение к триолям и другим нечетным образованиям, к связующим синкопам, вуалированию сильной доли.

Велика роль умеренного и медленного темпов, создающих ощущение покоя. В этой связи уместно подчеркнуть значение скорости движения для других средств: большая или меньшая скорость ориентирует наше внимание либо на последования звуков, либо на их одновременность. Быстрый темп дает перевес горизонтали — линии, ритму, а медленный темп — вертикали<sup>12</sup>. Нельзя не связать это последнее обстоятельство с огромным значением гармонии в музыке Дебюсси. Сказанное о темпе следует понимать ограниченно, ибо там, где этого требует моторный стимул (помимо танца — картины быстрых, иногда стихийных движений в природе), фигурируют сколь угодно быстрые темпы.

Смягчающие тенденции дают о себе знать и в фактуре. Удельный вес элементов изложения в общем тематическом балансе возрастает, а роль рельефной мелодии снижается. Поэтому уменьшается дифференциация на главное и второстепенное в фактуре. В отличие от равноправия голосов полифонической музыки здесь скорее сказывается направленность к слиянию различных слоев или, по крайней мере, сглаживанию их контраста.

Велико значение элементов изобразительного происхождения (тремолирующая вибрация, трелеобразные фигуры, всплески и т. д.)

В области формы отмечается скромное положение сонатности как в количественном отношении, так и по существу. Это естественно вытекает из типичного для стиля круга образов, оставляющего немного места драматизму и активно-динамическому развитию. Трехчастная же форма, предъявляющая гораздо меньше требований, сохраняет свое значение. Сравнительно мало используются связки для перехода от одной части к другой; отдается предпочтение непосредственному соприкосновению частей. Очертания формы, обычно ясные в крупном плане, не всегда таковы в отношении меньших частей и построений. Характерно сокращение реприз<sup>13</sup>, придание им угасающего оттенка, превращение в коду. Причина заключается в том, что не все функции репризы одина-

<sup>11</sup> Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977, с. 246.

<sup>12</sup> Не случайно гармоническое богатство сарабанд в сравнении с прочими старинными танцами.

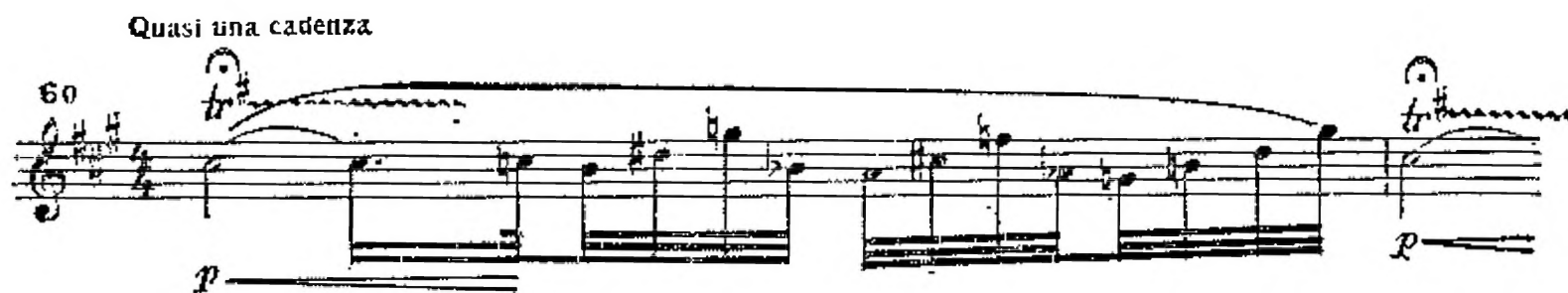
<sup>13</sup> Редкий случай расширения репризы — прелюдия «Затонувший собор».

ково близки импрессионизму. Если вполне приемлемы такие функции, как «архитектоническое скрепление» (по В. П. Бобровскому) и завершение формы, то этого нельзя в такой же степени сказать об утверждении главного образа и его обогащении.

Заметим в заключение, что два упрека, часто посылаемые импрессионистам, смягчают друг друга. Имеется в виду, с одной стороны, изоляция фрагментов, создание звуковых «пятен» взамен цельных построений, а с другой стороны, — размывание четких контуров формы. Типическим можно считать единство обособления ярких моментов и плавности течения в переходах.

Трактовка сложной трехчастной формы в «Острове радости» сочетает черты традиционные и новаторские или, во всяком случае, менее обычные. Традиционные элементы вески, но немногочисленны. К ним следует отнести трехчастное построение первой части, контраст подвижных крайних частей с лирической темой средней части, а также «отражение» этой части в коде и ладотональное единство частей (A-dur). Элементы же, уводящие от традиции, дают о себе знать непрестанно. Не предвосхищая анализа, ограничимся перечислением. Таковы — музыка обрамления, напоминающая о себе и внутри произведения; смягчение функциональных контрастов внутри первой части; последовательное сочетание трио и разработки; ускорение развития в общей репризе; тщательно и оригинально осуществленный подход к коде; необычный выбор материала для «отражения»; свертывание местной и общей реприз наряду с широким развитием их материала вне рамок обеих реприз. Анализ расшифрует и дополнит все сказанное.

Небольшому, но важному по своей роли вступлению Дебюсси придал импровизационный характер (*Quasi una cadenza*). Оно почти целиком сводится к четырехкратному проведению одной красочной мелодической формулы (с промежуточным и заключительным тактами):

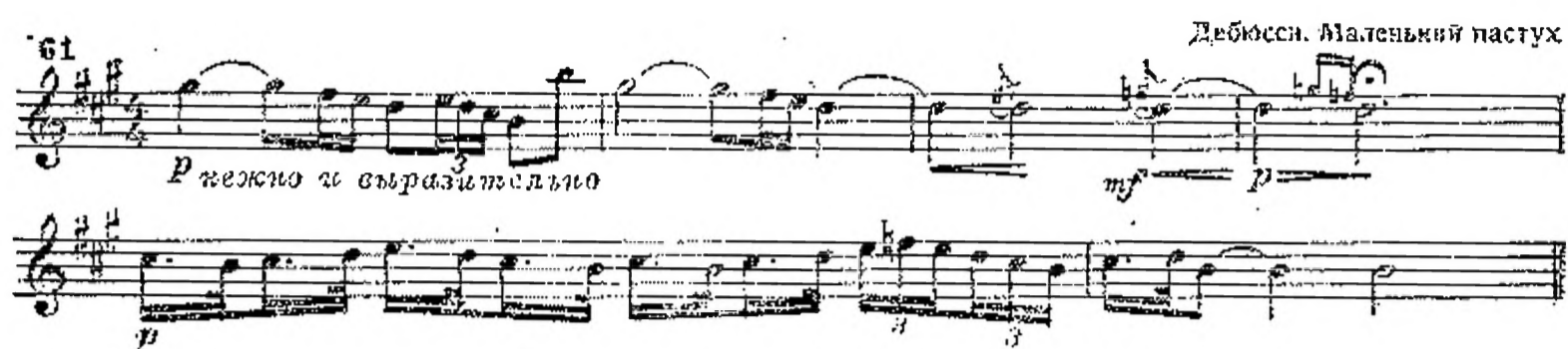


Тем не менее музыка эта говорит о многом. Исследователи единодушны в ее истолковании: изображение «пенящейся и рассыпающейся волны»<sup>14</sup>, «сверкание солнечных лучей на волнах»<sup>15</sup>. Фигурации увеличенных трезвучий сочетают целотонную основу с хроматическим скольжением. Такое слияние двух ладово-аморфных звукорядов (не забудем, что вода — аморфное тело) и быст-

<sup>14</sup> Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, с. 82.

<sup>15</sup> Кремлев Ю. Клод Дебюсси, с. 474.

рого, легкого движения создает идеальные условия для образительных ассоциаций; каждую фигуру из четырех звуков легко воспринять как «всплеск». Можно, однако, услышать во вступлении и нечто иное. Одноголосие мелодической линии, ее регистрово-тембровое звучание, длительные трели — все это живо напоминает свирельные наигрыши — пасторальные (пример 61) или же воспроизводимые каким-либо древнегреческим мифологическим существом (вспомним о сюжете пьесы):

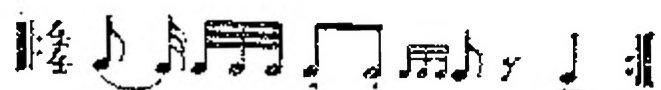


Совершенно не обязательно выбирать между двумя предложенными толкованиями. Обобщенность музыкального образа нередко создает предпосылки для амбивалентных трактовок, и здесь перед нами — один из лучших примеров, показывающих, как обогащается благодаря этому свойству музыки ее восприятие. Если принять оба подхода, то окажется, что композитор намекает и на место, и на время действия (море и античность, «география и история», о которых шла речь на с. 158)<sup>16</sup>.

Последний элемент вступления, который следует сейчас отметить, — трель *cis — dis*, семикратно звучащая. В этих двух звуках словно сжалась до предела только что упомянутая амбивалентность (репрезентация «воды» и античности): звук *cis* есть исходный и конечный пункт целотонного звукоряда, иными словами — его опора, тоника; но очень скоро окажется, что интонация *cis — dis* входит в состав звукоряда основной темы, внося в него лидийский элемент. Есть даже основание считать данную интонацию лейтмотивом пьесы. Таким образом, устанавливается внутренняя связь между вступительной импровизацией, отвечающей на вопросы «где» и «когда», и описанием происходящего, «началом действия».

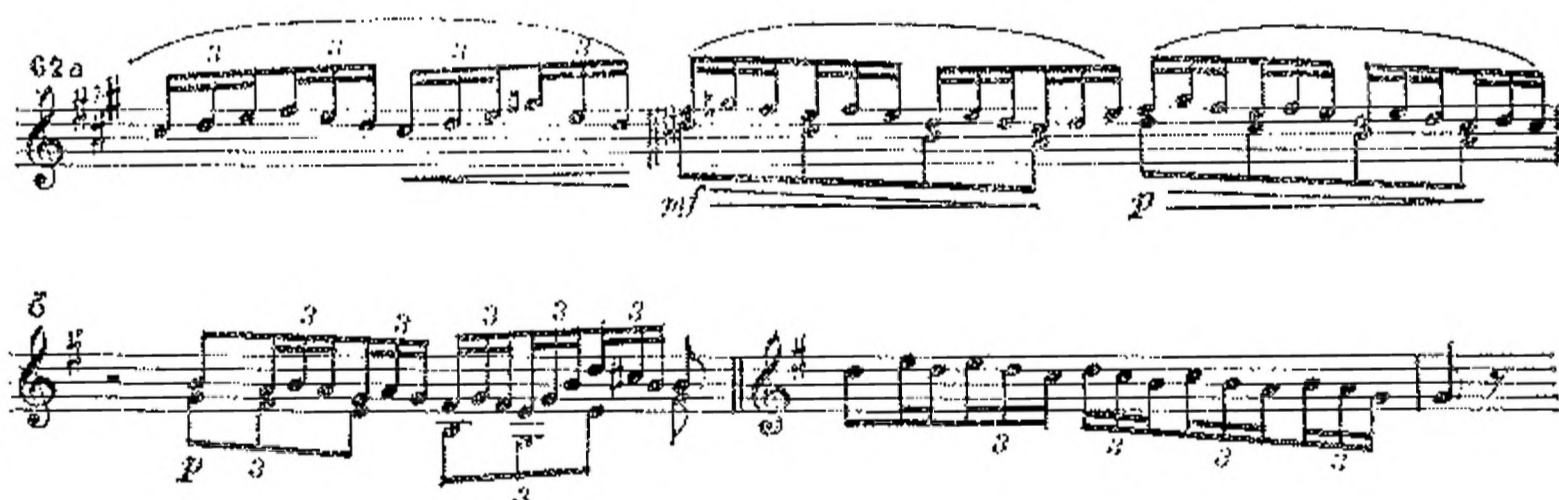
Начало основной части, не сразу вводя мелодию темы, указывает темп *Modéré et très souple* (умеренно и очень гибко, мягко), а вместе с ним дает некоторое представление и о жанре. Отвлеченный от высоты ритмический рисунок:

<sup>16</sup> Строгий критик мог бы указать, что прозрачность и легкость «водяных фигураций» подобают изображению струек ручья, а не мощи морских волн. Но если бы Дебюсси избрал иную фактуру (какую, например, применил Римский-Корсаков в «Шехеразаде»), то мы безусловно лишились бы второго истолкования — свирельности. Быть может, композитор при выборе изложения не пожелал этой потери.



явно танцевален. Высотный же рисунок включает два быстрых взлета и два спокойно уравнивающих легких удара. Предвосхищение ведущей мелодии фактурно-ритмическим фоном, то есть вторым планом изложения, — обычное явление. С помощью этого приема подчеркивается важность, многозначительность первого плана — основного голоса, вступающего после того, как почва для него уже уготована (наподобие того, как в торжественных сценических шествиях сперва выходят второстепенные участники, «свита» и лишь затем главенствующая фигура). Контрастом между смелой вспышкой *Quasi una cadenza* и регламентированным спокойствием вступительных тактов темы наглядно демонстрируется сосуществование новаторского начала (которое будет ведущим) и традиции. Но этот контраст вскоре сгладится под влиянием ладовой оригинальности и особенностей структуры.

Со вступлением мелодии жанровый облик темы вырисовывается полностью. Он довольно сложен. Танцевальность подтверждается и даже обнаруживает, по меньшей мере, два корня: если легкий и ритмичный (*léger et rythmé*) бег триолей напоминает о танце типа тарантеллы, то дробление первой доли аккомпанемента происходит от болеро. Другая жанровая черта — рисунок типа восточных арабесок<sup>17</sup>, близкий теме Шехеразады. Тяга к экзотике проявляла себя более всего через ориентализм:

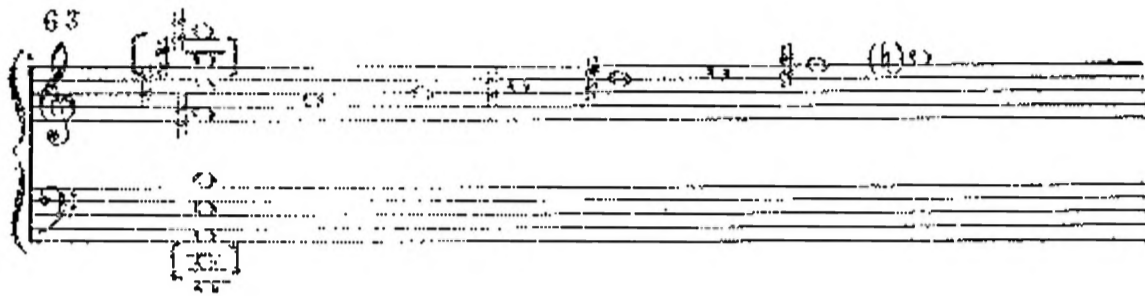


Третья черта — те же, что в *Quasi una cadenza* трелеобразные и иные мелизматические переливы, — снова заставляет вспомнить о свирельности. Преобладающей в этом жанровом сплаве остается танцевальность, диктуемая аккомпанементом. А в дальнейшем развитии постепенно выплывают и изобразительные элементы (плавные колыхания), возвращающие нас к обстановке действия.

Чрезвычайно интересна ладовая сторона темы. «Лейттыготение» *cis — dis*, продолжая звучать в виде трели, принимается в лоно *A-dur* и, повышая его IV ступень, отчасти предопределяет особенность лада. Но со вступлением мелодии выясняется вторая особенность — понижение VII ступени. Лад, таким образом, со-

<sup>17</sup> «Дебюсси стал тяготеть к мелодике восточного типа, с тенденцией к нисходящему движению» (К о н е н В. Цит. соч., с. 407).

четаает лидийский элемент с миксолидийским. Обращение к столь своеобразному варианту мажора следует, очевидно, отнести на счет той же тяги к экзотике. Нельзя, однако, считать данный звукоряд искусственным образованием, продуктом композиторского каприза. В нем есть своя логика: в натуральном мажоре, представленном в виде цепи 7 квинт, крайние звенья симметрично заменены ближайшими, следующими по порядку квинтами; при этом оказывается, что замена нижней квинты ( $G$  вместо  $D$ ) ведет к замене верхней (звук  $Gis$  вытесняется звуком  $G$ ) и, наоборот, замена верхней квинты ( $Dis$  вместо  $Gis$ ) приводит к замене нижней (звук  $D$  вытесняется звуком  $Dis$ ). Итак, замены обоюдны, взаимообусловлены<sup>18</sup>:



Возможно и другое объяснение, опирающееся не на квинтовую цепь, а на натуральный звукоряд, где 7-й и 11-й частичный тоны приблизительно отвечают  $VII \flat$  и  $IV \sharp$  ступеням<sup>19</sup>.

Логичность структуры лидийско-миксолидийского лада делает понятной его жизнеспособность в музыке некоторых народов, в частности — венгерской, молдавской<sup>20</sup>. Насыщенность лада напряженными, потенциально острыми интервалами (два тритона и уменьшенная кварта) создает благодарную почву для эмоционально (или колористически) ярких мелодий.

Еще одна особенность лада — положение  $VII \flat$  ступени: она не является вводным тоном и не обнаруживает заметного тяготения на целый тон вверх. Поэтому ей присуща какая-то доля устойчивости, подобно «воздушной септимере» (по Кастальскому) в

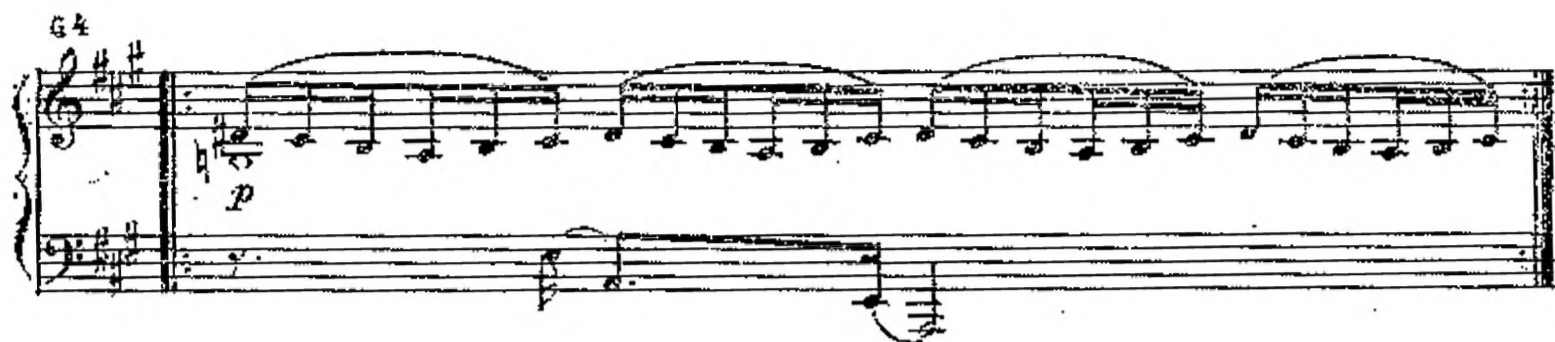
<sup>18</sup> Если б замена была не зеркально-симметричной, а односторонней (появлялось бы  $Dis$ , но сохранялось  $D$  или же появлялось  $G$ , но сохранялось  $Gis$ ), в звукоряде оказывалась бы увеличенная прима ( $D-Dis$  или  $G-gis$ ), что нарушало бы его диатоничность.

Данное выше объяснение может быть сформулировано иначе:  $IV \sharp$  и  $VII \flat$  ступени представляют собой «первоочередные» альтерации (применительно к  $C-dur$   $fis$  есть «ближайший диес», а  $b$  — «ближайший бемоль»).

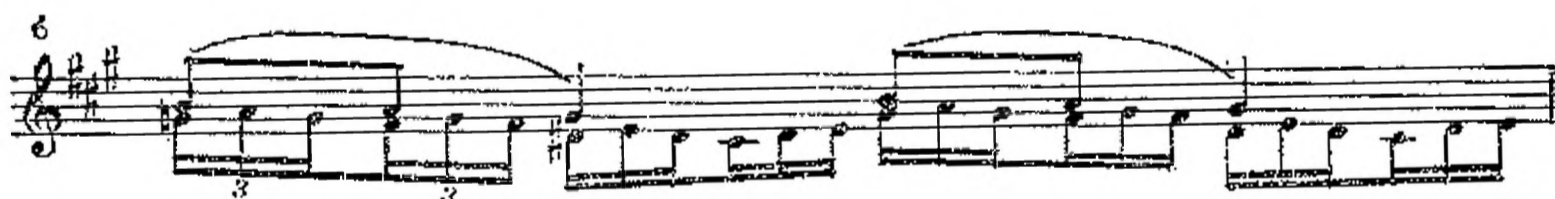
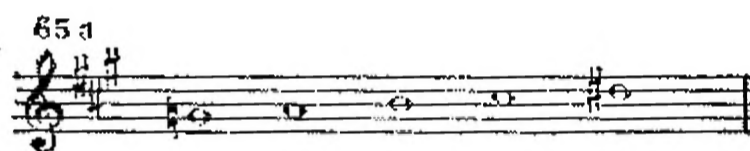
<sup>19</sup> Эта точка зрения подробно развита в работе В. Н. Холоповой «Обертоновая гармония начала XX века» («Сов. музыка», 1971, № 10). В книге И. В. Пестьева «Бела Барток» указывается, что данный лад, «включаящий в себя звуки натуральной обертоновой шкалы [...], характерен для венгерского мастера и других крупнейших композиторов-колористов» (Дебюсси, Равель); упоминается «снятие в этом звукоряде элементов двух красочных ладов; целотонного [...] и уменьшенного лада „тон-полутон“» (Пестьев И. Бела Барток. М., 1969, с. 721). В упомянутой статье В. Н. Холоповой подчеркивается, что среди 7 ступеней звукоряда 6 могут быть выведены из одного основного тона; альтерация двух ступеней функционально отражает близость к ламотональностям  $DV$  и  $SIV$ ; отмечается участие «обертоновой гармонии» в главных темах у Дебюсси, Скрябина, Бартока (упоминается, в частности, и «Остров радости»).

<sup>20</sup> Лидийско-миксолидийский лад наличествует в гимне Молдавской ССР.

натуральном миноре русских песен. Дебюсси вполне подкрепляет это теоретическое соображение своей музыкой, сперва лишь намекая на тоникальность звука *g*, а в заключении периода недвусмысленно выдерживает его на равных правах с тонической квинтой (то же и в следующем разделе):



Последнее весьма существенное соображение: из 7 звуков лидийско-миксолидийского лада 5 звуков образуют целотонную гамму (*g — a — h — cis — dis*). Трудно сомневаться в том, что это обстоятельство имело для Дебюсси важное значение при выборе лада. Главная тема легко входит в контакт с целотонностью вступления и многих дальнейших частей. В другом «повороте» начиная с III ступени лад содержит 5 звуков «гаммы Римского-Корсакова»; Дебюсси достаточно ясно дает услышать этот гексахорд:

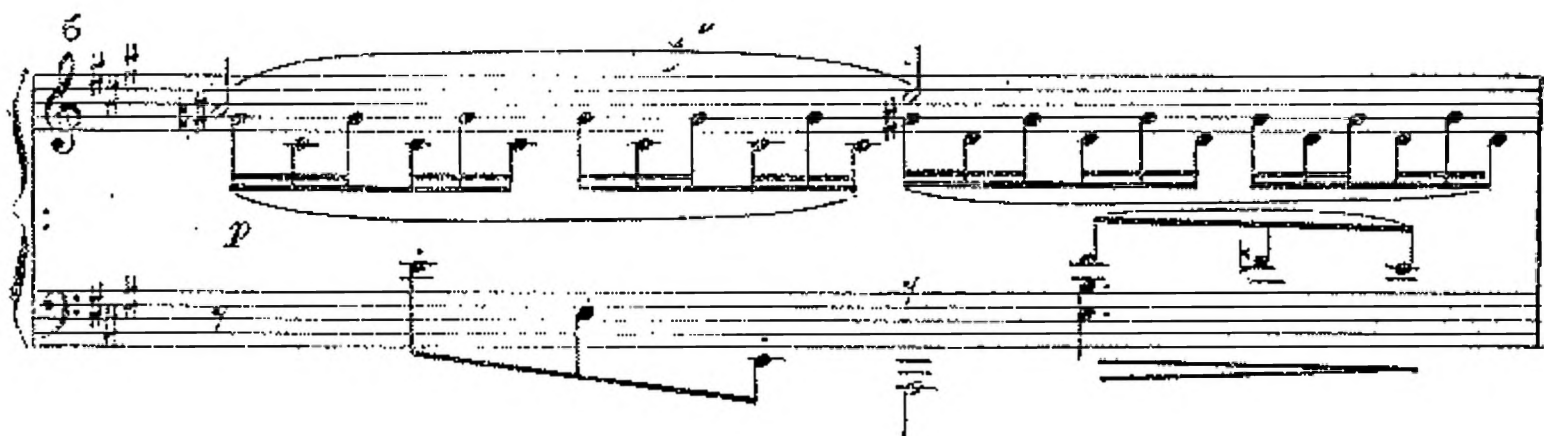


Заметим, однако, что Дебюсси избегает давать подряд все звуки не только гаммы «полутон-тон», но до поры до времени и целотонной гаммы: насытив *A-dur* необычными элементами, он тем самым все же сохраняет за мажорным ладом его главенство.

Материал темы по существу ограничивается 3 тактами, правда — очень крупными (от 21 до 24 звуков мелодии в такте). Об этом говорит характер двух следующих фрагментов (2 такта + 1 такт), где внимание переносится с мелодии на гармонию. Благодаря единству и непрерывности моторики они звучат как продолжение темы, но стоят несколько особняком. В этом сказывается одно из стилистических свойств — некоторая мозаичность (метод «монтажа» по Э. Денисову), проявляющаяся далеко не всегда, но с достаточной определенностью; ее связь с фрагментарностью очевидна.

В основе первого фрагмента лежит широко распространенный в XIX веке оборот лирико-вопросающего характера; он состоит из аккорда вспомогательного к *D7* и его разрешения. Секрет его

воздействия заключен в сочетании трех параллельно восходящих полутоновых тяготений (из одного уменьшенного трезвучия в другое), приводящих к интенсивно неустойчивым звукам (см. пример 66а). Необычайно выразительный, когда он служит фоном для нежной, певучей мелодии, этот оборот сохраняет нечто от лирической экспрессии даже и самостоятельно. Дебюсси вдвойне заостряет его, во-первых, неразрешаемым задержанием *cis* и, во-вторых, присоединением ноты *fis*. Образующийся вместо  $D_7$  нон-аккорд с секстой (на тоническом басу) намного усиливает экспрессию томления, «воздыхания», неги и тем самым обогащает музыку, в которой до тех пор преобладал элемент движения. Это — типично дебюссистский аккорд. В микрокосмосе созвучия заметны и следы романтической эмоции и новая, утонченная пряность<sup>21</sup>:



Дебюсси явно дорожит этим аккордом и позволяет любоваться им во втором фрагменте — нарастающей целотонной секвенции, ведущей ко второму предложению. Именно здесь с наибольшей отчетливостью выявилось выразительное значение параллелизмов, особенно диссонантных (см. с. 160). Функционально не сопряженные друг с другом аккорды тем не менее образуют связную, естественно воспринимающуюся цепь вследствие их тесной интервальной близости. В басах, как это любит делать Дебюсси, расположились чистые квинты. Вместе с тем создается противоположение двух фортепианных партий (в левой руке квинты, в правой руке кварты); таким способом, во-первых, оттеняется нетерцовое заостряющее начало и, во-вторых, всегда существующее различие обеих рук пианиста в смысле звукоизвлечения привносит дополнительный тембровый нюанс. В общем можно назвать этот такт квинтэссенцией дебюссистской гармонии, по крайней мере в рамках данного произведения:

<sup>21</sup> Лирический элемент оттенен интонацией хорейского типа в среднем голосе *fis — f — e*. Во втором фрагменте интонация сжата до двух звуков (*fis — f*, *gis — g* и т. д.), что еще более сближает ее с романтическим «мотивом вздоха».

Второе предложение образуется характерным для Дебюсси способом: «скорее напоминание, чем повторение». Из первого предложения взят только начальный такт (он проведен дважды). При этом используется прием «эхо» ( $p - rii p$ ) — регистровые переключки, которые, вероятно, можно связать с желанием дать эффект пространственности (а может быть, и изобразительностью «всплесков»). Начиная с такта 3 тема превращается в открытое обыгрывание ладового звукоряда. С одной стороны, несомненные намерения живописного порядка (журчание, переливы), а с другой стороны, — действуют, видимо, импульсы ладогармонического происхождения. Как уже было отмечено, лад насыщен напряженными соотношениями. Такого рода лады, богатые экспрессивной интерваликой, как бы «напрашиваются» на освоение их возможностей — хотя бы простейшим путем перебора ступеней гаммы, их обыгрывания (мы встретимся с этим в области целотонности). Таким образом, переход от более конкретного материала к «общим формам арабескового движения» (и даже откровенное любовование) имеют свой смысл, свое оправдание.

В конце предложения (и всего периода) звучность постепенно замирает. Движение сводится к многократному повтору целотонной фигуры, сжатой по диапазону. Это дает гармонии возможность снова выдвинуться на первый план, хотя и в более скромных пределах. Басовые интонации  $E - A$  (то есть  $D - T$ ) — своего рода «реликт» заключительного полного каданса. Они не представляли бы особого интереса, если б над ними не кружились целотонные пассажи, составляющие одно целое с басами и на равных с ними правах образующие сложное созвучие: двойной органной пункт  $T - D +$  увеличенное трезвучие  $g - h - dis$ , в которое входят обе «характерные ступени» ( $IV \#$  и  $VII \flat$ ). Это созвучие можно рассматривать как осложненную тонику, синтезирующую две стороны — мажорную и целотонную, а вместе с тем и как лейт-гармонию пьесы:



Весь первый раздел произведения очень умерен по динамике, а также гармонии: за исключением трех тактов, вся музыка проходит на тонике A-dur. Возникающая отсюда статика скрачивается легким, но постоянным моторным оживлением и не менее постоянной мелодической модификацией.

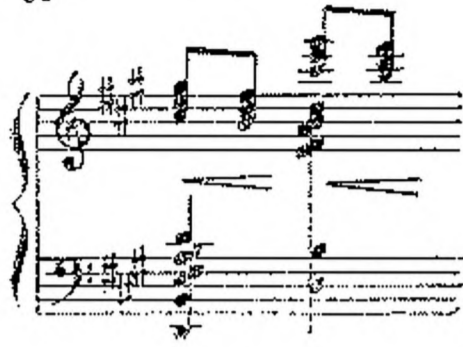
На этом первый раздел мог бы считаться оконченным, если бы не продолжала звучать концовка периода с теми же целотонными тетра хордами, с тем же увеличенным трезвучием; чуть позднее возвращается и тонический бас. Поэтому следующие 7 тактов должны рассматриваться как дополнение к периоду. В чем следует видеть его предназначение? В создании средостения, которое отделяет наиболее важную образно-тематическую часть от новых этапов развития и тем самым подчеркивает ее. Вместе с тем оно своей таинственной приглушенностью и застылостью создает некую «паузу», передышку в ходе действия. Дополнение, однако, не лишено собственного, правда эмбрионального тематизма, чрезвычайно типичного по своей фрагментарности: Дебюсси удается создать нечто из двух терций целотонной гаммы и обратить на них внимание исполнителя (и слушателя) ремаркой «Un peu en dehors» (буквально — «извне», в более широком смысле — «несколько выделяя из контекста») <sup>22</sup>.

Целотонность (и в фигурациях и в «квазитеме») угрожает целиком завладеть положением, однако достаточно одного мягкого, но глубоко звучащего басового удара на A, чтобы поставить все на место, напомнив об основной ладотональности. Ее вполне восстанавливают в правах две оригинально выполненные и завершающие дополнение плагальные каденции. Они обозначены небольшими взлетами, тотчас динамически погасшими. Вообще в этой музыке очень велика роль многочисленных и тщательно отмечаемых громкостных сдвигов (см., например, второе предложение периода). Их эффект скорее всего подобен эху и потому гармонирует с изобразительностью; диапазон большей частью невелик (*p* — *pp*, *p* — *mf*) и в этом намеренном самоограничении — одна из характерных черт стиля.

Основа своеобразия каденций — в их ладогармоническом содержании. Субдоминанта выступает как сочетание двух параллельно движущихся минорных трезвучий (правая рука) и взлетающего пассажа (левая рука), где нас впервые встречает пентатоника. Созвучие нисходящего минорного параллелизма (с лидийским оттенком по отношению к басу D) и аргемитонного восхождения чарующе. Красоту этого сочетания можно полностью оценить, переводя его в одновременность и проиграв несколько раз:

---

<sup>22</sup> Заметим, что ход двух больших терций в отношении большой секунды отмечается в учебнике гармонии Римского-Корсакова как нежелательное последование из-за образования тритона. Но именно потому этот ход и привлек внимание Дебюсси.



Как бы печально задетая в пассаже пентатоника сейчас демонстрируется с открытостью и широтой — как разрешающий момент каданса. Перебор ее звуков дополняется излюбленным у Дебюсси сонорным двузвучием большой секунды. Разрешающий момент второго каданса уже вводит нас в середину первой части.

По первому впечатлению музыка середины сплошь фигурациона, и это естественно в пьесе, где столь большое место принадлежит живописному началу. Но, вслушиваясь, мы заметим растворенные в журчащих движениях «малые мелодии», изящные и не лишённые некоторой нежности (см. пример 70а). В середине два раздела (8 тактов + 16 тактов), объединённых общим ритмом триолей. Материал меньшей части был предвосхищен в конце дополнения. На этом примере видно, с какой плавностью Дебюсси осуществлял переходы от части к части — но только тогда, когда этого требовал данный замысел<sup>23</sup>. В более широком плане материал порожден фигурациями вступления к пьесе. Обращают на себя внимание сжатия трехдольных мотивов в двудольные (гемиолы); они будут часто появляться и в дальнейшем. Их смысл многообразен: во-первых, сжатие носит динамизирующий благодаря учащению характер; во-вторых, происходят постоянные перестановки — «кружения» двудольных фигур по отношению к сильной доле трехдольного такта, и это гармонирует с также кружащимся мелодическим рисунком; в-третьих, по только что названной причине ослабляются цезуры, достигается непрерывная подвижность. По крайней мере два последних значения связаны с изобразительностью.

Второй (16-тактовый) раздел середины приносит тональное обновление. Тоника после очень долгой бессменности наконец сдвигается, и мы на время расстаемся с A-dur. Переключки H-dur, G-dur, снова H-dur, B-dur производят освежающее впечатление. Все тональности представлены трезвучиями, параллельно передвигаемыми и «раскрашенными» пентатонно (с небольшими отступлениями). Фигурации, как это часто происходит, помогают ощутить красоту гармонических последований<sup>24</sup>:

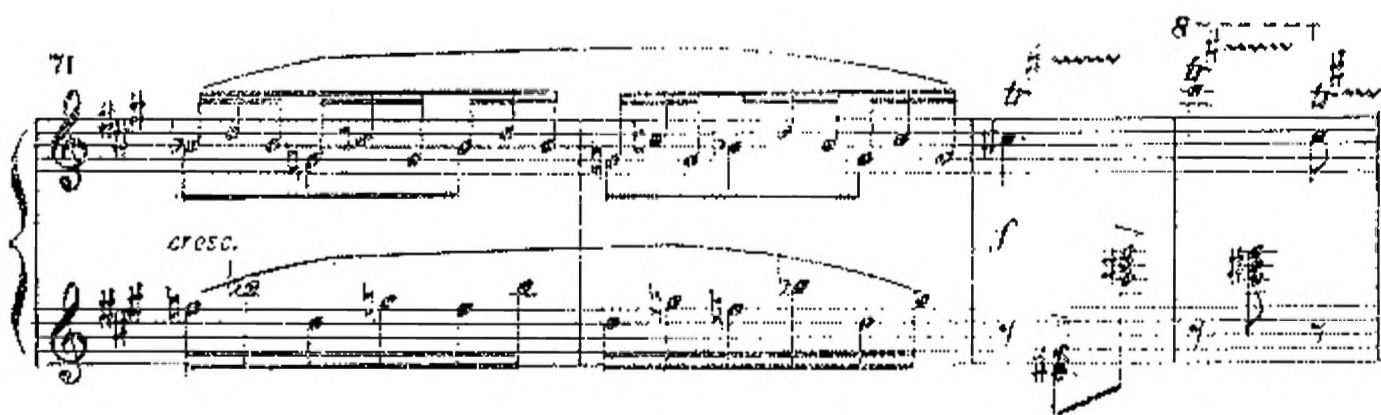
<sup>23</sup> Здесь это объяснимо родством характера двух соседних разделов — дополнения и середины.

<sup>24</sup> В них участвуют наряду с терцовыми трезвучиями и кварто-секундовые, вносящие некоторую терпкость.



В то же время за этими фигурациями кроется та особо «очищенная» диатоника, которую нередко культивировали Дебюсси и Равель; в ее нарочитости можно усмотреть нечто приближающееся к хоральности (см. пример 706). Другие черты разбираемой части — гемиолы, громкостные эффекты — нам уже встречались.

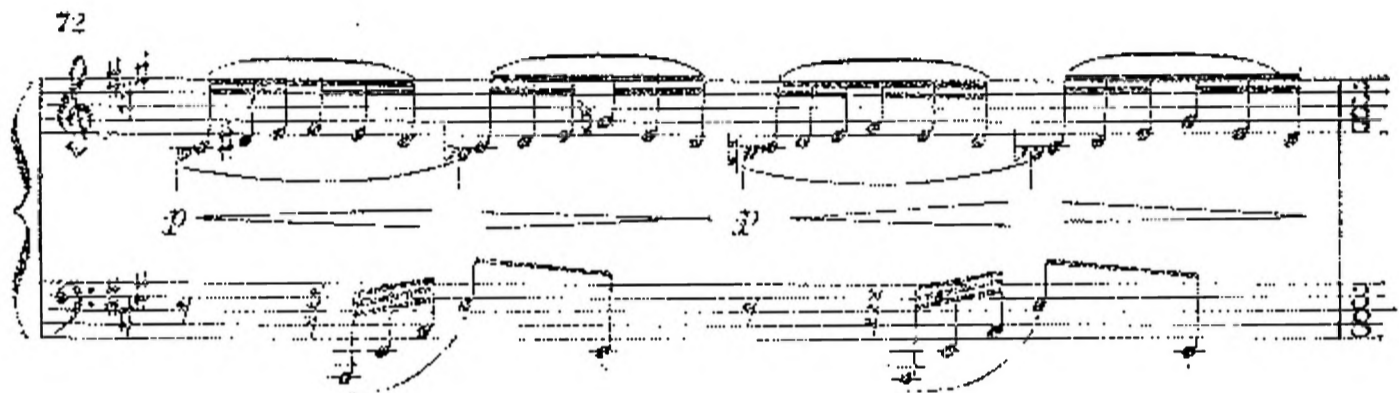
И тут оказывается, что Дебюсси, который умеет с исключительной мягкостью совершить поворот от одной части к другой (вспомним переход от дополнения к середине), имеет в своем арсенале и противоположное средство: неподготовливаемое сопоставление разнохарактерных тем, построений (вот подлинный «монтаж!»). Внезапно зазвучала начальная трель *cis — dis*, пронзающая высокий и высший регистры, усиливаемая остроакцентированными трезвучиями *Cis-dur* и приводимая к знакомому пассажиру *Quasi una cadenza*. Вернулась музыка вступления (несколько измененная), а в широком смысле — наступила реприза<sup>25</sup>. Предвидеть (=предслышать) ее появление вряд ли было возможно — только последняя гемиола, данная на *crescendo*, вела к репризе, гармоническая же связь отсутствовала:



Такое несвязное и резкое сопоставление усиливает эффект репризности. В тесном смысле слова реприза как тема занимает всего лишь 3 такта (значительно меньше, чем вступительная музыка,

<sup>25</sup> Использование музыки вступления для образования репризы еще резче выражено в «Кукольном кэк-уоке», где сама тема вообще в репризе не фигурирует.

и почти в пять раз меньше первоначального изложения). При этом дается только материал начального такта темы, он повторен октавой ниже и переведен в фигурацию. Сверх того регистровое ниспадание внедрено и внутрь такта: второй мотив, в свою очередь, перебрасывается на октаву вниз, и в итоге переключка регистров простирается от четвертой октавы до границ первой и второй октав. Достигается эффект пространственного порядка, как и многие другие, отвечающий изобразительной стороне содержания. По принципу «совмещения функций» возвращение из высокого регистра в средний решает и другую задачу: предварительное «освоение» того диапазона, в котором сейчас же начнется следующая, важнейшая часть — средний раздел всего произведения; при этом последний такт репризы вплотную примыкает по высоте и голосоведению к первому аккорду новой темы. И все же настоящей подготовки предикторного типа нет; налицо сопоставление, хотя бы и плавное. Происходит своего рода «наплыв» одной появляющейся картины на другую, уходящую; предшествующая музыка без малейшей задержки и без смены баса «переливается» в последующую:



*Un peu cédé. Molto rubato*



Характер новой темы Дебюсси определяет словами «струящаяся и выразительная», и это сочетание отражает двусторонность содержания, где лиризм пропитан изобразительностью. Неторопливость

и гибкость движения определены в терминах «Un peu cédé. Molto rubato»<sup>26</sup>.

В теме заметны следы вальса — об этом говорят пластичность и балансирующий характер мягкой, изложенной аккордами трехдольной мелодии<sup>27</sup>. Говорит об этом и структура дробления без замыкания 4, 2, 2, типичная для многих вальсов (напомним вальсы Шопена *cis-moll* и *Ges-dur*, Чайковского — «Сентиментальный» и из «Детского альбома»). Заключенный в этой структуре переход от более крупного («тяжелого») построения к малым таит в себе задатки особой легкости (у Шопена в вальсе *cis-moll* — даже воздушности)<sup>28</sup>. Но есть в структуре дробления и другая, чрезвычайно поэтичная способность — создание эффектов эха, притом не только внешних, но и лирико-психологических, связанных с душевным откликом, нежным отголоском (Шопен, мазурка, ор. 7 № 3, тема *Ges-dur*; Рубинштейн, романс «Ночь», эпизод на слова «Мой друг, мой нежный друг! Люблю! Твоя!»; Чайковский, дуэт Татьяны и Онегина: «Счастье было так возможно, так близко, так близко!»)<sup>29</sup>.



В теме при всех ее достоинствах ощутим налет «салонности», довольно характерный для многих произведений французской музыки. Известно, что эта черта как выражение грации, изысканного изящества не была чужда Шопену и раннему Скрябину; оба они, однако, достигая вершин творчества, преодолевали ее. В этой теме салонность смягчается прежде всего оригинальностью сопровождения — волнообразные («струящиеся») квинтоли, нарочито не совпадающие со второй и третьей долями такта и чуть подкрашенные ангемиционной интонацией  $e - \text{fis} - e$ , звучат с мягким величием. Важна в этом же смысле и нешаблонность гармонии: мало подвижная в крупном плане, она уточнена в деталях (лидийское  $\text{fis}$  такта 2, перешедшее из первой темы, кварто-секундовые созвучия; параллелизмы излюбленной пары трезвучий III и II ступеней). Если же рассмотреть отдельно взятую мелодию, то ока-

<sup>26</sup> «Un peu cédé» (буквально — «отступающая») равносильно poco meno mosso.

<sup>27</sup> Можно в этом удостовериться, сыграв мелодию на обычном вальсовом аккомпанементе и не обнаружив значительного несоответствия.

<sup>28</sup> В более детализированном виде структура имеет формулу 1, 1, 2, 2, 2, что нередко при дроблении и не меняет сути дела.

<sup>29</sup> Особенно выразителен (у Дебюсси) уточненный эхообразный эффект в тактах 13—16; здесь можно услышать какие-то порывы, волнующие и остающиеся незавершенными.

жется, что от конца 4-го такта вся она пентатонна, и это придает музыке чистоту и светлость.

По форме тема представляет подобие большого (32 такта) сложного периода, не имеющего устойчивого завершения. Несмотря на это, можно говорить о типе трио в силу значительной определенности, широты темы, квадратности ее строения.

Но в намерения Дебюсси не входило ограничить среднюю часть произведения одним лишь, хотя бы и мелодически ярким, протяженным трио. Если б он свел центральную часть к трио, общая форма оказалась бы более традиционной, а процессы развития были б сильно обеднены. И мы видим, что вслед за трио развернута совсем иная по характеру и более масштабная (46 тактов) часть. Это — разработка.

Эмоции (хотя бы и очень сдержанные) теперь уступают место картинности; после лирической сцены возобновляется движение (ведь действующие лица путешествуют!). Разработка — самый изобразительный эпизод произведения. Если где-либо «Остров радости» рисует пребывание в водной стихии — притом не в среде мирно журчащих струй (как могло казаться до сих пор), а в действительном, широко раскинувшемся, безбрежном море, — то это происходит именно здесь.

Какими средствами достигается такое впечатление? Прежде всего мы замечаем одну особенность изложения: имеются две противопоставленные стороны — «общие формы» дважды приводят к тематическим сгущениям, различным по происхождению. Покажем природу тех и других. Быстрая подвижность, прозрачность высокого регистра, тишина плещущих пассажей — таковы фактурные предпосылки, обогащаемые гармонией. Эта последняя сведена к минимуму, а в то же время звучит интересно, «разбрызгиваемая» фигурацией<sup>30</sup>. Мелькают исключительно неполные трезвучия, лишенные плотности звучания. В первой части (16 тактов) отброшены все терцовые тоны; мы слышим только совершенные консонансы — «пустотные» кварты-квинты, которые в своем взаимодействии создают однотерцовость (cis-moll — C-dur), «слеplенную из обломков» трезвучий, а потому очень своеобразно звучащую:

74 a tempo

<sup>30</sup> Метод выявления и усиления гармонической выразительности фигуративным путем был очень развит начиная с середины XIX века (см.: Учебник, ч. 1, с. 251).

Во второй части разработки, наоборот, «резвятся» только несовершенные консонансы — большие терции, малые сексты, и это — не прихоть композитора, а результат вторжения целотонности.

Описанный фактурно-гармонический комплекс еще не объясняет впечатления, производимого разработкой, так как мы фактически рассмотрели лишь партию правой руки. Обратимся теперь к нижнему и среднему «этажам» изложения. Здесь мы обнаруживаем глубоко лежащие квинты<sup>31</sup> или отдельные, тоже глубоко погруженные басовые звуки. Между басами и отдаленными от них пассажами время от времени плавно проплывают мелодические фразы (которые мы назвали «тематическими сгущениями»). Восстанавливая фактуру разработки как целое, трудно отрешиться от изобразительной ассоциации: вся легкая и прозрачная «пассажистика» представляется «поверхностью» морского пространства, тогда как бездонные дали басов позволяют ощутить безмерность этого пространства. Приведенный выше анализ дает основания для подобных ассоциаций. В разработке особенно чувствуется пространственность фактуры; но она ощущалась и ранее (особенно в быстрых перебросках начального мотива главной темы на октаву вниз).

Тематические фразы, подобно классическим разработкам, напоминают об основном материале произведения, но, в отличие от классики, представляют не столько «тематическую работу», сколько эпизодические проведения. Первое из них — главная тема произведения, мало измененная по существу, но по-новому — таинственно и загадочно звучащая в сильно трансформированном контексте. Зато второе проведение совершенно пресображает ладовый облик исходного материала: начальная фраза вальсового трио «переинтонирована», будучи целиком переведена в целотонность:

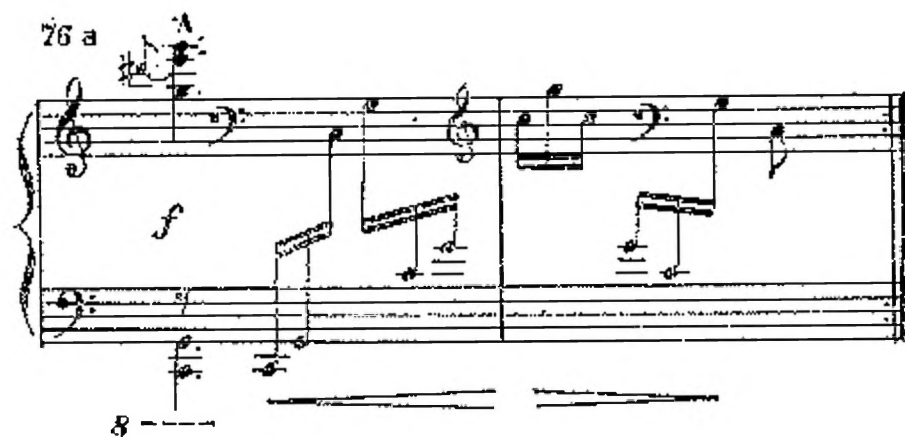
Это означает, что Дебюсси осуществляет смелое взаимодействие двух областей, ранее данных порознь, — лирического танца и

<sup>31</sup> Напомним сказанное о квинтах в вводной части. Возможность ассоциировать продолжительные низкие звуки, отнесенные на значительное расстояние, с морскими глубинами можно подтвердить примером, где намерения композитора открыто объявлены — Интермеццо между 5-й и 6-й картинами оперы «Садко» (сочиненной за 8 лет до «Острова радости»).

описательной живописности. С этим проведением соседствует другой запоминающийся момент разработки, гармонически более сложный: тритон  $f-h$  получает двойное, взаимопротиворечивое разрешение — вовнутрь ( $c-e$ ) и вовне ( $ges-b$ ); образуется, по Б. Л. Яворскому, «дважды-увеличенный лад»<sup>32</sup> (сравн. в тактах 5—6 примера 75 стрелки сплошные и пунктирные). Не случайно такая концентрированная и наиболее тонкая разработка целотонно-увеличенного мира произошла, нашла себе место в самом изобразительном разделе пьесы.

Далее, целотонный вальс, а вместе с ним и «дважды-увеличенный» фрагмент подняты на полутон выше, как типичное для разработки «параллельное проведение». Но в перспективе это — первый зародыш грядущего нарастания. Последние 8 тактов разработки — первый этап длительного подъема. Вращательно-целотонные мотивы, подстегиваемые гамиольными секундами, образуют короткое, но стремительное *crescendo*, приводящее к столь же краткой, но «взрывчатой» вспышке (*C-dur*).

Два мощных «колокольных» удара на внезапно вторгшемся трезвучии *C-dur* предстают как очень заметный, более того — переломный момент произведения, до сих пор державшегося в умеренном динамическом тоне. Именно здесь проведена отчетливая грань между областью описательной и нагнетательной, здесь Дебюсси дает понять, что поставлена новая художественная задача<sup>33</sup>:



Дальнейшие этапы нарастания построены по принципу ступенчатости, где каждый достигнутый максимум сменяется резким падением, за которым следует новый подъем, достигающий все больших высот. Первый из таких обрывов представляет ложную репризу в осложненном *C-dur*. Дана начальная фраза главной темы, лишенная продолжения и немедленно переходящая в музыку дополнения. И то и другое преобразуется убыстряющимся темпом и динамикой (*rosso a rosso animé e molto crescendo*). Особую роль вскоре приобретает синкопированная фигура (см. пример 76б), взятая из дополнения; она напомнит о себе в коде:

<sup>32</sup> Основной признак дважды-ладов, согласно Яворскому, — двойное разрешение шестиполутонового отношения.

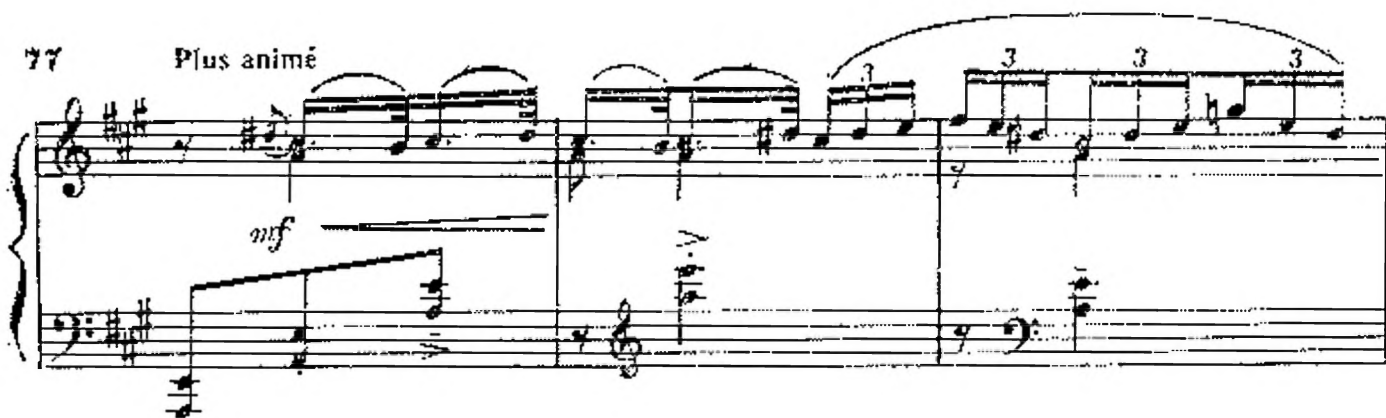
<sup>33</sup> Ю. Кремлев связывает эти удары с аналогичным эффектом двойного «взрыва» в *C-dur* перед концом увертюры Вебера «Фрейшюц», которой Дебюсси восхищался (Кремлев Ю. Клод Дебюсси, с. 438 и 475).





Ложная реприза есть в то же время предикт к общей репризе. Заслуживает внимания то, что Дебюсси сумел создать впечатление напряженной подготовки вопреки природным данным целотонного звукоряда, мало пригодного для выполнения таких задач. Нарастание, ведущее к репризе, круто обрывается «люфтпаузой» (на фермате).

Общая реприза в своей основной части сильно сжата (даже несколько более, чем местная реприза). Такое сокращение — более существенный факт, чем аналогичное явление в местной репризе. На фоне окружающих, значительно больших частей реприза темы кажется лишь малым эпизодом, который захвачен нарастающим звуковым потоком. Если учесть, что до репризы и после нее мы видим аналогичные круговращения (на музыке дополнения) с подобными *piano* — *crescendo*, то реприза может быть воспринята как вкрапление, разъединяющее сходные части ради того, чтоб дать еще одним нарастанием больше, то есть следовать описанному ступенчатому принципу восхождения. Обе фразы темы мелодически точно воспроизводят ее первое изложение, — а тем не менее характер музыки совершенно переменился. Исчезли крупные такты, уступив место втрое меньшим ( $\frac{3}{8}$ ); произошло метрическое вторжение, реприза подчинилась более сжатому размеру средней части и ложной репризы. В соответствии с этим уничтожены большие лиги, охватывавшие целую фразу. Исчез размеренный аккомпанемент, предвсщавший в первой части неторопливое изложение. Начала фраз больше не звучат на сильных долях — их заменили паузы, придающие оттенок возбужденности. Темп обозначен как *Plus animé* (то есть еще оживленнее, чем в ложной репризе). Все это вместе взятое свидетельствует о значительном ускорении и развитии. Дебюсси явно стремился сделать ускорение очевидным не только для слуха, но и для глаза (мелкие такты и лиги, отрывистый аккомпанемент), тем самым сообщая исполнителю определенную настроенность:



В широком смысле к репризе можно отнести и следующее за темой дополнение, развитое значительно больше, чем тема. Таким образом тематизму второго плана, менее оформленному, оказано

заметное предпочтение. Причина заключается в том, что музыка дополнения теперь играет чисто «служебную» роль, как материал для нарастания, вступающего в более напряженную, волнующую фазу<sup>34</sup>.

Музыка дополнения — как до, так и после репризы — полностью целотонна<sup>35</sup>. Более того, желая, вероятно, исчерпать до дна возможности этого звукоряда, Дебюсси транспонирует его во втором случае на малую терцию вниз (условно говоря — из тональности С в тональность А). Как известно, целотонный звукоряд имеет только две разновидности — и обе они втянуты в общее нарастание<sup>36</sup>. Бегущие вверх и вниз фигурки теперь неуклонно поднимаются — еще и еще на секунду, на уменьшенную терцию. Чего же еще не хватает для апогея? Остается ввести в действие гамму в целом, до сих пор поделенную на тетра хорды. И в самом деле, тетра хорды, вырастая один над другим, в конце концов естественно изливаются в квазиглиссандирующие пассажи, где гамма продемонстрирована в самом обнаженном виде, в кипении и бурлении, в «водопаде» тридцатьвторых. В пределах «Острова радости» здесь достигнута кульминация целотонности. Поэтому сейчас уместно вернуться к вопросу о значении целотонности вообще, в творчестве Дебюсси и в данном произведении.

Звукоряд, где все расстояния между соседними звуками тождественны, где аккорды более или менее однотипны, а звуковой «аромат» крайне специфичен, не может не быть ограничен по своим художественным возможностям, что иногда приводит к очень суровой его оценке. А. Казелла писал об «убогой системе, сводящей звукоряд к шести топам и аккорды к одному»<sup>37</sup>. Ю. Кремлев, отдавая должное изобразительным возможностям целотонного звукоряда, подчеркивает отсутствие дифференциации целотонного звукоряда на неустой и устойчив, что как раз и делает его способным отображать «„равнодушные“ журчаний воды»<sup>38</sup>. Есть значительное различие в

---

<sup>34</sup> В качестве одного из средств композитор применил вертикальную перестановку голосов, благодаря которой вращательная фигурация перебрасывается в высокий регистр и притом каждые два такта «наступает», завоевывая тон за тоном и все более напоминая бурлящий звуковой водоворот.

<sup>35</sup> За незначительным исключением звука *g* в тактах 3—4 перед репризой.

<sup>36</sup> Нисходящая транспозиция, помимо сказанного, имеет еще одну цель — отступив назад, несколько расширить плацдарм для нового «наступления».

<sup>37</sup> Казелла А. Политональность и атональность. Л., 1926, с. 22.

<sup>38</sup> Кремлев Ю. Цит. соч., с. 475. Это тонкое замечание, в общем, справедливо как в отношении структуры звукоряда, так и его живописной трактовки. Первое, однако, требует оговорки: данная гамма в принципе действительно не делится на функционально противоположные элементы, ибо не включает внутри себя предпосылок для этого. Но они на практике привносятся извне с помощью ритма и линии, которые делают одно из увеличенных трезвучий опорным, а второе — вспомогательным, если угодно — неустойчивым. Опорность можно придать даже и не трезвучию, а какому-либо диссонантному сочетанию (например, *B—C—E* в прелюдии «Паруса»). Во всяком случае остается несомненным одно коренное свойство звукоряда — его аморфность, отсутствие начального и конечного пунктов, и это свойство как нельзя более подходит для живописания водной стихии.

трактовке целотонности у Дебюсси и русских композиторов. Они применяли ее отнюдь не как рядовое средство, а лишь как особо сильное, особняком стоящее и потому предназначенное воплощать нечто необычное, нереальное (фантастика). Кроме того, они включали гамму в круг определенных гармонических средств (секвенции из трезвучий по большим терциям в «Руслане», тритоновые сопоставления нонаккордов во 2-й картине «Садко», чередование с консонирующими аккордами в «Каменном госте») и этим обогащали ограниченные внутренние ресурсы звукоряда. Дебюсси же рассматривает его как одну из постоянных основ своего ладового мышления, применяет его гораздо чаще и «универсальнее» по образным сферам. Он ценит звукоряд и его гармонии как таковые, сравнительно меньше интересуясь возможностями их гармонического насыщения иначе. Благодаря этому специфичность целотонности несколько стирается, а иногда приходится говорить и о некотором однообразии.

Но справедливость требует признать и целый ряд заслуг. Во-первых, Дебюсси включает целотонность в довольно широкое ладовое сообщество, сплетая ее то с пентатоникой (напомним о «пента-целотонном комплексе»), то с мажором (главная тема «Острова радости»). Во-вторых, он изобретателен в способах обыгрывания звукоряда — мы слышим не только обнаженные гаммы (как только что в кульминации), но и всевозможные фигурации<sup>39</sup>; более того — он создаст из целотонности мелодически и ритмически разнообразные мотивы (см. упомянутую прелюдию «Паруса»). В-третьих, Дебюсси не отдает особого преимущества увеличенным трезвучиям по сравнению с другими аккордовыми производными гаммы — с участием секунд, тритонов, септим. И наконец, он сумел в большой степени динамизировать звукоряд, преодолеть «сопротивление материала», который инертен сам по себе, и ощущение преодоленности, вероятно, придает особую напряженность<sup>40</sup>. То, что для этой цели Дебюсси широко применяет посторонние для звукоряда средства фактуры, ритма, линии и т. д., — ни в какой степени не умаляет его заслуг.

Смысловые возможности целотонности можно понять и шире, опираясь на упомянутое структурное ее свойство: отсутствие определенной исходной и финальной точки. Позволим себе поэтому и более смелое предположение: целотонность в принципе может быть одним из средств для воплощения бесконечности, безграничности окружающего нас мира, всей природы. Тогда становится особенно понятным пристрастие Дебюсси к пей<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Таким же образом Дебюсси обыгрывал и основной лидийско-миксолийский звукоряд.

<sup>40</sup> Один из лучших образцов динамической трактовки — в прелюдии «Что видел западный ветер».

<sup>41</sup> Не случайно музыка радиопередач, связанных с космическими сюжетами, нередко использует целотонные звучания (особенно в звенящих тембрах или электронных инструментах, что усугубляет колорит фантастичности).

Возвращаясь к анализу, подчеркнем, что динамический обрыв после гаммовых раскатов более резок, чем два предыдущих (от *f* к *pp subito*). Сами же гаммы представляют тематическую паузу перед последним подъемом к генеральной кульминации. Оба эти факта заставляют слушателя прочувствовать значительность момента.

Отсюда можно — в широком смысле — усматривать начало коды. Но подготовляющий характер музыки настолько ясен, что более точно считать 34 такта (начиная от *pp subito*) предиктом к собственно коде. «Отступление для разбега» здесь более ощутимо, чем где-либо в пьесе. Громкостный спад глубок и внезапен, регистровое снижение очевидно, глухие удары неизменного баса потрясают. В атмосфере разлито беспокойство, какое бывает в жизни и при ожидании событий даже светлых, радостных. В первый и последний раз Дебюсси прибегает к классическому методу тематического развития — вычленению краткого мотива из темы с настойчиво многократным его проведением. В отличие от классиков этот микромотив (4 первых звука главной темы) не служит предвестником появления целостной темы — он лишь издали напоминает о ней и представляет удобнейший материал для нагнетания. С особенной силой действуют тут гемиолы в роли «пресса», сжимающего три доли до двух. Диатоническое поначалу нарастание вскоре возвращается в целотонную колею, и в этом, как мы сейчас увидим, заключен большой смысл. Таков полный напряжения и нетерпеливого ожидания предикт.

Все как будто клонилось к безотлагательному наступлению кульминации. Но замысел Дебюсси шире — он заставляет слушателя пережить на длительном пути к вершине еще одно сильное ощущение. Музыке до сих пор не хватало полной просветленности, сверкания. И, как результат нарастания, вдруг вспыхивает ослепительная мажорность! Она подкреплена нежданым выбором металлически звучащего *Es-dur* (бесольные тональности до сих пор почти отсутствовали) со звончатой колокольностью (не без влияния звонов в русской музыке), танцевальным ритмом, высокой текстурой, терцовостью верхнего голоса<sup>42</sup>. Это объединение заслуживает названия «комплекс света». Теперь становится очевидным, в чем был смысл целотонного предварения — на фоне его ладовой неопределенности «ультра-мажор» многое выигрывает<sup>43</sup>. Создается эмоционально-колористический перелом или перевал по дороге к главной цели:

---

<sup>42</sup> Важна и такая пианистическая деталь, как перекрещивание рук, благодаря которому партия правой руки концентрирует самые светлые тоны (мажорные терции) и звучит фанфарно, как терцет труб.

<sup>43</sup> Вспомним, как светоносно звучат иной раз мажорные трезвучия среди резких диссонансов и шумовых эффектов современной музыки; они приобретают совершенно новую выразительность. Заметим, что при всей «сверх-мажорности» фанфар целотонность все-таки прокрадывается и сюда: по обе стороны от основной терции *es — g* расположились две «бациллы» — *des — f* и *f — a*.

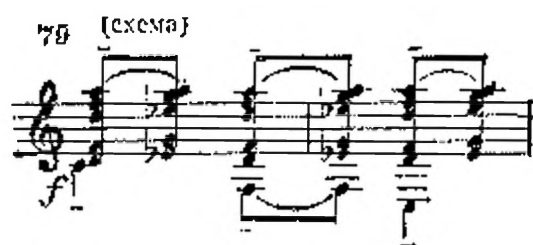


Тематические истоки нового явления мы найдем в главной теме (ср. интонации  $cis - h - cis$  и  $g - f - g$ ) и в ритме дополнения ( $\text{♪ ♪ ♪}$ ). Но такого острого отчеканивания одного звука не бывало, да и в целом данные четыре такта слышатся как нечто совсем иное; можно поэтому расценить их как «дополнительный тематический импульс» (по В. П. Бобровскому) или как «врезку» (по Э. В. Денисову).

Огонь, блестящий в фанфарах  $Es - dur$ , не должен погаснуть. Для Дебюсси это не случайный, единичный эпизод, а звено в закономерной, утверждающей повторности, и потому вслед за небольшой целотонной прослойкой (нагнетательной, как и все окружающее) вновь звенят и сверкают серебристые аккорды. Сноп света еще ярче: перемещение совершено, во-первых, на большую секунду вверх и, во-вторых, «в сторону диэзов» ( $Es \rightarrow F$ ). Композитор словно повторяет гётевское изречение «Mehr Licht!» («Больше света!»). Снова звучит точно такое же целотонное нагнетание, аналогичным образом транспонированное на тон вверх. Слушатель может в соответствии с установившейся периодичностью ждать третьей фанфары в  $G - dur$ , но так далеко композитор не заходит. На то есть несколько причин. Третье проведение внесло бы такую степень регулярности, которая плохо мирилась бы со стилем Дебюсси. Далее, имелся бы риск переноса центра тяжести с главной кульминации (которая еще не достигнута) на предвершину. И наконец, в третьем проведении была бы преждевременно затронута терция  $a - cis$ , то есть тонические звуки подготовляемой основной ладотональности  $A - dur$ .

Взамен нового проведения подхвачена острая синкопированная интонация, вопрошающе и даже вызывающе звучащая теперь ( $d - f - es - g$  — по типу такая же, какая нагнетала динамику перед общей репризой). Все те же гемииолы сжимают ее и вплотную подводят к генеральной кульминации (собственно: коде). Складывается впечатление, что тема кульминации прозвучит в  $B - dur$ <sup>44</sup>. Но здесь Дебюсси еще раз выказывает искусство

<sup>44</sup> Гармония тактов, предшествующих кульминации, такова:



Басы  $c - f - c$  и верхний голос  $a$  (вводный тон  $B - dur$ ) указывают на  $D$  («примесью»  $S$ ).

по-своему логично вводить свежее, новое. Тема, конечно, звучит не в B-dur, а в A-dur, и этим создается поражающая слух неожиданность, которая представляет для музыки не менее ценный художественный фактор, нежели полная подготовленность; в зависимости от творческой задачи перевес бывает на той или на другой стороне, но они должны сопутствовать друг другу. Логичность же сказалась в том, что в момент наступления A-dur предикт воспринимается как усложненная DD A-dur ( $f - a - c - dis - g$ ); при этом звуки *dis* и *g* должны были прочно осесть в слушательском восприятии как характерные альтерации лидийско-миксолидийского лада.

Признаки коды несомненны. К числу частных признаков относятся: проведение фрагмента вместо целой темы (то есть вычленение, хотя и крупное по величине), точное утверждающее повторение восьмитакта, стопа анапеста в среднем голосе, упорно приводящая мотивы к сильной доле как метрической устойчивости; в дальнейшем — внедрение субдоминантовых элементов: F-dur, нонаккорд II ступени. Признаки же общего характера — отражение темы средней части и ее радикальное преобразование. Трансформацию можно без преувеличения назвать грандиозной. Из всего контекста, особенно с конца разработки, становилось яснее и яснее, что все направлено к какой-то большой цели, оправдывающей само существование произведения — теперь эта цель достигнута, «сверхзадача» решена. Перед нами — редкое для Дебюсси доведение образно-тематического развития до экстаза, даже — оргиастичности:

80 Un peu cédé

Возникает вопрос — отчего для кульминации не взята основная часть лирической темы, а выбрана вторая, продолжающая часть с менее широким мелодическим рельефом? Ответ заключается, ве-

роятно, в том, что основная часть, исполненная *ff* и с активным сопровождением, прозвучала бы совершенно не «дебюссистски», а со слишком открытой, взвинченной экспрессией, как нечто промежуточное между Пуччини и «садовой музыкой». Элемент салонности, который мы констатировали, рисковал бы оборотиться банальностью. Потому и возможна была лирическая вальсовость этой части, что ее выразительные возможности были утончены благодаря *piano* и струящемуся сопровождению, маскирующему танцевальность. С другой стороны, для кульминации очень ценна оstinатность мотива задержаний *h — a, h — h — a...*, его нагнетающая сила. Можно понять мелодию на протяжении 16 тактов и как резюме одной из ладовых основ пьесы — пентатонности. Другая, более важная основа не заставит себя долго ждать. Велика роль сопровождения с еще более оstinатной, чрезвычайно активной фигурой танцевального характера, которую требуется всяче-

ски выделять («*très en dehors*») <sup>45</sup>. Рисунок



характерен для многих испанских танцев (например, фанданго). Он отчасти напоминает вторую часть главной темы «Арагонской хоты» Глинки (пример 81а), но еще более — известную рапсодию Эмманюэля Шабрие «Эспанья» (пример 81б) <sup>46</sup>:

81 а



б



На каком основании проникла музыка Пиренейского полуострова в описание Критского моря, находящегося на другом конце Европы? Нельзя отрицать того, что элементы национальной музыки нередко бывают для Дебюсси лишь средствами для извлечения тех или иных эффектов. Что же касается Испании, то для импрессионистов она представлялась миром экзотической красоты и праздничности; навеваемые им образные типы переходили национальные границы и становились обобщенным содержательным фактором. Не следует поэтому проявлять излишний ригоризм и порицать композитора за этно-музыкальную вольность.

<sup>45</sup> Фигура эта многократно подготовлялась (см. грани тактов 1—2 дополнения, 4—5 лирической темы, 4—5 и 14—15 разработки и т. д.).

<sup>46</sup> «Известно, что Дебюсси любил музыку Шабрие» (Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970, с. 32).

Для кульминации чрезвычайно существен метроритмический контрапункт. Если в мелодии господствуют хореические интонации с присущей им лирической экспрессией, то анапесты в партии левой руки дополняют картину, активизируя мелодию в качестве «ударной силы»<sup>47</sup>.

Особое насыщенное полнозвучие придает гармония благодаря автономии пластов: остиная фигура среднего голоса, «твердя свое», не считается с гармоническими сменами аккордовой мелодии, и отсюда происходят довольно острые столкновения. Вершины гармонических красот — окончания всех четырехтактов, более всего — четных (тоже — благодаря автономии голосоведения; см. в примере 80 такты 4 и 8). Гармония участвует и в дальнейшем усилении (*pizz ff*). Как и во многих других случаях, Дебюсси одним приемом добивается разных целей. Введение чужеродных гармоний в коду во имя их последующего преодоления и «разъяснения» кодовой функции — прием, идущий от классики. Но вместе с тем аккорды-нарушители<sup>48</sup>, данные на мощной звучности, участвуют в доведении экспрессии до экзотичности.

Высочайший тонус, достигнутый в кодовой теме, неоценим с точки зрения общей драматургии. Но для концовки произведения Дебюсси избрал иной материал — тему вступления, создав таким образом обрамление. Колоссальная динамизация музыки *Quasi una cadenza*, когда-то столь прозрачной, показывает, какой большой путь был пройден. Возможно, что композитор помимо архитектурных соображений желал именно на теме, по своей природе малодинамичной, показать, сколь велики силы, способные преодолеть любое препятствие. Резюме пентатонности уже было дано; наступил момент резюмировать капитальную ладовую основу — целотонность. Она «продублирована» противодвижением голосов, усилена прогрессирующей стремительностью темпа и масштабного развития (сжатие, где в последний раз слышны звонкие удары гемиольных синкоп):



Произведение начиналось трельной лейтинтонацией *cis — dis*, примирявшей целотонность с лидийской мажорностью. Ею же оно в основном и закончится, но теперь — в виде бурного тремоло. Последней «пространственной переключкой» крайних регистров (звук *a* четвертой и субконтроктав) «Остров радости» завершается.

<sup>47</sup> Это выражение можно понять не только фигурально, но и почти буквально, ибо рисунки среднего голоса легко ассоциируются с игрой на ударном инструменте, а кроме того, исполняются они большим пальцем.

<sup>48</sup> Среди них — доминанта тональности *Es-dur*, отстоящей на тритон от главной.



Пытаясь отдать себе отчет в образном содержании и жанровых компонентах «Острова радости», мы встречаемся со значительной разносторонностью, несводимостью к одному знаменателю. Отражены решительно все привлекательные стороны импрессионизма, о которых шла речь во вступительной части анализа. Первыми проявляют себя изобразительность и танцевальность. Но сквозь них постепенно пробиваются признаки иного начала — лирического. Намек на это можно видеть в предписанном главной теме очень мягком (*très souple*) исполнении. А вскоре вводится мелодико-гармонический оборот, экспрессия которого вне сомнений (пример 66); он не мог бы звучать с такой естественностью, если бы задатков лиризма совсем не было в предшествующей музыке. Нежность и затуманенность, характеризующие дополнение к главной теме, тоже не чужды поткам лиризма. В полную же меру он (на фоне других сторон — танца, картинности) выказывает себя в теме средней части; знаменательно, что он не исчезает и в целотонно-разработочных проведений (оба раза — «*expressif*»). В дальнейшем, до коды и ее посредственных проявлений лиризма мы не обнаружим, ибо главная забота Дебюсси теперь — организовать широкое нарастание и в связи с этим усилить элемент активного движения. Взволнованность этого движения — отнюдь не чисто моторного — ощущается ясно. И здесь можно повторить: эмоциональный взрыв коды потому и воспринимается с такой естественностью, что он был вполне подготовлен.

Итак, в произведении сливаются три стороны, три области содержания — стихия природы, танец, эмоционально-чувственное начало. Именно оно в конечном счете определяет облик «Острова радости». Танец и живопись в высшей степени важны, но все же рисуют нечто внешнее, за которым кроется эмоция, упоение жизнью. Наша характеристика не будет полна, если мы не упомянем о четвертом начале, также названном во вступительной части, — об отзвуках фольклора (основной лад, пентатоника, испанские ритмы).

В «Острове радости» представлены все основные жанровые сферы — лирика, моторность, описательно-повествовательный план. Как уже ясно из сказанного, они скрещиваются; этот процесс возникает с первых же тактов (возможность различных толкований вступительной и главной тем) и дает очень ценные художественные результаты.

В анализе мы могли на конкретных фактах наблюдать, как реализуются и общие черты стиля, и отдельные приемы. Глубоко поняты выразительные возможности различных ладов, проявлено большое искусство в их реализации. В тематизме предпочитается малоформатность (исключение — кантилена трио). Сравнительно небольшие фрагменты не сливаются в «бесконечную мелодию», но происходят слияния более общего характера (например, вся главная тема и дополнение к ней даны на неизменном басовом звуке). Мелодический рельеф почти всегда мягок. Дифференциация первого и второго планов в изложении тоже смягчена, что значительно

отличает форму Дебюсси от классической. Экспозиционные, опорные части вбирают в себя некоторый неустойчивый элемент, а с другой стороны, — развивающие, неопорные части вбирают элемент устойчивости (напомним о роли топического органного пункта). То же происходит и с тематизмом — в экспозиционных частях он чаще фрагментарен, и потому развивающие части не резко отличаются от опорных. Пластичность материала связана с легкой изменяемостью очертаний, чем и облегчается превращение экспозиционного материала в серединный и обратно. Смягченность очертаний формы имеет, как мы видим, глубокие причины: известную нейтрализацию тематического материала различных функций формы — излагающих (устойчивых, целостных) и развивающих (неустойчивых, фрагментарных). Все это, в свою очередь, отражает некоторую нейтрализацию гармонических функций.

Явное кадансирование избегается. Вместо этого небольшие мелодические построения повторяются, варьируются, осторожно трансформируются. Тематизму второго плана иногда оказывается предпочтение — достаточно указать на скромное, в общем, место, занимаемое главной темой. Здесь играют роль соображения изобразительности, с одной стороны, и динамики — с другой.

Как в описанных условиях решает Дебюсси проблему соприкосновения частей, перехода от предыдущей к последующей? Он не игнорирует возможность применения связок или предиктов, но пользуется ими реже, чем его предшественники, и довольно часто прибегает к непосредственному контакту частей. Для уха, приученного к целеустремленным, активно предиктовым связям, такие переходы звучат как сопоставление, а принцип формообразования — как сложение. Но если слушатель и лишается того чувства удовлетворения, которое дается исполненным ожиданием, то это возмещается большей свежестью контраста между подготовляемым и явившимся.

Сказанное не означает полного отсутствия предиктовых частей. В самом малом масштабе можно указать на быстротечный, но стремительный подъем перед вторым предложением главной темы, а в крупном плане — на последние такты перед общей репризой и генеральной кульминацией<sup>49</sup>. При отсутствии предиктов Дебюсси изыскивает особые способы сочленений, которые обеспечивают большую связность. Таков переход от вступительной *Quasi una cadenza* к главной теме, основанной на продолжительном интонировании звука *cis*, опорного для вступления и вместе с тем начального для темы; это значит, что в подготовке неустойчивый элемент не участвует, напротив, она совершается на общем устойчивом. Другой пример — переход к трио, который мы назвали «наплывом»; он тоже основан на сохраняющейся общности устойчивого характера. Прием этот относительно статичен, но художественно оправдан.

---

<sup>49</sup> Укажем также на модулирующую связку, ведущую от трио (A-dur) к разработке (E-dur).

Доля статичности, уместная в данной обстановке, заключена и в последовательно проводимой «системе дополняющих продолжений». Так соотносятся друг с другом главная тема, собственно дополнение и начало середины, далее — местная реприза и трио, затем удары в *C-dur* — ложная реприза и тесно примкнувшее к ней дополнение («разработка заданной гармонии *C-dur*»). Но действие этого принципа прекращается, когда подготовка к кульминации становится более явной; тем самым подтверждается, что принцип дополняющих продолжений был связан со статическим «образом мыслей».

Сопоставления бывают в зависимости от обстоятельств то мягки, то резки. Место первых — внутри какой-либо более крупной части (появление эпизода *H-dur* внутри середины) или же между частями родственными (дополнение к главной теме — середина). Место вторых — моменты внезапных переломов (первая реприза вступления в *Cis-dur*, два колокольных удара на трезвучии *C-dur* перед ложной репризой).

Все сказанное о методах построения формы свидетельствует отнюдь не об отсутствии логики, но лишь о ее своеобразии. К тому же Дебюсси в некоторых случаях особенно наглядно выказывает закономерности развития и конструкции. Таковы три последовательных этапа в постепенном переходе от «амелодических» фигураций через местную репризу главной темы, уже наделенную мелодическим тематизмом, к широкой кантлене трио; другой пример — разработка, очень органично спаянная параллельными проведениями и осторожным вкраплением разнообразного тематического материала при сохранении сквозного фигурационного фона.

Проблема статики и динамики уже не раз вставала перед нами; мы наблюдали проявления как той, так и другой. Поскольку статическое начало в музыке Дебюсси почти всегда подчеркивается в музыковедении, целесообразно остановиться на проявлениях динамики. Некоторая нейтрализация функций формы, о которой говорилось выше, может быть понята как тенденция «антиструктурного» порядка. Тем существеннее, что форму произведения в целом никак нельзя назвать статичной. Уровень напряжения почти до конца разработки был чрезвычайно умерен (за исключением вторжения *Cis-dur*). Это означает, что для достижения ярчайшей кульминации нужно было пройти большой путь — и Дебюсси прошел его.

Подъем складывается из четырех этапов: 1) окончание разработки (8 тактов *crescendo*), 2) ложная реприза (15 тактов *molto crescendo*), 3) реприза (26 тактов — от *mf* через *poco a poco crescendo* к *forte*), 4) предкода (34 такта от *pp subito* до *piu forte*). В совокупности подъем занимает немногим менее половины произведения.

Каждый следующий этап продолжительнее предыдущего и начинается после него спадом — признаки сложного, широко задуманного нарастания, которое нацелено на важный момент. Композитор сумел создать многоступенчатое восхождение с неоднократными отступлениями и промежуточными «станциями» (реприза, затем «комплекс света»).

Придавая, может быть, второстепенное значение целенаправленности малого плана, местной, Дебюсси демонстрирует свое искусство в создании целеустремленности широкомасштабной.

Другое, уже известное нам проявление динамического начала как вообще в стиле Дебюсси, так особенно в данном произведении — его обращение со столь «неблагодарным» материалом, как целотонность.

Роль обоих начал в творчестве Дебюсси можно было бы обобщить в такой формуле: наклонность к статике и способность к динамике. Вспомним в этой связи слова Б. В. Асафьева, относящиеся к стилю Бородина. Отмечая такие коренные его черты, как эпическое спокойствие, плавность, простор, Асафьев продолжает: «Зато, когда в моменты драматического напряжения эта мощная полнозвучная музыка начинает медленно раскачиваться и приходит в состояние возбуждения — ею овладевает стихийный порыв, в ней пробуждаются энергия и страстность»<sup>50</sup>. При всей глубине стилистических различий данная здесь характеристика в значительной степени приложима к «раскачиваемой статике» Дебюсси.

Совмещение статического и динамического начал — одно из подтверждений стилистической широты в творчестве Дебюсси, большей, чем это долгое время считалось. Спектр применяемых им методов и приемов достаточно разнообразен, и это позволяет совместить определенность, различимость формы (особенно — в крупном плане) с новыми, импрессионистическими элементами<sup>51</sup>.

В определении формы может возникнуть (а иногда действительно возникает) вопрос, связанный с двукратным проведением двух контрастирующих тем. Не дает ли этот факт оснований для сближения с сонатной формой? Характер контраста тем (моторность — певучесть), наличие разработки, врезающееся в память кульминационное звучание «побочной партии репризы» — все это говорит в пользу таких предположений. Но против них — прежде всего отсутствие тонального различия тем, а также ряд других соображений<sup>52</sup>. В итоге следует сказать, что элемент сонатности нельзя ни игнорировать, ни принимать за основу для определения формы. Сложная трехчастность не превращается в сонатную форму, но обогащается повторностью контраста, трансформациями тем, полноценной разработкой, а также ложной репризой.

---

<sup>50</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968, с. 25.

<sup>51</sup> Напоминаем о выводе, который был сделан в основной части данной главы по отношению ко многим произведениям XX века: ясность крупных очертаний формы и более затрудненная различимость границ между малыми частями. Напомним также о другом выводе — нетрадиционная реализация традиционных функций формы (устойчивость начальных построений середины, перевес вступительной или дополняющей музыки над основным тематизмом в репризах, введение нового материала в предкодовой части).

<sup>52</sup> Часть, которую можно было бы с сонатной точки зрения принять за связующую (движение на  $\frac{3}{8}$ ), ведет не к побочной партии, а к репризе вступления и главной темы. «Побочная партия репризы» отделена от всего предыдущего, а внутри себя обнаруживает комплекс бесспорно кодовых черт.

Не менее существенна иная близость — мы имеем в виду так называемую «поэмную» форму. В «Острове радости» можно лишь с некоторым трудом найти черты цикличности<sup>53</sup>. Но зато имеется ряд других признаков. Внутри одночастности заметна синтетическая тенденция — упомянутое «отклонение в сонатность», принцип обрамления, перерастающего в рефренность (благодаря троекратному появлению вступительной музыки). Другой признак — свертывание реприз. Поскольку у Дебюсси оно становится почти правилом, даже не завися от содержания данного произведения и доходя иногда до кратких напоминаний или замыканий, поскольку оно должно рассматриваться как черта индивидуального стиля<sup>54</sup>. Эта черта связана с тем, что не все функции репризы (как упоминалось) одинаково близки Дебюсси. Свертывание репризы бывает как пассивным (угасание), так — в виде сжатия — и активным; именно это последнее типично для поэмных форм, а его-то мы и видим в общей репризе «Острова радости». Ускорение развития, его связь с восхождением до экстатической кульминации, огромное значение коды, элементы тематического синтеза в ней — все это принадлежит к типичнейшим особенностям поэмной формы. Опять-таки (как и в отношении сонатности) нет оснований видеть ее в целостном, развернутом виде, но достижениями своими поэменная форма делится со сложной трехчастной. В итоге можно сказать: в одном из самых крупных фортепианных сочинений Дебюсси доказывает, что принципы и приемы импрессионизма не были помехой ни для созидания большой формы, ни для драматургической полноценности.

По убеждению Элен Журдан-Моранж, произведение занимает исключительное место в творчестве великого мастера; мысль ее, выраженная с чисто французским остроумием, звучит так: «„Остров радости“ единствен в своем роде, это действительно — „остров“»<sup>55</sup>. Категоричность этой характеристики, быть может, чрезмерна — вспомним о поктюрне «Празднества», о финалах «Моря», «Иберии», «Весенних хороводов». Но она, во всяком случае, верна в отношении фортепианного творчества. Как пишет Ю. Кремлев, «никогда больше Дебюсси не удавалось с такой силой выразить в своих фортепианных сочинениях безудержный порыв к счастью»<sup>56</sup>.

«Остров радости» — доказательство того, что в лучших произведениях Дебюсси сохранились реальность переживаний, живость чувства и не угасла романтика.

---

<sup>53</sup> Скерцозное движение середины и отчасти разработки; трио как аналог медленной лирической части; все последние разделы (начиная с преобразованной общей репризы) как подобие финала.

<sup>54</sup> Однако Дебюсси, если этого требует замысел, применяет и расширение репризы (напомним о прелюдии «Затонувший собор»).

<sup>55</sup> Из комментария к грамзаписи «Le Chant du Monde», в подлиннике — «L'isle joyeuse est seule de son espèce, s'est bien une île».

<sup>56</sup> Кремлев Ю. Цит. соч., с. 476.

## Прокофьев. «Монтеки и Капулетти» (из балета «Ромео и Джульетта») <sup>1</sup>

Когда С. С. Прокофьев в 1935 году создавал музыку балета «Ромео и Джульетта», условия жанра потребовали от него введения большого числа танцевальных номеров. Одним из них оказался эпизод из 2-й картины, получивший название «Танец рыцарей». Прокофьев, очевидно, задумал его в жанре величавого шествия, как торжественный марш с суровым оттенком. Такое решение было вполне правомерно со сценической точки зрения, ибо закованные в латы рыцари должны были двигаться в танце именно так, как это рисует Прокофьев<sup>2</sup>. Наиболее общие атрибуты маршевого шествия, использованные в «Танце рыцарей», довольно обычны: пунктирный ритм, фанфарно-трезвучные мотивы, размеренное и веское сопровождение, спокойная квадратная структура темы. Но не менее важна специфическая окраска, которую композитор придал этим общим, в принципе — нейтральным приемам: некоторая гиперболичность средств ритма, мелодики, фактуры и масштабно-тематических структур. Уже это обстоятельство наводит на мысль: исчерпывается ли содержание «Танца рыцарей» демонстрацией марша-шествия? Всякие сомнения отпадают, лишь только перенесем взгляд с основной темы на следующую, известную как «тема вражды» и наделенную недвусмысленным значением в драматургии балета; ее внедрение в танец (уже после того, как она прозвучала в сцене боя!) резко противоречит чисто «балетной» трактовке номера. Некоторые другие эпизоды ясно свидетельствуют о том, что Прокофьев рассматривал основную тему и «тему вражды» в одной смысловой плоскости, применяя их совместно в драматических ситуациях («Тибальд узнает Ромео», «Встреча Тибальта и Меркуцио», «Родители упрекают Джульетту», Интерлюдия между 7-й и 8-й картинами).

Но если в «Танце рыцарей» Прокофьев еще подчинил омрачающие элементы основному балетно-сценическому замыслу, то уже очень скоро (в 1936 году) в сюите для оркестра он довел до конца иную, более глубокую и значительную трактовку эпизода. Возможно, композитор, воссоздавая серию трагических событий и вращаясь в соответствующей интонационной сфере, невольно пропитывал данным материалом и некоторые эпизоды, стоящие в стороне от прямой драматической конфликтности. Предвидел ли он с самого начала возможность обобщенно-драматического переосмысления или же пришел к этому по окончании работы над балетом, — неизвестно. По всей вероятности, перед нами один из случаев, когда композитор, создав произведение, первоначально представляет себе его значение в сравнительно узких или частных

<sup>1</sup> Имеются в виду: а) первая часть из 2-й сюиты для оркестра оп. 64-ter и б) шестая пьеса из «Девяти пьес для фортепиано» оп. 75.

<sup>2</sup> В сценарии композитор указывает: «Танец рыцарей, тяжелый, может быть, в доспехах».

рамках, а впоследствии осознает в осуществленном замысле — прозвучавшем, инсценированном, получившем общественный резонанс — нечто более широкое и значительное.

Так, Римский-Корсаков отказался от конкретных сюжетных названий, которые он сперва дал всем частям «Шехеразады», а Чайковский даже выражал неудовольствие, когда ему напоминали о том, что тема с вариациями из Трио связана с эпизодами из жизни П. Рубинштейна (памяти коего Трио посвящено).

Признаки новой трактовки очевидны: новое название (в сюите и фортепианном цикле), изъятие побочного эпизода («Танец дам») и одной из тем Джульетты; особенно же показательно предварение основной части вступлением (в оркестровой сюите): Прокофьев предпослал маршу мрачайшее *Andante*, по музыке идентичное «Приказу герцога» — едва ли не самому устрашающему и «сви-репому» по диссонантности эпизоду балета.

В результате сокращений форма стала строже и лаконичнее, тематизм более скуп, но зато внимание слушателя приковано к основному образному содержанию, которое характеризуется почти всеми, кто писал о балете, единодушно. Например, в воинственно-мрачном танце видят «обобщенный образ средневековья, того сурового и жестокого жизненного уклада, который не мирился с проявлениями свободного и светлого человеческого чувства»<sup>3</sup>, пишут о том, что «тема распрей Монтекки и Капулети представлена [...] в подчеркнуто лапидарном, тяжелом „Танце рыцарей“»<sup>4</sup>, что «Прокофьев охарактеризовал силы, враждебные любви его героев, „Танцем рыцарей“, тема которого потом становится темой Тибальда» и что все «вызывает ощущение злой, жестокой силы»<sup>5</sup>.

Следует вместе с тем признать значительную образную емкость музыки, которую Прокофьев доказывает неоднозначным ее применением в различных эпизодах балета. Музыка крайних частей ассоциируется и с тяжелой поступью вооруженных людей, и с их готовностью выказать свою силу на деле (сцена боя), и с непрерывными, вошедшими в повседневную жизнь проявлениями непреодолимой злобы.

Можно утверждать, что в новом, сюитном варианте становится очевидным второе значение, более глубокое и широкое, чем в соответствующем номере балета; происходит (по терминологии А. А. Альшванга) «обобщение через жанр» (в данном случае жанр марша), замечательным образцом коего и является анализируемое произведение.

Сказанное относится не только к музыке крайних частей, но

---

<sup>3</sup> Оливкова В. «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. М.—Л., 1952, с. 31.

<sup>4</sup> Нестьев И. Прокофьев. М., 1957, с. 287.

<sup>5</sup> Сохор А. Композитор-драматург в балете. — В кн.: Музыка советского балета. М., 1962, с. 90.

Отлична лишь позиция И. Соллертинского: «...Мир Капулети и Тибальдов в музыке скорее патриархально чопорный, нежели бессмысленно жестокий». См.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973, с. 147. С этим мнением трудно согласиться.

и к трио. Его первоначальное значение — танец менуэтного типа; в сценарии балета Прокофьев характеризует его так: «Джульетта танцует с Парисом церемонно и равнодушно». И далее следует столь же лаконичное, сколь и многозначительное добавление: «Ромео любит ее». Это дает нам право предполагать, что в музыке воплощена не только безучастность юной героини; возможно, здесь рисуется и обаятельный образ Джульетты, какой ее видит Ромео. Еще один веский аргумент — появление в балете (на правах середины менуэта) лирической темы Джульетты, нежной и тонко очерченной (цифра 86). В сюите для такого предположения возникают новые основания: если в балете контрасты были рассредоточены (танец дам, промежуточная реприза основной темы), то здесь тихий танец остается в качестве единственного, а потому особенно впечатляющего контраста. Кажется несомненным, что и эта часть приобрела второе значение; проходящая через весь балет антитеза злобной суровости и хрупкого лиризма задевает также и данный номер.

Таков вывод о роли основного контраста в «Монтеки и Капулетти» — вывод, который может быть сделан еще до подробного анализа.

Прокофьев со всей решительностью и резкостью создает предварительную установку для слушательского восприятия, в силу которой все дальнейшее воспринимается под определенным углом зрения. Музыка «Приказа герцога» уже охарактеризована выше, и ей придано второе значение, ибо она становится символом злобы и жестокости<sup>6</sup>.

Эффект вступления необычайно силен, ибо оно зиждется на простой, но верно действующей основе: данное явление или понятие сопоставляется с другим, во всех отношениях ему противоположным; контраст возникает в его крайней форме. В данном случае душераздирающие и оглушающие конгломераты духовых оттеняются призрачными, подобными отдаленному эхо созвучиями струнных.

Как самой ирреальностью звучания, так и почти полной консонантностью второй элемент ретроспективно делает еще более ужасающим скопление «варварских» диссонансов первого элемента. К тому же аккорд струнных *ppp* с сурдинами уже взят предварительно на фоне кульминации и потому возникает как бы «из ничего» (напомним о прецеденте в пьесе «Паганини» из «Карнавала» Шумана; см. с. 24). Эффект подтверждается и еще более усиливается двукратностью антитезы<sup>7</sup>. В сущности, Прокофьев опи-

---

<sup>6</sup> Намек на «второе значение» имеется и в самом балете: та же музыка воспроизведена во вступлении к 3-му акту. Прокофьев пишет в сценарии: «Вступление, напоминающее о власти герцога над судьбой Ромео».

<sup>7</sup> Приведем характеристику, принадлежащую Г. Орджоникидзе: «...Аккорды-чудища, жирные пятна, кричащие краски медных в чередовании с „провалами“»



рается на классический контраст сильного и слабого элементов, дважды проводимый, но гиперболически доводит этот контраст до крайних, ранее немислимых пределов.

Первая кульминация подготавливается наложением секунд у медных. Сама же кульминация представляет аккорд *ff* из 8 различных звуков с соответствующим нагромождением диссонансов<sup>8</sup>. В кульминации есть логика голосоведения — встречное движение (через проходящее созвучие) к следующему, сравнительно менее резкому аккорду. Как указывает Ю. Н. Холопов, первый аккорд может рассматриваться в качестве задержания, а заключительный аккорд — как разрешение: «...В условиях новой аккордики сама диссонантность может содержать две градации, две ступени: более сильная диссонантность — более слабая диссонантность»<sup>9</sup>.

Второе нарастание звучит намного острее первого. Первое было диатонично (в нем имелась лишь одна малая секунда), здесь же налицо две малые секунды, увеличенная секунда и очень резкий тритон у труб. Резче звучит и вторая кульминация. На первый взгляд странно, что при этом число звуков в аккордах падает от 8 (в первой кульминации) до 7, а затем и 5 (во второй). Однако это вполне объяснимо: диссонантное многозвучие в условиях *ff* звучит как недифференцированный шум (точнее — рёв), тогда как при меньшем числе компонентов аккорда диссоциирующие интервалы становятся гораздо обособленнее и заметнее, а потому происходит «обнажение резкостей»:

The image shows a musical score snippet for a piano accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#). The first measure has a dynamic marking of *ff* and a *rit.* marking. The second measure has a dynamic marking of *ppp*. The third measure has a dynamic marking of *f*. The fourth measure has a dynamic marking of *ff*. The fifth measure has a dynamic marking of *ppp*. The score includes various chord symbols and accidentals.

Тема начинается так, как это очень обычно в жанрах движения — марше, танце: типовым «солирующим» аккомпанементом, который заранее диктует темп, метр и в значительной степени предопределяет общий характер последующей музыки. В данном случае мы видим вполне обычный, на первый взгляд, маршевый аккомпанемент типа так называемого «эс-та, эс-та» (басы на сильных и относительно сильных долях, заполнение гармонии в средних голосах на слабых долях). Но тяжеловесность (*pesante*), а также затемненность звучания необычны. В основе фактуры, естественно, лежит медь (тромбон с тубой и валторны), сопровождаемые регулярными ударами большого барабана. Но при этом проявлена забота об особом сгущении звучности (поэтому медь дублируется всеми струнными кроме скрипок) и более всего — об укреплении басов (сверх всего названного — бас-кларнет и контрафагот); общая tessitura ниже, чем принято в маршах. Замедленность и грузность приводят к тому, что (в отличие от походных

звучности [...] — буквально леденят кровь» (Орджоникидзе Г. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. — В кн.: Музыка советского балета. М., 1962, с. 220).

<sup>8</sup> В клавише фигурируют лишь 7 звуков — пропущено *c* у корнета.

<sup>9</sup> Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 119—120.

маршей) маркирующую силу приобретают не только сами басы, но и аккорды четных долей, иначе говоря — метричность возрастает.

Присмотревшись внимательнее к басу, мы заметим еще одно отличие: бас, сменяя I ступень на III, тем самым отступает от общепринятого чередования тоники и доминанты (I — V, I — V...). Характерен и сам по себе уход от шаблона, но важнее — подчеркивание минорности из-за повторов III ступени e-moll. Особенно же любопытным оказывается общий мелодический рисунок аккомпанемента: отбросив удвоения, после переноса в «нормальный» средний регистр получаем элементарную формулу «альбертиевой фигуры», поразительным образом совпадающую, например, с аккомпанирующим голосом в так называемой «Легкой сонате» C-dur Моцарта:



Вряд ли стоит приписывать это совпадение неоклассическим тенденциям Прокофьева. Но образование гигантской «альбертиевой фигуры» проливает свет на оригинальность и новизну средств: эти качества происходят от особенностей тембро-фактурно-регистровой трактовки, а именно — от фонической гипертрофии, придающей нечто новое избитому приему.

Переходя к анализу темы<sup>10</sup>, отметим, что основная триада маршевых средств — четкость ритма, черты трезвучности в мелодии, моторный тип фактуры — налицо. Почему же мы воспринимаем музыку этой темы как нечто выходящее за рамки традиционной маршеобразности? Последующий анализ должен дать нам ответ на этот вопрос.

Прежде всего продолжают действовать все факторы, которые были названы в связи со вступительными тактами сопровождения: нарочитая утяжеленность и сумрачная тембро-регистровая окраска. Третий фактор — повышенная метричность — выступает теперь с еще большей силой благодаря пунктирному ритму мелодии, почти остинатному. Пунктирные отношения 3:1 должны точно соблюдаться исполнителями, ибо это важно для резкой отчеканенности; скорее допустима их гипертрофия (приближение к дважды-пунктирности), чем нечто обратное<sup>11</sup>. В целом же возникает (в пределах начального четырехтакта) четырехступенный «концентриро-

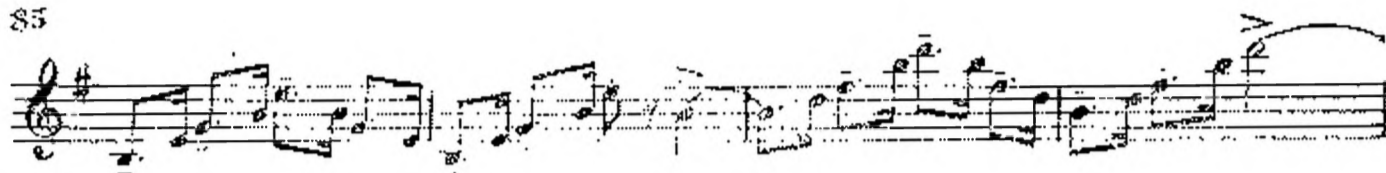
<sup>10</sup> По сведениям И. В. Нестьсва, исходящим от Л. И. Любера-Прокофьевой, композитор сочинил эту тему как экспромт по просьбе некоего пианиста, искавшего тему для варьирования. Прокофьев записал ее «про запас» и впоследствии нашел для нее место в балете, в высшей степени отвечающее ее природе.

<sup>11</sup> Образцовым и чрезвычайно впечатляющим было исполнение фортепианного варианта М. В. Юдиной, которая отнюдь не смягчала ритм и тем самым подчеркивала суровость.

ванный метр» или «многоплановая метричность»<sup>12</sup>. Его компонентами являются: 1) сходные двутактовые фразы, 2) сходные однотоковые мотивы, подкрепленные басами на сильных долях, 3) полутактовые фигуры аккомпанемента, 4) пунктированные доли такта. Совместное действие этих рядов, их взаимная поддержка и служат источником исключительно четкого и дисциплинированного ритма, столь характерного для музыки Прокофьева.

Свой вклад в преодоление традиционно-маршевых средств вносит и гармония. С необычайной силой раскрыты выразительные возможности натурального минора (трезвучие  $\text{h-moll}$  в тактах 3—4 темы и подобных им в дальнейшем):

85



Натуральная доминанта, показанная с твердой решительностью — в активной ритмике и динамике, — должна быть оценена как одно из проявлений оригинальности, один из атрибутов прокофьевского стиля<sup>13</sup>. Этому способствуют и мелодические условия. Шествование по двум ничем не заслоняемым минорным трезвучиям (с последующим вторжением  $\text{g-moll}$ !) есть открытая, почти вызывающая демонстрация безусловной минорности, что отвечает общей художественной задаче. К тому же аккорд  $\text{h-moll}$ , начинаясь прямой и завоеывая местную вершину ( $d_3$ ), приобретает некоторую тоникальность, что еще больше выделяет его. Упомянутая вершина примечательна с любой из возможных точек зрения: с позиции  $\text{h-moll}$  это — самый минорный звук, с позиции же  $\text{e-moll}$  — натуральный вводный тон, характернейший звук лада.

Переброска тематического ядра из одного трезвучия в другое не представляет (как могло бы показаться при первом слушании) точной транспозиции на квинту вверх. Она менее механична и более активна: движение «квинта→прима» сменяется движением «прима→терция»; вторая фраза начата не на квинту, а на октаву выше первой и достигла вершины на септиму выше<sup>14</sup>. Избегнут точный перенос и в басах, где мы видим картину обращения (I—III, I—III и III—I, III—I), усиливающую эффект ответности:

<sup>12</sup> Понятия, введенные В. Н. Холоповой и означающие «синтез нескольких равномерностей разных планов, включающий и обычный тактовый метр и внутриволевой» (Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971, с. 61).

<sup>13</sup> Об использовании натурального минора в музыке Прокофьева см.: Холопов Ю. Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева. — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967, с. 261; Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 534.

<sup>14</sup> Это дало возможность связать обе фразы, начав вторую конечным звуком первой ( $\text{h}_1$ ); он оттенен энергичной синкопой («смычки вниз!»), еще теснее спаивающей их.

Заметим также, что Прокофьев придает значение местным вершинам; он выделяет и усиливает их тембровыми акцентами флейт.



Напрашивающееся сравнение с трезвучными темами венских классиков требует существенной оговорки. Пределы этих тем по длительности трезвучных мотивов, их повторности сравнительно скромны. Не свойственна им и прокофьевская прямолинейность и угловатость простейших ходов по трезвучиям Т и D «взад и вперед» и повторяемость этих ходов. В разбираемой же теме чувствуется не столько стилизация, сколько художественная гипертрофия приема (то же относится и к пунктированной ритмике). Беспрепятственно и самоуверенно марширующая вверх — вниз мелодия может даже (при всех различиях) вызвать известную аналогию с гаммами торжествующе и злобно шествующей в обе стороны трубной мелодии из *Allegro* *pop* *torro* 8-й симфонии Шостаковича.

В процессе анализа темы мы касались ее сходства и различий по сравнению с музыкой маршевых тем. В этом же плане следует коснуться инструментовки. Мелодия главной темы звучит в основном у скрипок с кларнетами. Потенциально фанфарные мотивы ни разу не поручены трубам или валторнам. Здесь могли иметь значение тесситурные соображения (звуки  $d_3$  —  $es_3$  лежат за пределами обычного диапазона труб). Но главную роль несомненно играли другие причины. Вспомним о первоначальном предназначении номера как танца рыцарей<sup>15</sup>. Ни танцевальность балетного эпизода, ни тем более драматичность «Монтеки и Капулетти» не допускали упрощенной военно-маршевой трактовки; а между тем длительное звучание темы у медных (в целом, учитывая репризы, — 40 тактов) привело бы к крайнему однообразию, превратило бы симфонический оркестр в духовой. Примем во внимание, что тема не так элементарна, как может представиться на первый взгляд, и содержит довольно замысловатые повороты. Еще один аргумент — резервирование меди для «темы вражды».

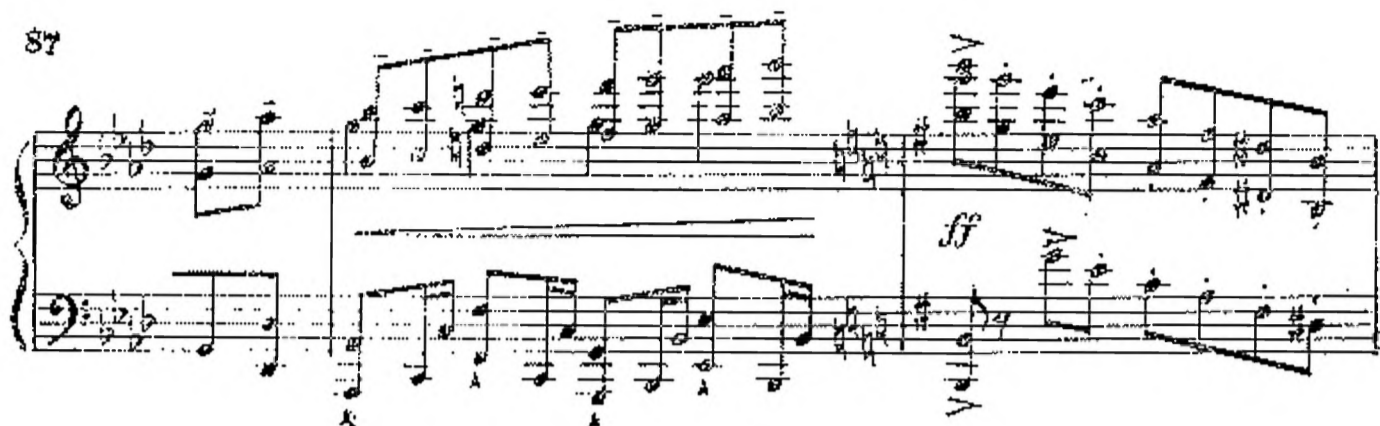
Ограничив себя в громкостном и тембровом отношениях, композитор возмещает эту умеренность густотой, компактностью звучания всех скрипок (унисон первых и вторых), укрепленных двумя кларнетами, предписанием *f pesante* и, наконец, акцентуацией всех долей такта. Не менее важно и другое: то, от чего отказался композитор в мелодии, нашло себе место в тяжелом, мрачно звучащем сопровождении тромбона, тубы, валторны, низких струнных и деревянных, равно как в ударах большого барабана. В результате оказывается, что и общее звучание оркестра, и впечатление, производимое мелодией, вполне удовлетворяют по мощи и отчетливости<sup>16</sup>.

Мы ограничились пока анализом основной части темы. Но и этого достаточно как для ясного представления о том, что берет композитор от маршевого жанра и в чем преодолевает его, так и для одного существенного художественного вывода: тематическое ядро характеризуется особой, очень подчеркнутой простотой. Напомним об «альбертиевой фигуре» аккомпанемента, об

<sup>15</sup> Прокофьев, однако, вынужден был усилить оркестровку ввиду необходимости «подавать танцорам ритм как можно отчетливее» (см. предисловие «От редакции» к партитуре балета). Поэтому, добавив в балете две валторны и трубу, он в сюите снял их.

<sup>16</sup> Сошлемся, например, на запись в исполнении оркестра Большого театра под управлением Г. Н. Рождественского.

упрощенной поступательности мелодических линий; заглядывая вперед, укажем на неоднократные повторы тех же мотивов, на длительные трезвучные фоны в середине первой части; типичен в указанном смысле и последний такт середины — восьмизвучная «лестница» из однородных интервалов — терций, спускающаяся от кульминации к репризе:



Всем сказанным, конечно, не охватывается характер музыки в целом. Однако описанное явление симптоматично. Оно просматривается и в некоторых других моментах музыки Прокофьева (например, в побочной теме первой части «Классической симфонии» — в движении от  $T$  к  $D$  путем простой перестановки трезвучия I ступени на секунду вниз, от чего образуется необычное основное трезвучие VII ступени)<sup>17</sup>. На этом примере (как и на предыдущих) можно убедиться в том, что сугубая простота не только не исключает оригинальности, но, напротив, к ней приводит. Это не удивительно, ибо нормы, считающиеся классическими, вовсе не являются простейшими из мыслимых (это касается, в частности, построения мелодической линии и голосоведения). Поэтому отступление от этих норм в сторону упрощения, как и нарушение традиций вообще, способно создавать нечто новое и по-своему ценное. У Прокофьева же в связи с индивидуальными особенностями его стиля простота подчас доводится до таких пределов, где она обретает черты прямолинейности. При этом, однако, она никогда не становится «музыкальным дадаизмом», сохраняя логику и полноценную экспрессию.

С более широкой точки зрения следует указать, что «новая простота» или даже «обнаженная простота» присущи некоторым направлениям музыки XX века — либо как сознательное отмежевание от неприемлемых для данного композитора новаций (Кодай, Свиридов), либо как реакция на переусложненность и деструктивность (Орф, отчасти Бриттен).

Бросающаяся в глаза простота (точнее — квазипростота) первых фраз на поверку оборачивается обдуманым своеобразием. Положение меняется с 5-го такта довольно резко: кажется, что одним движением пера простота перечеркивается, и слушателя дружно атакуют с разных сторон. Происходит типичный для Про-

<sup>17</sup> Почти то же, но оstinатно и с полнейшей «откровенностью» проведенное, — в четырехручном вальсе Стравинского, сочиненном в одно время с «Классической симфонией».

кофьева «дальний экскурс» в *g-moll*; им ознаменовано наступление третьей четверти предложения. Если точкой отсчета избирать главную ладотональность, то отклонение покажется особенно отдаленным; но если принять во внимание непосредственно прилегающие друг к другу аккорды, то соотношение становится более близким (*h-moll* — *g-moll*), а при учете их тоникальности — совсем родственным (*h-moll* — *D-dur* — «параллель»), что и показывает Прокофьев сцеплением через общий устой —  $d_3$ :

88 .                    («h-moll»)                    («D-dur»)

Типично прокофьевское здесь: а) большетерцовое сопоставление миноров, где интервал сопоставления — большая терция — находится в конфликте с ладовым наклоном; этот прием, вероятно, унаследован от Римского-Корсакова (мрачные моменты «Царской невесты», ария Кашеевны)<sup>18</sup>; б) «прокофьевские доминанты» в виде больших септаккордов ( $d - fis - a - cis$ ) с потенциальным вводнотонным тяготением *cis* к *d*, к V ступени *g-moll*; это тяготение, однако, не удовлетворяется ни в мелодии, ни в аккомпанементе: заостряющее *cis* совершает прыжок (в остром же пунктирном ритме) против тяготения на большую септиму вниз<sup>19</sup>; мало того — при повторении мотива в следующем такте звук *cis* «твердится» четырежды и притом септимовый скачок фигурирует в новом, хорическом варианте<sup>20</sup>.

Вспышки остроты в третьей четверти сопровождались дроблением (однотакты после двутактов). Оно прогрессирует, образуя полутакты и еще более усиливаясь по напряженности. Общая структура предложения, таким образом, двойное дробление с замыканием:

<sup>18</sup> Большетерцовое сопоставление имеет и другой вариант, к которому Прокофьев также склонен — разноладовый (типа *C-dur* — *gis-moll*; см., например, заключительный каданс 3-й сонаты). Он не менее конфликтен как из-за контраста мажора с минором, так и из-за отсутствия общих звуков в тониках. И здесь можно назвать предшественником Римского-Корсакова (см. явление призраков в 3-й сцене 4-го акта оперы-балета «Млада»).

С описанными типами сопоставлений связана и приверженность Прокофьева к аккорду «Шубертовой шестой». Об этом подробно см.: Запорожец Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева. — В кн.: Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962, с. 229—232.

<sup>19</sup> А в аккомпанементе — на интервал, хоть и не широкий, но «вопиющий» против тяготения — увеличенную секунду.

<sup>20</sup> Таким образом, смелый скачок обыгран в двух метроритмических вариантах — с переносом тяжести то на верхний, то на нижний звук.

(2, 2, 1, 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{2}$ , 1) в его динамическом, бетховенском виде. Второе дробление обыгрывает в сжатии вершинную интонацию первого дробления (*es — d — cis*), характеризующуюся повторными остановками на том же остром *cis*. Жестко звучит ее сочетание с хроматически нисходящим рядом гармоний; усилена инструментовка. Видимо, Прокофьев рассматривал этот момент как низкую кульминацию первого предложения (см. такты 4—5 в примере 88).

Мы видели, что две половины предложения, составляющие вместе тему (в узком смысле слова), несходны по примененным в них приемам. Сдвиг от простоты и консонантности к внезапной резкости мог бы оказаться не вполне органичным. Но сама эта резкость есть важное средство в создании определенной образной атмосферы, в реализации данного художественного замысла. Кроме того, она умеряется элементами своеобразия, которые проявились с самого начала темы и уже настраивают на нечто не вполне обычное; поэтому переход от первого этана ко второму не производит впечатления полной отчужденности. Напомним также, что сдвиг приходится на третью четверть, то есть самое традиционное место для обострения выразительных средств<sup>21</sup>.

Второе предложение темы остается в *e-moll*, но сохраняет характерную острую интонацию неразрешенной IV # ступени *cis* в *h-moll*. Причины большей умеренности второго предложения можно видеть в том, что, во-первых, композитор считает «залп» в первом предложении уже достаточным для эмоциональной настройки слушателя и, во-вторых, учитывает следующую часть — середину весьма конфликтного облика и не желает ослаблять впечатления от нее. В силу этого второе предложение усечено; то, что можно было считать его замыкающим двутактом, превращено в фон для новой серединной темы *d-moll*.

Эта «тема вражды», как ее обычно (и вполне верно) называют, — основной мелодический материал середины. Устрашающий характер музыки связан в первую очередь с тематизмом. В нем с новой силой проявляются такие прокофьевские черты, как лапидарность, прямолинейность. В теме два элемента; первый — грубовато-стучащий, идущий напролом («так судьба стучится в дверь»), накапливающий в повторении звука энергию для последующего элемента; второй — наступательный, неуклонный в развертывании натуральной минорной гаммы. Диатонизм мелодии потребовал простой, трезвучной аккордики, на этом фоне качества мелодии выявляются особенно ясно.

Интересна инструментовка темы. Поочередно выступают все представители медной группы: 1) валторны, доходящие до высокого  $f_2$ ; 2) тромбоны с тубой; 3) трубы (к концу темы вынужден-

<sup>21</sup> Помимо общих закономерностей есть и частная, но очень заметная: сильное подчеркивание вершины  $d_3$  естественно переводит в тональность, где этот звук становится доминантой. Быть может, это и навело Прокофьева на мысль об отклонении именно в *g-moll*.

ные уступить по тесситурным соображениям основную нить мелодии струнным и деревянным). Таким образом проведения темы располагаются от среднего регистра к тяжелому мраку низов и вызывающим выкрикам верхов. В этой последовательности заложен эффект нарастания, усиления таких впечатлений, как злобность, жестокость:



Не допущенные (по причинам, которых мы касались) к проведению мелодии первой части, медные инструменты теперь полностью берут реванш. Прокофьев позаботился также о том, чтобы усилить остроту акцентированных звуков меди посредством пиццикато низких струнных и — что довольно необычно — участием фортепиано в дублировке тромбонов и тубы<sup>22</sup>.

Общий характер «темы вражды» позволяет вспомнить о несколько суженной характеристике творчества Прокофьева, принадлежащей Маяковскому: «Прокофьев грубых стремительных маршей».

Если «тема вражды» — движущее начало середины, то по общему удельному весу ей не уступает музыка основной темы, составляющая постоянный интонационный фон.

Тональный план очень неустойчив: за довольно краткое время (18 тактов) сменяются 5 ладотональностей, исключительно минорных (d, a, e, f, c). Заметна, кроме того, направленность по преимуществу в сторону бемолей (d, f, c), что можно связать с дальнейшим омрачением.

Форма середины основана на принципе вытеснения. Прорвавшаяся было главная тема (a-moll вслед за «темой вражды» у валторн) вынуждена снова удовлетвориться подчиненной ролью фона уже до конца середины, и «тема вражды» теперь господствует безраздельно. Конфликтность своеобразно сочетается с чертами фигурированного изложения: одноголосие «темы вражды», архитек-

<sup>22</sup> По всей вероятности, звуки фортепиано в контроктаве и большой октаве должны были подчеркнуть отчетливость ритма, недостаточную у низкой меди, обострить атаку звука.

Труднее объяснить удвоение труб арфой. В теории это могло бы усилить звончатость, свойственную трубам. Но позволительно усомниться в реальной слышимости задуманного.



тоника вступлений — от среднего регистра к крайним (что характерно для многих фуг Баха) и особенно квинтовое соотношение двух последних проведений «темы вражды» (f-moll — c-moll)<sup>23</sup>. И частота тональных смел, и сталкивание контрастных тем, проводимых в различных регистрах, тембрах, — все это говорит об активно-разработочном, даже симфоничном характере середины, довольно необычном для простой трехчастной формы, а это, в свою очередь, связано со значительностью замысла и свидетельствует о выходе за узкие жанровые рамки.

Середина приводит к энергичной модуляции, сделанной с чисто прокофьевской решительностью и убедительным лаконизмом (напомним о терцовой «лестнице», пример 87). Смысл этой модуляции — поворот к основной тональности (c-moll — e-moll) и образование краткого предикта к репризе; вместе с тем здесь образуется значительная кульминация (первое в пьесе fortissimo).

Местная реприза довольствуется первым предложением темы, тогда как материал второго предложения приберегается для общей репризы; очевидно, по той же причине избегнута динамизация. Однако в фортепианной пьесе местная реприза оттенена ломано-октавными удвоениями, в оркестровой же партитуре можно видеть два намска на динамизацию — оба в крайних моментах. Один из них — ритмическое заострение второго вступительного такта. Другой — более значительный — заключительный каданс. Его предиктовый момент — пятизвучный аккорд, в котором удивительно «спрессованы» четыре различные гармонии — тоническое трезвучие (в виде квартсекстаккорда), два варианта VI ступени — мажорный и минорный, «мнимый» (они совместно образуют мажорно-минорное четырехзвучие<sup>24</sup>) и увеличенное трезвучие III ступени.

Генезис каданса таков: в основе его лежат два противоречия: 1) автентический бас сталкивается с мнимой VI ступенью, создающей оттенок плагиальности; 2) все это «прикрывается» сверху тонической примой  $e_3$  (тонический предъем по Ю. Н. Холопову), которая образует мажорный вариант VI ступени и тем самым сталкивается с минорным. Кроме того, мы обнаруживаем излюбленное Прокофьевым мажорное сочетание минорных трезвучий (мнимый c-moll и e-moll). И наконец, особую остроту вносят две малые ноны: наверху  $dis - e$  и внизу  $H - C$ . Верхний диссонанс создает столкновение вводного тона  $dis$  и разрешающей его тоники  $e$ , нижний — противоречие каденционно-автентического баса  $H$  и субдоминантового  $c$ <sup>25</sup>.

Замечательны содержательность, концентрированность этого жестко звучащего каданса. Ему как нельзя более соответствует ударная сила ямба, которой Прокофьев его наделяет:

---

<sup>23</sup> Задатки фугированного изложения имелись уже в главной теме (проведения в e-moll и h-moll как тема и ответ). Эти приемы можно рассматривать в плане стилизованной архаики.

<sup>24</sup> В чистом виде оно звучит у скрипок.

<sup>25</sup> Интересно, что Прокофьев воздержался от сближения звуков-антагонистов вплотную, то есть до малой секунды. Вероятно, он не желал затемнить чрезмерно диссонантным сочетанием двух малых секунд основные, лучше различимые и потому — более выразительные столкновения.

Када́нс

D/T    VI min/T    S/T    T6<sub>4</sub>    T    DIII/T

Средняя часть (*Moderato tranquillo*) чрезвычайно типична как трио в том, несколько обновленном виде, который появился в XIX веке. Она вступает после паузы без какой-либо связки, в новом (замедленном) темпе и новом метре; на грани частей находится, с одной стороны, категоричный каданс, решительно «отрезающий» предыдущее от последующего, а с другой стороны, — тихая и нежная музыка, не предваряемая вступлением. Все это означает, что жанрово-образный контраст велик, а цезура глубока. Вместе с тем очевидно, что контрастность есть другая сторона единого художественного замысла, где одна картина оттеняется другой. Но контрастное оттенение (вообще характерное для Прокофьева) действительно служит единству тогда, когда есть и элементы общности. Внешне они выражены традиционным сохранением и тональности, и ладового наклонения; не менее важна демонстративно выдержанная мерность, которая при всех отличиях от мерности в первой части смягчает остроту контраста (см. партии струнных, кроме альтов, а также — арфы и ударных). Значение размеренности тем более велико, что она отвечает столько же жанру, сколько стилю Прокофьева вообще. Внутренне контраст несколько умеряется в эмоциональном смысле — меланхоличность трио перебрасывает «мостик» к мрачности первой части, а спокойствие его воспринимается как нечто вполне обычное для средних частей типа трио.

Уже была речь о правомерности более широкого истолкования музыки трио, которая должна быть понята в своем втором значении — как эпизод хрупкого лиризма, противостоящий образам мрачной силы. И здесь следует подчеркнуть, что эта антитеза отвечает как содержанию данной пьесы (или номера сюиты), так и одному из типичных для прокофьевского стиля типов контраста.

Образ Джульетты, очевидно, вызвал в душе весьма далекого от сентиментальности композитора необычно глубокий эмоциональный отклик (о чем свидетельствует весь балет).

Начальные мотивы темы вырастают из продолжительных, напевных (*dolce*) звуков солирующей флейты. Но это — не «вершина-источник», соотношение здесь в известном смысле обратное. Хочется сравнить мотив с нежным цветком, где первый звук — своего рода звуковой корень, закрепившийся на двух сильных долях, корень, выпустивший тонкий и трогательный ландышевый росток:

Fl. p. dolce  
Viola con sord.  
pp glissando

pizz. Arpa pp

The musical score for page 91 features a flute part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The flute part begins with a glissando, indicated by a wavy line above the notes. The piano accompaniment consists of a series of arpeggiated chords, marked 'pizz. Arpa pp'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Плавность мелодии красиво оттеняется тихой кратковечностью сопровождения (pizzicato скрипок и низких струнных, арфа поп-агреggiato, бубен и треугольник). В то же время альты con sordini, глиссандируя вверх и вниз, сообщают мелодии флейты скользкую мягкость в ее подъемах и спадах; партия альтов — своего рода тень мелодического рисунка, замечательная тембро-фактурная деталь!

Очень интересен гармонический план темы. Сперва воспроизводится соотношение, роднящее с первой частью: натуральный e-moll → h-moll (еще один элемент общности). В дальнейшем развитии темы краткие начальные мотивы сменяются широкой, суммирующей фразой, а «всплески» мелодии — очень ровным по профилю и ритму трехголосным движением.

«Изюминка» фразы в типично прокофьевском соскальзывании на полутон из S e-moll в S es-moll, «в остро тяготеющую тональность „вводной доминанты“»<sup>26</sup>. Правда, острота очень смягчается спокойной плавностью движения, но зато отклонение много дает для красоты гармонии, для общей выразительности музыки. Поразительна естественность голосоведения, подобная той, какую мы наблюдаем в известной теме из «Пети и волка», где однотерцовые ладотональности C-dur и cis-moll сменяют друг друга с полной непринужденностью, без какого-либо «нажима». Стилевая логика таких «сползаний» или соскальзываний столь очевидна, что заставляет вспомнить о так называемых «возмущениях», то есть закономерных отклонениях небесных тел от движений, исчисленных на основе законов Кеплера<sup>27</sup>.

Второе предложение темы отличается от первого только последним двутактом, содержащим чрезвычайно изящный каданс, где

<sup>26</sup> Запорожец Н. Цит. соч., с. 239—240.

<sup>27</sup> О том, насколько минимален сдвиг в нашей теме, можно судить по тому, что смещение на полутон вверх (то есть отказ от «экскурса» в es-moll) могло бы дать легко осуществимый и вполне приемлемый вариант:

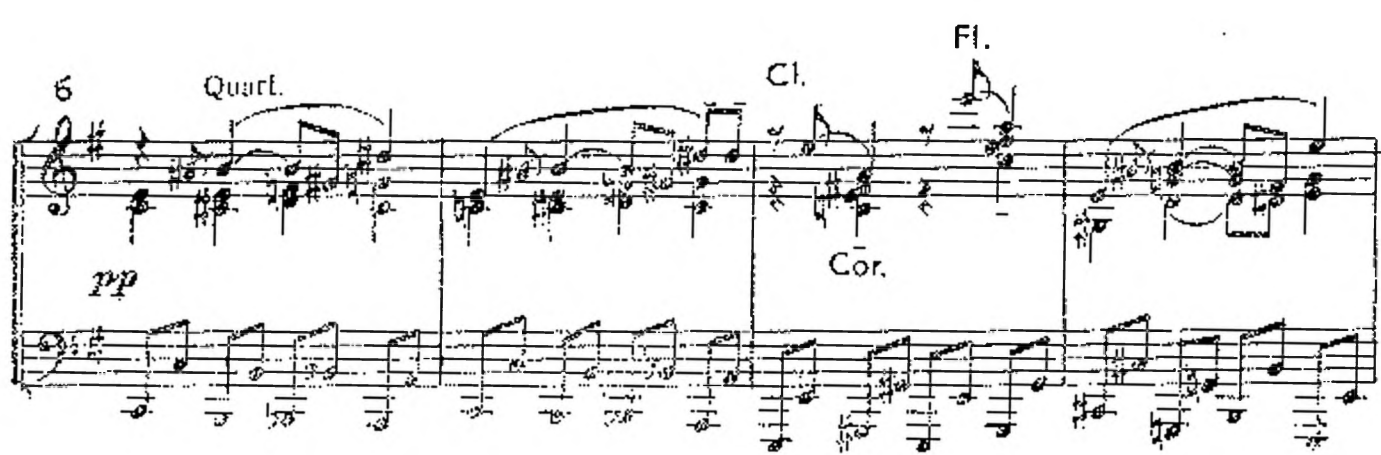
The musical score for page 92 shows a piano accompaniment. It features a series of chords and arpeggios, ending with a cadence. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

два почти нормативных аккорда —  $SII_7$  (правда, с пропуском терции) и  $D_7$  (правда, с секстой) разделены секстаккордом  $B$ -dur; он звучит то ли как  $II \flat$  a-moll, то ли как доминанта es-moll, резюмирующая отклонение в эту тональность. Вводится он с подкупающей («менуэтной») грацией голосоведения и придает кадансу совершенно особенное очарование:

93 Allegro pesante

Гармонические красоты трио открывают нам одну из самых ценных сторон прокофьевского стиля. Наряду с жесткостью, оглушающей резкостью многих его гармоний мы нередко слышим и нечто совсем иное. В условиях тихого звучания они создают иногда эффект какой-то своеобразной сумрачной теплоты, словно опасющейся обнаружить себя полностью. Примером может служить центральный эпизод 1-го концерта для фортепиано (пример 94а); зародыши лиризма, таящиеся в звучании гармоний, иногда не сразу различимы под покровом моторности (1-й концерт, первый раздел заключительной партии, пример 94б):

94а (схема)  
Andante assai



В связи со сказанным заметим также, что Прокофьев довольно часто прибегает к особому приему: он приглушает диссонантные гармонии минимальной громкостью и таким путем создает оригинальные типы экспрессии — то сказочно замороженной (4-я вариация из 3-го фортепианного концерта), то настороженной (менуэт из «Ромео и Джульетты», эпизод C-dur, цифра 66), то жалобной (тема «сестры» из балета «Сказка о шуте»).

Удовольствовавшись для трио формой периода (что делали и многие предшественники Прокофьева), композитор возместил это вариацией. Оставив неприкосновенным основные голоса, он ввел новый голос, отсутствовавший в партитуре балета: сопровождающий контрапункт скрипок с сурдинами (первое предложение) и челесты (второе предложение). Его плавные изгибы и хрупко застенчивое звучание невольно ассоциируются с чертами образа юной героини. Контрапункт этот особенно ценен своей ровной непрерывностью, восполняющей немногозвучие основного голоса; к тому же он обладает и самостоятельной немалой мелодической ценностью:



В трио Прокофьев выказал свою способность создавать не только циклопически мощные темы; мы видим, с каким тонким вкусом он прорисовывает линии, полные изящества и лирической чистоты. Трио скромно по масштабам, но вряд ли уступает крайним частям по художественной ценности.

Нам осталось рассмотреть последнюю часть, общую репризу. Намного уступая первой части по развернутости, она тем не менее — и благодаря рельефности музыки, и благодаря положению в форме — оставляет решающее впечатление.

Музыка середины совершенно изъята в общей репризе. Сокращение реприз в сложной трехчастной форме — явление достаточно обычное, и можно было бы удовлетвориться таким объяснением, если бы середина не обладала большой значительностью («тема

вражды», ее столкновения с основной темой). Поэтому ее отсутствие могло, на первый взгляд, ослабить, разрядить сгущенно-мрачный колорит музыки. Причина ее изъятия, по всей вероятности, заключена именно в чрезвычайно острой конфликтности середины: это качество делает ее вполне уместной в роли завязки для данной коллизии, но оно же оказывается излишним для развязки. Конфликт не должен разгораться вновь; свою функцию в общедраматургическом плане он выполнил исчерпывающе, и мера конфликта диктует его однократность. То, что оставлено Прокофьевым для репризы, вполне достаточно для воздействия на слушателя.

Особенно многозначительно начало репризы. Несмотря на отсутствие специальной связующей части, есть основания говорить о «заполнении скачка в форме»<sup>28</sup>. Заключительный тонический аккорд трио оказывается первым аккордом репризы; иначе говоря, осуществлен вторгающийся каданс — действительное средство для связи частей. Он дан не в бетховенском, наступательном варианте, оправдывающем его название, а в варианте тихом (*piano*). Эта относительная тишина<sup>29</sup> и сама по себе связывает репризу со слабым по звучанию трио. Но она же — тишина — важна и в другом смысле, как мы вскоре увидим.

Началу мелодии предпослан затакт; он невелик (три звука), но роль его довольно значительна. С одной стороны, есть все основания отнести эти доминантовые звуки к числу связующих средств, поставив их рядом со вторгающимся кадансом и сниженным звучанием. С другой стороны, четырехкратное *H* большой октавы у саксофона отнюдь не безразлично с образной точки зрения: как бы «подкрадываясь» в сумраке, оно бросает зловещую тень на тему, начинающую развертываться<sup>30</sup>. Снижение громкости совпадает со снижением регистра — мелодия звучит октавой ниже и лишь за 3 такта до конца предложения входит в прежнюю тесситуру:



Начало репризы обладает тройным смыслом: рождается ощущение жути, страха, тьмы; ослабляется грань «трио — реприза»; создаются условия для дальнейшего восходящего развития в репризе.

<sup>28</sup> Напоминаем о глубоком разграничении первой части и трио (см. 202).

<sup>29</sup> Аккомпанирующие аккорды оставлены у низкой меди, хотя и звучат не громко.

<sup>30</sup> Прокофьев поручил исполнение первой фразы саксофону-тенору, а не возможному здесь фаготу, вероятно потому, что характерный тембр саксофона, густота его звучания делают начало репризы более заметным, привлекающим к себе внимание.

В фортепианной редакции ощущение недобрых предзнаменований в начале репризы особенно заметно благодаря сочетанию регистровых, громкостных и фактурных условий.

В основу общей репризы положен начальный период первой части. Отличия касаются крайних моментов — первых фраз, заключительного каданса, но в известной мере и всего динамического профиля. Начало репризы ослаблено, напротив — конец усилен. Это различие уровней позволяет Прокофьеву осуществить последовательную, хотя и не слишком резкую динамизацию репризы (с этой целью композитор, очевидно, и раздвинул диапазон напряженности). Громкостные оттенки усиливаются с большой постепенностью (*p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*); вровень с ними развивается и высотный диапазон мелодии от грани большой и малой октав до конца третьей октавы<sup>31</sup>. Описанная связность начала репризы и конца трио тоже должна рассматриваться как фактор динамизации, ибо она наглядно показывает, насколько «припущен» исходный пункт репризы.


Кульминационная зона охватывает последние 4 такта. В ней можно различить три малых, притом последовательно сжимаемых этапа. Первый заимствован из третьей четверти обоих предложений темы, но усилен, начинается в высшей тесситуре и демонстрирует мотивы вразрез с тактом<sup>32</sup>; все это придает интонации с повышенной IV ступенью новую остроту. Следующий этап содержит взлет к наивысшей точке *a*<sub>is</sub><sub>3</sub> и, наконец, обретает нюанс *ff*. Если предыдущий фрагмент был гармонически сравнительно прост (два автентических оборота в *h*-*mol*l из больших септаккордов — «прокофьевских доминант» и тоники), то теперь мобилизуются средства значительно более сильные и жесткие. В последних двух тактах произведения развернут заключительный каданс. Его первый аккорд сочетает, а точнее — сталкивает две взаимопротиворечащие гармонии — II<sub>4</sub><sup>6</sup> (*c* — *f**is* — *a*) и #<sup>5</sup>VII (*f**is* — *a**is* — *d**is*), где решающим в среде диссонирующих интервалов является конфликт IV и IV # ступеней (*a* — *a**is*); на языке функций это означает наложение «прокофьевской доминанты» (в мелодии) на субдоминантную основу гармонии. Во втором аккорде доминанта (в виде большого септаккорда с соответствующим басом) берет верх; при этом антитеза *a* — *a**is* не исчезает, а на сильной доле последнего такта даже кричаще заявляет о себе<sup>33</sup>.

Третий этап представляет собой каданс в узком смысле слова. Это те же два аккорда, которыми обрывалась первая часть пьесы. Гармонический состав мощного предиктового аккорда нам уже известен (см. с. 201). Он не изменился, но значительно усилен фактурой и ритмом. Инструментовка гораздо плотнее (почти полное *tutti*). У духовых и (что особенно важно) литавр заключи-

<sup>31</sup> В начале второго предложения вступают флейты и гобой; при этом у флейт мелодия звучит октавой выше скрипок.

<sup>32</sup> Размер четырехдолен, а мотивы трехдольны (см. начало примера 97).

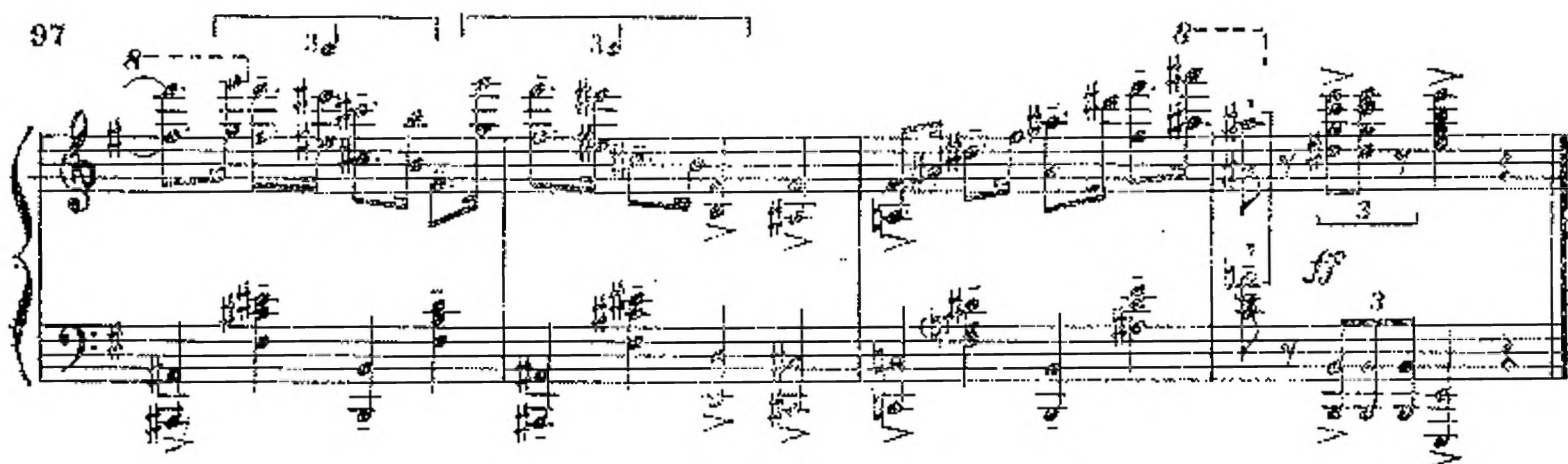
<sup>33</sup> Интервалы типа октава плюс минус полутон (увеличенная октава, малая нона, неразрешаемая большая септима) можно назвать лейтинтервалами данного эпизода, это — квинтэссенция конфликтности в ее гармоническом выражении.

тельный мотив дан в ритме бетховенского мотива судьбы 

тогда как струнные (и туба) усиливают ритмическую резкость

синкопой . В общем заключительный каданс «Монтеки и

Капулети» воплощает силу и оригинальность гармонии Прокофьева и прекрасно резюмирует трагическую суть всего эпизода <sup>34</sup>:



Анализ, только что изложенный, дает немало материала, который позволяет судить о некоторых важных чертах прокофьевского стиля.

Творчество Прокофьева предстает нам в различных обликах: мощно-энергичном, торжественно-эпическом, гротескно-юмористическом, сказочно-фантастическом, пугающе-грозном (напомним о кантате «Семеро их»), спокойно-сдержанном (сюда относится и большая часть прокофьевской лирики). Разумеется, далеко не все эти области могли быть представлены в сравнительно небольшом произведении. Но последние две из названных воплощены с высокой художественной убедительностью. Этому способствовала ясная выявленность некоторых стилистических принципов Прокофьева. К их числу принадлежит прежде всего особого рода простота, ни в малой степени не лишающая музыку индивидуального своеобразия. Было бы, конечно, ошибкой приписывать данное свойство музыке Прокофьева в целом, ибо она нередко достигает очень значительных степеней осложненности. Тем не менее этот собственный тип простоты, то лапидарной, то прозрачной, характеризует и анализированное, и многие другие сочинения. Как уже было показано, простота не равносильна традиционности и, более того, в реализации простоты Прокофьев иногда заходит дальше, чем его предшественники-классики, а это обстоятельство как раз и составляет одно из слагаемых оригинальности.

<sup>34</sup> Каданс впечатляет также своей крайней сжатостью — никаких расширений или дополнений, никакого затягивания кульминации и твердых повторов тоники.

Дирижеры обычно исполняют кадансовый оборот с некоторым замедлением и акцентуацией, благодаря чему подчеркивается значительность каждого аккорда и каданса в целом. Но резкий прокофьевский лаконизм несколько уменьшается.



Со сказанным тесно связано такое свойство, как склонность к художественному преувеличению, известной гиперболизации. Оно сказывается не только в сугубой простоте некоторых приемов (напомним о трактовке трезвучности в начальных фразах главной темы), но и в резкости сдвигов, переходов (контрасты внутри вступления, гармоническое и мелодическое смещение в третьей четверти главной темы, «обрыв» этой же темы перед серединой, столкновения тем внутри середины, заключительные кадансы, подобные ударам молота). Все эти явления оправданы вдвойне — как образной их значимостью, так и общим соответствием стилю композитора. Здесь вновь необходима оговорка: когда это требуется, смещения делаются осмотрительно и мягко (полутоновое сползание в трио, переход к общей репризе).

Гиперболизация умеряется другой чертой: последовательностью в применении определенного приема, в неуклонном выполнении задуманного. Такова безраздельная, бессменная минорность: на протяжении всей пьесы нет не только ни одного отклонения в мажор, нет почти ни одного мажорного трезвучия<sup>35</sup>.

Гармоническое новаторство (если отбросить вступление) выявляется столь же осторожно, сколь и недвусмысленно. Каждое из средств, рассмотренное в отдельности, может показаться очень умеренным, но вместе взятые они рисуют достаточно определенную картину. В сущности, совсем отсутствуют моменты полностью традиционные; это касается и тех мест, где музыка особенно проста (как, например, при изложении в натуральном миноре), а если сами гармонии и не содержат ничего нового, то необычность проявляется иным путем — в фактуре (видоизменение маршевого аккомпанемента, остинатность фигураций в середине).

Как трактуется в пьесе сложная трехчастная форма? Мы не найдем в ней каких-либо экстраординарных явлений. Вспоминается известное замечание Асафьева о том, что Прокофьев «любит готовые схемы» и, «в сущности, формы не строит». Сравнивая две сферы творчества Прокофьева — оперную и инструментальную, мы обнаруживаем удивительный контраст методов. В опере Прокофьев предстает ярким противником «номерного» построения и упорным сторонником сквозного развития. В инструментальной же музыке преобладают тенденции к завершенности частей, иногда придающие форме оттенок составной, даже «складной». Как известно, большая свобода строения есть общее для вокальной музыки явление; но все же полярность методов должна рассматриваться как нечто характерное для стиля Прокофьева; «золотая середина» не присуща ему.

Присматриваясь внимательнее к форме, мы сможем отметить ряд моментов, выходящих за пределы традиции. Это касается

---

<sup>35</sup> Единственное исключение — мелькающее в кадансе трио трезвучие В-dur, не лишенное, впрочем, в данном контексте минорной окраски. Что же касается больших септаккордов, то мажорный элемент в них далеко отстает перед резкостью большой септимы и альтерацией IV ступени, не получающей прямого разрешения.

прежде всего вступления: далекое по материалу от основной музыкальной ткани, оно в то же время имеет исключительное значение; им предопределяется аспект восприятия последующей музыки — примет ли ее слушатель как танец-шествие (пусть даже с элементами воинственного чванства и зазнайства) или как драматическую сцену. С такой решающей ролью вступления не часто можно встретиться.

Назовем некоторые другие особенности формы. Таковы — усечение начального периода, симфонизация середины; смена метра (и темпа) в трио как выражение полной противоположности образов; оба крайних момента общей репризы преобразованы, и это, как мы видели, означает значительную ее динамизацию. Особо отметим структурную пропорциональность в сокращении реприз: местная реприза сжата с 16 до 8 тактов (роль периода единого строения играет одно предложение), а общая реприза урезана с 46 тактов до 16 (от простой трехчастной формы до периода); таким образом сокращение прогрессирует — сперва дается вдвое, а затем втрое. Все это вместе взятое опровергает возможную оценку формы как элементарной, не индивидуальной и чуждой обновлению. Если и считать, что новаторство меньше коснулось формы по сравнению с другими сторонами произведения, то окажется, что мы и здесь столкнулись с очень характерным стилистическим явлением, наблюдаемым у ряда композиторов XX века, особенно же присущим Прокофьеву — имеется в виду принцип компенсации, согласно которому интенсивные проявления новаторства в определенных областях (главным образом — гармония и мелодия) возмещаются простотой и относительной традиционностью в других областях (форма, ритм, фактура); благодаря этому облегчается усвоение обновленных сторон, и они легче пробивают себе дорогу к слушательскому восприятию и признанию их ценности.

Балет «Ромео и Джульетта» — одно из лучших созданий Прокофьева, а эпизод «Монтекки и Капулсти» — один из наиболее впечатляющих в балете, в сюите, в серии фортепианных пьес.

Известно, что первоначальная инициатива в создании балета исходила не от самого композитора, а от Ленинградского театра оперы и балета, точнее — от режиссера С. Э. Радлова<sup>36</sup>, старого друга Прокофьева. Но известно также, что композитор с радостью подхватил предложенную ему идею: «Фантазия Прокофьева воспламенилась, как в лучшие годы юности»<sup>37</sup>. Когда художественная задача, объективно поставленная перед творцом внешними обстоятельствами, отвечает коренным свойствам его природы, тогда достигается счастливый результат. Так было и на этот раз.

---

<sup>36</sup> «Мысль о создании балета принадлежала его будущему либреттисту Сергею Эрнестовичу Радлову, крупному советскому режиссеру и шекспироведу» (Добровольская Г. Из истории создания «Ромео и Джульетты» С. С. Прокофьева. — В кн.: Музыка советского балета, с. 237). «Тему подсказал Прокофьеву художественный руководитель Театра оперы и балета имени С. М. Кирова С. Э. Радлов» (Василенко С. Балеты Прокофьева. М. — Л., 1965, с. 19).

<sup>37</sup> Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М., 1973, с. 369.

## Примерные образцы заданий

1. Проанализировать по типу развернутых целостных разборов арию Царицы Ночи из оперы Моцарта «Волшебная флейта», Allegretto из симфонии № 7 и скерцо из симфонии № 9 Бетховена, Вальс № 2 As-dur, Скерцо b-moll и b-moll Шопена, «Серенаду» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского, Романс для фортепиано ор. 5 Чайковского, арию Дубровского из оперы Направника «Дубровский», романс Танеева «Менуэт», дуэт Мариэтты и Наполеона из оперетты Кальмана «Баядера», песню Дунаевского «Спортивный марш» («Эй, вратарь...»).
2. Определить необычные признаки формы в следующих произведениях: Бах. Прелюдия из Английской сюиты № 4; Шуберт. Экспромт Ges-dur ор. 90 № 3; Мендельсон-Лист. Свадебный марш и Хоровод эльфов из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь»; Шопен. Полонез fis-moll; Бородин. Половецкий марш из оперы «Князь Игорь»; Чайковский. Andantino и Скерцо из симфонии № 4, Интродукция к опере «Мазена»; Глазунов. Концертный вальс для оркестра № 1 ор. 47; Мясковский. 3-я часть симфонии № 5, 2-я часть симфонии № 16.
3. Сравнить степень контрастности частей в двойне сложной трехчастной формы в 1-й части сонаты № 13 Бетховена.
4. Найти примеры тем неустойчивой гармонической структуры в средних частях типа эпизодов.
5. Сравнить связующую часть и коду Allegro con grazia из симфонии № 6 Чайковского, установив общее и различное во взаимодействии тем.
6. Указать особенности сложной трехчастности в малоформатном ее варианте на примере Вальса из «Детского альбома» Чайковского.
7. Дать оценку стилистических связей в связующей части (и предикте) Вальса ор. 38 Скрябина; в этом же произведении найти связь между тональным планом и элементом концентричности в форме.
8. В эпизоде «Ромео у Джульетты перед разлукой» из балета Прокофьева и в соответствующем номере из сюиты № 2 «Ромео и Джульетта» сравнить коды по их образно-тематическому значению.
9. Установить особенности трактовки сложной трехчастной формы в опере Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» на материале «Обращения Погнера» в 3-й сцене 1-го действия.
10. Разъяснить логику смены частей в Каватине и Рондо Антониды из оперы Глинки «Иван Сусанин», в «Думке» Параси из опе-

ры Мусоргского «Сорочинская ярмарка», в Большом венгерском танце из балета Глазунова «Раймонда».

11. Выявить средства связи частей сложной двухчастной формы в Фантазии d-moll Моцарта, в каватине Розины из оперы Россини «Севильский цирюльник», в квинтете из оперы Верди «Бал-маскарад», в Вальсе-экспромте для фортепиано Листа, в строфах Елены из оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена», в песне Пахмутовой «Улица мира».
12. В увертюре Глинки «Ночь в Мадриде» отметить черты, общие с концентрической формой и отличные от нее.
13. Подробно проанализировать «Офферторий» из «Реквиема» Верди.
14. Указать черты концентричности во 2-й картине оперы Римского-Корсакова «Садко», в 7-й картине оперы Шапорина «Декабристы», в 4-й картине оперы Прокофьева «Война и мир».

От авторов . . . . .	3
<b>Глава 1. Сложная трехчастная форма</b>	
§ 1. Определение сложных форм . . . . .	4
§ 2. Природа сложной трехчастности . . . . .	5
§ 3. Формы отдельных частей и варианты общей формы . . . . .	8
§ 4. Образно-тематические соотношения . . . . .	13
§ 5. Тональные планы . . . . .	15
§ 6. Трио и эпизоды . . . . .	16
§ 7. Сверхсхемные части. Вступления . . . . .	20
§ 8. Связующие части . . . . .	22
§ 9. Коды . . . . .	29
§ 10. Формы промежуточные между сложной и простой . . . . .	35
§ 11. Сквозное развитие. Динамизация . . . . .	37
§ 12. Некоторые черты исторического развития . . . . .	45
§ 13. Сложная трехчастность в XX веке . . . . .	51
<b>Глава 2. Сложная двухчастная форма</b>	
§ 1. Определение, важнейшие особенности. Отношение частей и классификация . . . . .	81
§ 2. Выразительный смысл сложной двухчастной формы . . . . .	86
§ 3. Логика формы. Области ее употребления . . . . .	88
§ 4. Строение частей . . . . .	90
§ 5. Связи частей . . . . .	94
<b>Глава 3. Обрамленные формы и концентрическая форма</b>	
§ 1. Общее понятие обрамления и концентричности . . . . .	105
§ 2. Строение концентрической формы . . . . .	107
§ 3. Художественное значение концентрической формы . . . . .	108
§ 4. Особые типы концентрической формы . . . . .	110
§ 5. Динамизация и сквозное развитие в концентрической форме . . . . .	115

§ 6. Концентрическая форма в музыке XX века	116
§ 7. Иные уровни формы . . . . .	123

Г л а в а 4. Аналитические этюды

Шопен. Ноктюрн с-moll op. 48 № 1 . . . . .	125
Дебюсси. «Остров радости» («L'isle joueuse») . . . . .	157
Прокофьев. «Монтекки и Капулетти» (из балета «Ромео и Джульетта») . . . . .	190
Примерные образцы заданий . . . . .	211

*Цуккерман Виктор Абрамович*

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сложные формы

Редактор А. Трейстер

Художник Р. Вейлерт

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор Т. Сергеева

Корректор Г. Федяева

Подписано в набор 05.05.83. Подписано в печать  
04.04.84. Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup> Бумага  
типографская № 2 Гарнитура Литературная Печать  
высокая Объем печ. л. 13,5 Усл. п. л. 13,5  
Усл. кр.-отт. 14,0 Уч.-изд. л. 15,46 Тираж  
15 000 Изд. № 12419 Зак. 2077 Цена 55 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам  
издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.