

75 к.

71

26.17

В. Цуккерман

Анализ музыкальных произведений

Общие принципы развития
и формообразования
в музыке

Простые формы



§ 5. Некоторые разновидности старинной двухчастной формы. Старинная одночастная форма. Исторические источники старинной двухчастной формы и их судьба	152
§ 6. Развивающая двухчастная форма в последующие эпохи	164
§ 7. Репризная двухчастная форма. Определенные. Логика развития. Типы формы. Особенности реприз	171
§ 8. Развивающе-репризная форма	185
§ 9. Контрастная двухчастная форма. Определение. Типичные жанры. Особенности строения	189
Раздел третий. Простая трехчастная форма	200
§ 1. Общие положения	205
§ 2. Определение. Классификация. Сравнение с двухчастной формой	206
§ 3. Развивающая трехчастная форма. Общие свойства	213
§ 4. Развивающая трехчастная форма. Особенности строения середины и реприз	225
§ 5. Контрастная трехчастная форма. Стимулы к образованию и типичные жанры	230
§ 6. Безрепризная трехчастная форма	239
§ 7. Некоторые вопросы исторического развития простой трехчастной формы	243
ГЛАВА III	247
Анализ музыкальных образцов. Общие замечания	257
Шуман. «Wagen?» («Отчего?») из цикла «Фантастические пьесы»	272
Лист. Концертный этюд Des-dur («Un sospiro»)	285
Чайковский. Вступление к опере «Евгений Онегин»	293
Скрябин. Этюд ор. 8 № 10	
Примерные образцы заданий	

ИБ № 2752

Виктор Абрамович Цуккерман
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Редактор А. Трейстер
Художник Р. Вейлерт
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор А. Арсланова
Корректор Р. Мартемьянова

Подписано в набор 29.11.79. Подписано в печать 22.09.80. Формат бумаги 60^х90^{1/16}.
Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печати л. 18,5.
Усл. п. л. 18,5. Уч.-изд. л. 22,0. Тираж 10 000 экз. Изд. № 10826 Зак. № 702. Цена 75 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Цуккерман В.
Ц85 Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. — М.: Музыка, 1980. — 296 с., нот.

Книга В. Цуккермана является продолжением первой части учебника по курсу анализа музыкальных произведений, написанного совместно с Л. Мазелем (М., 1967). Книга охватывает два основных раздела: общие принципы развития и формообразования в музыке и простые формы (все виды двухчастных и трехчастных форм, а также образцы анализов в пределах этих форм). Учебник предназначен для музыковедов и композиторов. Издается впервые.

Ц 90204—440 БЗ № 49—12—80 4905000000
Ц 026(01)—80

© Издательство «Музыка», 1980 г.

Общие принципы развития и формообразования в музыке

§ 1. Общее представление о развитии в музыке

Музыкальное произведение разворачивается во времени, в непрерывно протекающей смене одних звуков и звуковых сочетаний другими. Поэтому проблемы развития, его закономерности, его проявления в любой стороне музыки имеют первостепенное значение. Временная природа музыки — одна из важнейших сторон в ее специфике — означает, что содержание произведения раскрывается в процессе развития, что художественные образы складываются в процессе становления, что вне развития нет музыкальной формы в любом ее значении.

Как следует трактовать понятие развития применительно к музыкальному искусству? В самом широком смысле музыкальное развитие есть процесс непрерывного движения, где происходит постоянное изменение выразительных и конструктивных качеств музыки. Характер этих изменений, их глубина, их пределы могут быть чрезвычайно различны — они включают и переработку данных элементов без коренных перемен в их природе, и превращение одних явлений в другие, существенно отличные, и возникновение совершенно новых явлений.

Отсюда должно быть ясно, что развитие (широко понимаемое) не есть прерогатива какого-либо определенного стиля или же признак особо высокой динамики, активности и т. п. Развитие повсеместно, музыкальная ткань немыслима без него: любой мелодический шаг, каждый гармонический сдвиг, какая угодно звуковая смена — высотная, ритмическая, громкостная, тембровая — есть проявление развития¹. Поэтому когда мы говорим: «в этом произведении композитор проявил высокое мастерство развития» или же, наоборот, «этой музыке не хватает развития», то речь идет уже о введении особых критериев; имеется в виду большая или меньшая интенсивность изменений, степень логичности тех

¹ Если представить себе пьесу, где темы никак не подготавливаются, совершенно отсутствует разработка, нет ни расширений, ни масштабных структур, ни общей кульминации, — то даже и в этом случае было бы неправомерным отрицание развития (в его только что очерченном универсальном понимании).

или иных смен, связность и оправданность переходов, сопоставлений, напряженность и поступательный характер движения. Совокупность таких качественных критериев позволяет говорить о развитии в более тесном смысле этого понятия, различая низшие и высшие его проявления, простые и сложные, спокойные и взрывчатые. Сам по себе факт непрерывной смены одних звуковых отношений другими есть лишь фундамент, предпосылка для создания более высоких типов развития.

Признавая, таким образом, вездесущность развития в музыке, мы должны вместе с тем различать и изучать его типы, его градации. К этой задаче мы приступили уже в первой части настоящего учебника², где речь шла о закономерностях развития в пределах отдельных элементов — мелодии, ритма, гармонии, синтаксиса, фактуры, тембра и громкостной динамики.

§ 2. Роль противоречий

Что является движущей силой музыкального развития? Эта сила — та же, что в любой другой области — в природе, обществе и мышлении: внутренняя противоречивость всего существующего. И в музыке развитие основано на противоречиях, широко понимаемых. Они служат источником движения, то проявляясь совершенно открыто, то скрываясь за внешне спокойным изложением мысли. Внутренняя противоречивость может быть обнаружена и в малых и в крупных явлениях развития; ее можно вскрыть в любой из сторон музыкального языка. Ограничимся несколькими примерами. Один из важнейших источников движения в музыке — ладовая дифференциация звуков на устойчивые и неустойчивые; создается противоречие тоники и «нетоники», устойчивость то утверждается, то отрицается. Эта первичная основа углубляется и заостряется благодаря возникновению конфликтных соотношений между неустойчивыми функциями¹ и благодаря большему отдалению от тоники; она расширяется, распространяясь на тональный план произведения. В области мелодии напомним о принципе мелодического сопротивления, означающем конфликт противоположных линейных устремлений и преодоление интонационных «препятствий». Обращаясь к ритму, мы видим своего рода борьбу между разнообразием, свободой ритмического движения и сдерживающей метрической периодичностью (аналогичное противопоставление можно наблюдать в области фактуры — в соотношении между мелодией и сопровождением). Синтаксическая сфера демонстрирует нам явления двойной связи,

² Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. Далее сокращенно: Учебник, ч. I.
¹ Напоминаем об анализе каданса T-S-D-T (Учебник, ч. I, с. 273—274)

большей частью обусловленные взаимно-противоположным члениющим или объединяющим действием различных элементов.

Роль противоречий для развития обнаруживается и в более сложных формах. Таково, например, явление органного пункта, глубоко двойственное по своей природе. Органный пункт — средство собирания, концентрации; звуча одновременно со всем остальным, он «вбирает» в себя гармонические функции, перекрашивающие его, принимает участие в ритмической, фактурной жизни; органного пункта — сгусток событий, он символизирует либо устремление, либо торможение. Но в то же время органного пункта противопоставлен остальной ткани как фактурно и гармонически контрастное начало²; своей высотной неизменностью он оттеняет движение прочих голосов, выделяет события, происходящие в них. Таким образом, органного пункта, свидетельствуя и о слитности и о раздвоенности музыкальной ткани, представляет собою по отношению к целому и внутреннее и внешнее начало; этим единством противоречивых тенденций и объясняется в значительной степени сила воздействия органного пункта.

Другой пример касается не только художественных приемов, но и самого содержания. Какое-либо явление, какая-либо тенденция могут быть утверждены не путем простого постулирования, но через преодоление противящихся сил. Вводятся чужеродные элементы специально для их вытеснения; тем самым основная идея, основное явление укрепляется отрицанием противоположного начала. Мы встречаемся здесь с ярким выражением одного из законов диалектики — с отрицанием отрицания. Элемент, подлежащий преодолению, может быть весьма различен³: подобную роль может играть неродственная ладотональность, на время потеснившая главную (например, B-dur в конце «Симфонических этюдов» Шумана, после которого с торжеством возвращается главенствующий Des-dur). Вообще описываемый прием особенно характерен для заключительных частей, где отдаленные тональности словно пытаются увести коду от утверждающих ее задач⁴, а эпизоды в медленном темпе, прерывая энергичное движение, как бы ставят под сомнение основной тип образа (кода первой части «Крейцеровой сонаты»); чужеродная в смысле содержания тема вводится, чтобы быть тут же подавленной (тема Черномора в увертюре «Руслана и Людмилы»). Художественный метод «сдер-

² Фактурно-мелодическое соотношение органного пункта с верхними голосами нередко выливается в форму отталкивания; гармоническое же соотношение часто бывает остро конфликтным. Сказанное об органном пункте относится к обоим его основным разновидностям — как тонической, так (в особенности) и к доминантовой.

³ Эмбрион данной закономерности содержится уже в принципе мелодического сопротивления.

⁴ Слушатель нередко ощущает наступление коды (то есть устойчивой в целом части), опознавая ее именно по сильным вторжениям отдаленных тональностей.

живания» основного чувства путем подчеркивания черт противоположных был присущ системе Станиславского⁵.

Из положения о движущей силе противоречий следует вывод: каждая дальнейшая стадия развития в музыке в той или иной степени вытекает из предыдущих стадий — либо как их непосредственное продолжение, либо как противопоставление. Последующие стадии прямо или косвенно обусловлены предыдущими; даже то, что может показаться возникшим совершенно «свободно», независимо от предшествующего, в действительности с ним связано по принципу оттенения, образного дополнения, отрицания (это относится, например, к контрастирующим средним частям трехчастных произведений).

Потребность в дальнейшем движении означает, что развитие на каждой данной стадии не вполне завершено. «Понять форму музыкального сочинения, это значит <...> отдать себе отчет, почему движение продолжается»⁶. Поэтому в анализе следует обращать внимание не только на признаки завершенности частей (особенно — крупных, где обычно ищут таковые), но и на обратную сторону: вскрывать черты незавершенности, заставляющие ждать продолжения.

§ 3. Музыкальная динамика

Активность развития, наличие противоречий, столкновений — всё это в конечном счете порождено в музыке отражением процессов внутренней жизни человека, ее эмоционально-психическим содержанием; процессы эти, отражая объективную действительность, в свою очередь связаны с реальными жизненными ситуациями, с возникновением, развитием и разрешением конфликтов и т. д. У слушателя же, воспринимающего музыкальные «события» и их смены, рождается представление о силах, действующих в музыке, иначе говоря — о музыкальной динамике.

Понятие динамики (так же, как и понятие развития) трактуется различно по отношению к музыке — шире и уже. В самом широком смысле подразумевается вся совокупность процессов развития, движения, которые протекают в произведении. Но здесь еще отсутствует оценка большей или меньшей интенсивности процессов. Поэтому более конкретное и практически плодотворное понимание динамики должно включать определенные критерии. Признаками динамики следует считать активность раз-

⁵ Напомним его знаменитое изречение: «Когда играешь злого — ищи, где он добрый». Это означает, что черты образа, противоположные его основе, должны быть с большой силой и выявлены, и преодолены. Об аналогичной черте в исполнении Рахманинова писал Г. М. Коган: речь идет о «принципе торжества и последующего „прорыва“»; Рахманинов «играл не чувство, а борьбу с ним» (Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968, с. 245—246).

⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 32.

вития, его непрерывный («сквозной») характер, его целеустремленность¹.

Понятию динамизма чрезвычайно близки понятия напряжения, напряженности: их роднят такие черты, как представление о значительности усилий, о более или менее высоком уровне действительности или эмоционального тонуса, нередко — о состоянии возбужденности. Поэтому динамизм и напряженность обычно рассматриваются как синонимы. Возможна, однако, частичная их дифференциация. С одной стороны, активное и непрерывное тематическое развитие не обязательно предполагает высокий уровень напряжения, приподнятость экспрессии (например — во многих образцах полифонической музыки). А с другой стороны, напряженность иногда проявляет себя в статическом виде (например, при выражении торжественности, связанной с мрачно-драматическим оттенком, — «Приказ герцога» в «Ромео и Джульетте» Прокофьева; статическое напряжение чувствуется иногда в музыке Стравинского).

Учитывая эти различия, не следует преувеличивать их значение, ибо напряженность есть все же один из самых частых атрибутов динамического развития. Это явствует хотя бы из того, что к числу важнейших явлений динамики относятся такие понятия, как нарастание, подъем и убывание, спад.

Уровень напряжения может оставаться в произведении более или менее одинаковым; это имеет место главным образом в музыке характера спокойного или во всяком случае сдержанного, притом обычно в небольших масштабах. Однако чаще мы встречаемся с подвижностью, с колебаниями динамики. Смена уровней напряженности образует своего рода кривую — динамический профиль произведения (или его крупной части). Сочетание подъемов и спадов, участков высокой и сниженной динамики, расположение и взаимоотношение кульминаций — все это включается в понятие динамического профиля. Чтоб составить себе верное представление о нем, нужно учитывать не только внешние — громкостные проявления динамики (хотя они о многом говорят и сами по себе), но и глубинные факты: эмоциональную насыщенность тематизма, напряженность гармонии и т. д.² Резкость или плавность смен, отлогость или крутизна, степень сосредоточения динамики вокруг вершин — совокупность этих черт очень показательна как для тех или иных стилей, так и для индивидуальных признаков отдельного произведения. Эти черты характеризуют либо сосредоточенный тип динамизма со значительными

¹ Между понятиями «динамика» и «динамизм» есть, таким образом, тонкое различие: если «динамика» характеризует ту или иную картину развития, то «динамизм» (или «динамичность») уже обозначает определенный его уровень, градацию.

² Кривую динамики можно представить — всегда с некоторой долей условности — в графическом виде. Опыт такого рода см., например, в кн.: Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 341.

различиями уровней напряжения, с ярко выделенными кульминациями, либо рассредоточенный тип, где напряженность разлита с относительной равномерностью.

§ 4. Движущие силы развития. Роль повторности

Простейший из всех возможных видов развития в музыке должен быть, очевидно, связан с минимумом изменчивости. Таким видом является повторность. Наиболее последовательное ее выражение — повторность полная, абсолютно лишенная каких-либо изменений, предписанных композитором в нотной записи. Но при этом неизбежно возникают два вопроса: вправе ли мы рассматривать полную повторность как фактор развития и, более того, можем ли мы усматривать в ней проявление тех или иных противоречий?

Ответ на первый вопрос находится в области восприятия и исполнения музыки. Музыкальная ткань даже в простых случаях представляет синтез многих компонентов. А между тем временная природа музыки препятствует фиксации внимания на любом моменте в непрерывно протекающем потоке звучаний. Поэтому полнота и глубина осознания всех компонентов в их взаимосвязях представляет определенные трудности при однократном прослушивании (тем большие, чем сложнее музыкальная ткань). Возникает известное противоречие между естественным стремлением слуха «остановить мгновение», проанализировать его — и появлением новых моментов звучания, оттесняющих предшествующее. Выходом из этого противоречия и может быть только повторение данного фрагмента музыки; оно становится антиподом по отношению к «regretium mobile» музыкальной ткани. Остановить музыкальную мысль равносильно тому, чтобы остановить время. Но вернуть музыкальную мысль можно, и ее повторение заменит слушателю остановку¹. Здесь-то и сказываются возможности развития, содержащиеся в полной повторности: воспринимая мысль при ее повторении, мы лучше постигаем и ее строение и ее экспрессию, яснее оцениваем прошедшие малозамеченными художественные детали. Поэтому для нас повторенная мысль — и та же, и не вполне та же. К этому надо добавить, что только доверенное машине исполнение может обеспечить абсолютную неизменность повторения. Живой исполнитель вносит в повторение — сознательно ли, интуитивно ли — некоторую нюансировку,

¹ Возобновляемость мысли (или ее части) выполняет в музыке ту функцию, какую в произведениях изобразительных искусств, воспринимаемых зрительно, выполняет неизменяемость во времени. Фактор времени, который позволяет музыке воплощать процессы развития, но зато осложняет возможность их восприятия, — этот фактор создает благоприятные условия для изобразительного искусства как вследствие неограниченной продолжительности обозрения, так и благодаря возможной смене точек зрения (позиций наблюдателя).

которую также нет оснований игнорировать как момент развития. Именно эти два явления — углубление восприятия и обновление интерпретации — мы имели в виду, говоря об элементах развития, не фиксируемых в нотах. Мы приходим также к важному выводу: в музыкальной форме всякое тождество относительно; и этим, в частности, компенсируется возврат к уже слышанному.

Для ответа на второй вопрос нужно снова обратиться к временной природе музыки. Повторность, разрешая одно противоречие (между отходящим в прошлое звучанием и вторгающимся новым), в то же время порождает другое противоречие, еще более существенное. Звуковой поток непрестанно устремляется вперед; время необратимо. Повторность же есть своего рода движение вспять, наперекор бегу времени. Повторность — в особенности точная — как бы противится разворачиванию музыки, становится его антагонистом. Поэтому соотношение повторности с временной процессуальностью музыки оказывается в принципе конфликтным подобно движению в двух противоположных направлениях; этому соотношению присуща потенциальная внутренняя напряженность. Ее реализация зависит как от характера повторяемого звена, так и от типа повторности.

Существует и еще одно свойство повторности, благоприятное для развития: она не замкнута, не обладает ни собственной завершенностью, ни определенностью числа повторяемых частей. Тем самым она открывает дорогу для продолжения, то есть для дальнейшего развития.

Сказанного достаточно для положительного ответа на вопрос — можно ли видеть в повторности фактор развития.

Практическое значение «чистой» повторности (совершенно свободной от нотируемых изменений) неминуемо должно быть по художественным соображениям ограничено либо продолжительностью повторяемого элемента, либо продолжительностью его повторений. В первом случае речь идет о кратком элементе; множественность его повторений оправдана в тех случаях, когда имеет место не главный голос, а элемент сопровождения или фоновое остинато (что весьма распространено в музыке XX века). Во втором случае дело ограничивается, как правило, двумя проведениями, примером чего служат обычные знаки репризы. Второе проведение крупного построения утверждает изложенную мысль, придает ей большую значительность; вместе с тем оно создает более высокую форму, поскольку принцип полной повторности отсутствовал внутри повторяемой части и потому является для нее новой закономерностью². Последующие прове-

² «Абсолютно точная повторность создает новую композиционную закономерность — ранее отсутствовавшую периодичность, способствующую кристаллизации структуры, ее завершенности» (Рыжкин И. Я. Взаимоотношения образов в музыкальном произведении и классификация так называемых «музыкальных форм». — В кн.: Вопросы музыковедения, вып. 2, М., 1955, с. 227).

дения и не создавали бы новой формы и вносили бы художественно не оправданное однообразие. Сказанное не относится к вокальным куплетным формам народной и профессиональной музыки, поскольку в них меняется текст и сам их музыкально-поэтический жанр является синтетическим.

Действие повторности как фактора, создающего закономерность, нередко выражается в особо осязаемой форме парности: классическая музыка «приучила» слушателя к тому, что за изложением тематического зерна (или иного тематического построения) сплошь да рядом следует его закрепляющее повторение — точное или измененное (например, «вопрос—ответ»: T—D, D—T). От вторичного проведения слушатель ждет подтверждения, аналогии и, таким образом, чувствует, что данное явление не случайно, а закономерно. Здесь действует своего рода «закон ожидания пары».

Положительное значение повторности как фактора развития наиболее очевидно тогда, когда она содействует нагнетанию. В небольших масштабах это можно видеть при обычном суммировании: начальные построения накапливают энергию, которая приводит к возникновению объединяющего и очень часто кульминационного построения. Важно, что нагнетательное действие повторности проявляется не только при ритмически острых построениях (как, например, в побочной теме квинтета g-moll Моцарта. в начале финала 7-й сонаты Бетховена, в песне «Эй, ухнем») или активно подвижных (первая тема главной партии в финале «Аппassionаты»), но также и во многих случаях певуче-лирического развития (см. пример 402 в первой части учебника — вторая тема побочной группы в 5-й симфонии Чайковского).

В более крупных масштабах нагнетательное действие повторности раскрывается тогда, когда неизменность одного из крайних голосов оттеняется изменчивостью других (*basso ostinato*, *soprano ostinato*). Конечно, не каждое остинато обеспечивает высокий уровень динамики — это зависит, как уже указывалось, и от того, что именно повторяется и как проходит повторение (в данном случае — от того, каков характер остинатного звена и как складываются его отношения с другими пластами).

Нарастания на остинатном басу встречаются чаще, но обычно невелики по размерам (коды первых частей 7-й и 9-й симфоний Бетховена, 4-я картина оперы «Садко» перед выходом главного героя). Нарастания на остинатной мелодии более редки, но среди них назовем два таких выдающихся образца, как Болеро Равеля и «эпизод нашествия» из 7-й симфонии Шостаковича. Возможно и двойное нарастание, в котором участвуют оба остинатных «горизонта» фактуры — и мелодия и бас (первая часть *Allegretto* из 7-й симфонии Бетховена, кода «Камаринской» Глинки). Иногда нагнетание носит особый характер, не выявляемый ввне ростом звуковой громкости, а сосредоточенный на внутреннем переживании; в этом случае функция нарастания ложится на фактуру (увеличение числа голосов, их усложнение). Прототип — «Crucifixus» из Мессы h-moll Баха, а современный его образец — сцена

колокольного звона из оратории Онеггера «Жанна на костре»³.

В остинатном типе повторность, оставаясь ведущей, уже действует совместно с изменчивостью, и это значительно расширяет возможности развития. То же можно сказать о другом типе повторности — о секвенциях. Очень многие из них (особенно восходящие) обладают огромной нагнетательной силой; но если этого и нет, остается факт высотного передвижения, связанного с постоянным гармоническим обновлением, что говорит об интенсивности развития.

Мы убедились в том, что выразительная и организующая роль повторности громадна, однако она имеет свои границы. Одним лишь точным, неизменным повторением нельзя создать ни сколько-нибудь значительной темы, ни тем более прочно сконструированной и впечатляющей формы. Для того чтобы повторение могло расширить свои возможности, оно нуждается в обогащении — притом таком, где повторность не утрачивает своего лица. Речь идет о сочетании повторности и постоянной изменчивости.

Повторность, сопряженная с изменением, находит свое наиболее широкое проявление в вариационности, которая представляет один из важнейших принципов музыкального развития. Действительно, ведь вариационность по своим признакам вполне отвечает приводившемуся на с. 3 настоящей работы определению развития, ибо варьирование как раз и дает яркий пример постоянного изменения выразительных качеств, а часто и конструктивной стороны. Здесь сочетаются достоинства повторности (прояснение, облегчение восприятия, закрепление мысли) и обновления (повышение слушательского интереса, захват внимания, обогащение восприятия). Оба начала взаимодействуют так, что обновление предохраняет от монотонии многочисленных повторений, расширяет художественные возможности, снимает ограничения, накладываемые «чистой» повторностью на количество и величину частей (см. с. 9); с другой стороны, повторность, превращаясь при данных условиях в элемент сохранности, постоянства, способствует лучшей усвояемости новых впечатлений. Вместе с тем вариационность способна играть немалую динамическую роль, так как при соответствующем характере изменений и их планировке она становится основой для нарастаний. В итоге можно сказать, что вариационность представляется одним из разрешений антиномии между оптимальной воспринимаемостью и движением вперед.

§ 5. Роль контраста для развития. Типы контраста

Рассматривая виды измененной повторности, мы тем самым подошли к принципу развития, противоположному повторности, — контрасту.

³ Подробнее об этих замечательных образцах см. в кн.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

Контраст — понятие чрезвычайно емкое; различны его градации по силе действия, масштабам проявления, способу возникновения. Но каков бы он ни был, контраст всегда обогащает музыку, ибо он вносит новое, движущее вперед. Если повторность могла быть фактором развития несмотря на возврат слышанного, то контраст служит развитию благодаря внесению «иного», отличного. Отсюда ясно, что совокупность всех видов и средств контрастирования дает музыке более действенные возможности развития, является более мощным и разносторонним источником динамики. Вместе с тем контраст благодаря своей очевидности, осязательности позволяет слушателю понять, в каком направлении развивается содержание произведения (например, «от мрака к свету», как в фортепианной Фантазии Моцарта d-moll, или от идиллии к катастрофе, как во 2-й балладе Шопена, и т. д.).

Многообразие проявлений контраста требует и различных подходов к его систематике. Типы контрастов можно рассматривать: 1) по уровню действия, 2) по способу возникновения, 3) по их положению в произведении (или его части), 4) по степени и характеру противопоставления. Признаки контраста, отвечающие указанным точкам зрения, иногда соприкасаются друг с другом; но в целом речь идет о различных принципах классификации контрастов и о различных сторонах этого многогранного явления.

1. По уровню действия контрастировать между собой могут любые элементы произведения — от самых частных и малых до самых общих и крупных. Особенно же важно различать контраст отдельных средств и контраст образов¹. Контраст средств может достигать значительной силы (например, противопоставление мелодического движения на месте — и устремленности, длительного доминантового предькта — и разрешающей его тоники) и притом не выходить за пределы одного образа. Но для развития в крупном плане и для формы произведения основное значение имеет целостный, образно-тематический контраст. Он, разумеется, вбирает в себя контраст средств, художественных приемов.

2. По способу возникновения различаются контрасты, появляющиеся «изнутри», в процессе связного развития, и «извне», в смене, в сопоставлении частей.

Каждый из этих видов, в свою очередь, отвечает двум критериям, которые не следует отождествлять. Один из них имеет в виду лишь тип перехода от «а» к «b», тогда как другой критерий подразумевает тип тематического соотношения между «а» и «b».

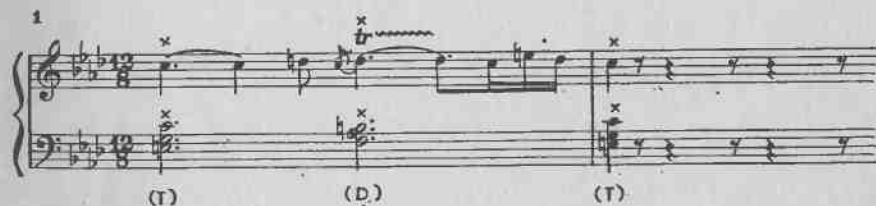
Коснемся сперва контраста «изнутри» в обоих его пониманиях.

¹ В. П. Бобровский различает контраст частичный, нетематический и контраст целостный, тематический (см.: Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 35).

В узком смысле следует иметь в виду связность и постепенность перехода от одной части к другой.

Ю. Н. Тюлин назвал контраст, смягченный постепенным подходом, «сопряженным контрастом»². Это можно нередко наблюдать при подготовке репризы в трехчастной форме, в особенности тогда, когда связка достаточно развита. Так, в пьесе Шумана «Traumes Wirren» после средней части в характере угрюмого хорала дана большая связующая часть (почти равная средней) на материале репризы, постепенно уводящая от сумрачных тонов к прозрачности и легкости главной темы. Такие же связки, хотя и значительно реже, встречаются при переходе от первой части к средней. В скерцо E-dur Шопена значительная связка (40 тактов до Più lento) омрачает колорит, подготавливая печальную среднюю часть.

В более широком и глубоком смысле имеется в виду зарождение нового из прежнего путем его переработки. Это имеет место главным образом в сонатной форме, где побочная тема часто «выводится» из главной посредством переработки ее материала. Этот тип получил название «производный контраст». Степень производного контраста различна; в одних случаях сохраняется явное сходство главной и побочной тем (Бетховен, 1-я соната³), в других сходство сочетается с глубиной и сложностью переработки («Аппассионата», где побочная тема сливается воедино два контрастирующих элемента главной партии⁴):

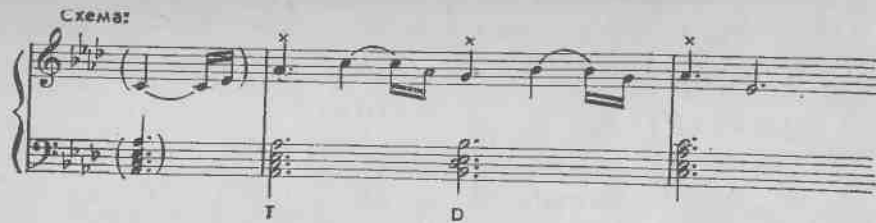


² Музыкальная форма. Общая редакция проф. Ю. Н. Тюлина. 2-е изд. М., 1974, с. 26. Далее: Музыкальная форма.

³ Однако это сходство распространяется только на первый этап побочной партии (5 тактов из 21 такта).

⁴ К области сильного производного контраста с сохранением прямого сходства можно отнести тематические трансформации листовского типа. Соотношение между вторым элементом главной партии и второй темой побочной партии в сонате h-moll Листа И. В. Способин приводит как пример очень значительного контраста производного типа (Способин И. В. Музыкальная форма. 6-е изд. М., 1980, с. 53).

⁵ Родство с первым элементом, дающим побочной теме ритм и аккордовость мелодики, более очевидно, и обычно учитывается только оно. Однако секундовая интонация между мелодическими упорами, смены гармонии, их ритм суммирования, отчасти и фактура — все это происходит от второго элемента. Насколько естественно открытая контрастность элементов для конфликтно-драматической главной партии, настолько же отвечает этому сплавление элементов в кантилене побочной партии.



Иногда непосредственное сходство совершенно отсутствует и родство тем можно понять лишь в процессе развития и преобразования главной партии (Бетховен, 5-я симфония⁵).

Обратимся к контрасту «извне», различая и здесь два понимания: несвязность последования и образно-тематическую независимость.

В узком смысле нужно иметь в виду отсутствие постепенности при смене частей, отсутствие переходов, подготовлений. Предшествующая часть структурно обособлена и обычно обладает завершенностью. Благодаря этому и возникает характер сопоставления, а не связно-непрерывного развития⁶.

Иная картина складывается, если рассматривать не тип перехода от одной части к другой, а соотношение самих тем. Здесь новая тема самостоятельна, она не является преобразованием предыдущей темы. Такой контраст получил название коренного⁷.

Коренной контраст очень обычен там, где требуется отчетливое сопоставление различных картин (как бы «перемена декораций»). Это можно часто наблюдать в жанрах движения (танец, марш, скерцо), где новый образ, более спокойный, певучий, появляется в качестве трио сложной трехчастной формы, приходя «со стороны» (см., например: Шопен, скерцо b-moll). Но и жанры лирической музыки не чуждаются коренного контраста; новый образ, интонационно самостоятельный, либо нарушает спокойствие лиризма (Шопен, 4-й ноктюрн, F-dur), либо, наоборот, уводит в сторону отрешенности от живого чувства (хоральные эпизоды у Шопена, например, в 11-м ноктюрне, g-moll).

Наряду с указанными основными типами существуют и промежуточные, где признаки первого типа в его узком понимании соединяются с признаками второго типа в широком понимании и, наоборот, сочетаются черты первого типа в широком понимании и второго — в узком. В одном случае налицо непрерывное, иногда даже очень интенсивное развитие, но контрастирующее начало,

⁵ См. Учебник, ч. 1, с. 558—560.

⁶ См. развернутое описание признаков сопоставления и связного развития в учебнике «Музыкальная форма», с. 30—31.

⁷ Термины «производный контраст» и «коренной контраст» ввел Арнольд Шмитц в работе «Два принципа Бетховена» (на русском языке в сборнике «Проблемы бетховенского стиля». М., 1932). Представление о производном и коренном контрасте было дано в первой части учебника, с. 379—380.

появляющееся вслед за этим развитием, тематически и образно самостоятельно (например, побочная партия в 6-й симфонии Чайковского). В другом случае новая тема, выведенная путем переработки прежней темы, может появиться и после законченного устойчивого построения без сколько-нибудь значительной связки; такое соотношение тем в первой части симфонии h-moll Шуберта.

Таким образом, коренной контраст может возникнуть и при связном переходе, а производный контраст возможен и при сопоставлении.

Как вытекает из сказанного, оба типа контраста обладают преимущественными связями с теми или иными формами и даже жанрами. Однако можно встретиться как с тем, так и с другим типом даже в пределах одного произведения.

3. Типы контраста, различаемые по их положению в произведении, можно свести к двум основным: контраст как завязка дальнейшего развития и контраст как нарушение налаженного развития.

Контраст-завязка по своему положению является начальным для всего произведения или, реже, для крупной части. Типичным случаем следует считать противопоставление двух элементов в классической теме главной партии — «сильного» и «слабого». Функция завязки присуща этому контрасту прежде всего благодаря образному неравновесию элементов: порядок следования «сильный» — «слабый» с его энергетическим спадом не благоприятствует впечатлению завершенности — создается противоречие между большей весомостью первого элемента в данном диалоге и конечным расположением второго элемента. Образное неравновесие ни в какой мере не ликвидируется гармонической замкнутостью в виде вопроса — ответа T—D, D—T: содержательную сердцевину диалога создает именно тематический контраст; к тому же полная гармоническая завершенность не случайно избегается посредством несовершенной каденции. Данный контраст характеризуется не только неравновесием, но и особой напряженностью из-за «сдерживающей тенденции», вносимой тормозящим вторым элементом. Возникает, по определению В. В. Медушевского, «контраст сдерживания»⁸.

Роль контраста-завязки для дальнейшего развития проявляется в построении побочной темы на основе второго, «слабого» элемента. Мы видим это в увертюре Глюка «Альцеста» (пример 2 а, б)⁹, в сонатах D-dur (№ 17), c-moll (№ 14)¹⁰, в струнном

⁸ Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке. — В кн. Эстетические очерки, вып. 2. М., 1967, с. 233—237.

⁹ Темы побочной партии созданы либо из минорных трезвучных интонаций струнных инструментов в начале увертюры (пример 2а), либо из интонаций опевания (пример 2б); кроме того, в побочную партию проникают фактурно-динамические контрасты типа «эхо» из главной и связующей партий.

¹⁰ Здесь и далее нумерация сонат Моцарта дана по редакции А. Б. Гольденвейзера.

квинтете с-пюл Моцарта, 3-й и 9-й симфониях Бетховена (пример 2 в) ¹¹:

2а Глюк. «Альцеста», увертюра

Главная партия Побочная партия

6

Бетховен. Симфония № 9, главная партия

6

Бетховен. Симфония № 9, главная партия

6

Побочная партия

¹¹ В квинтете родство особенно ясно обнаруживает реприза (в связи с частыми у Моцарта, особенно в минорных произведениях, изменениями побочных партий). В 3-й симфонии имеется в виду родство между кантиленным сдвигом в тактах 6—7 главной партии и предыктовой темой побочной партии (см. Способи И. В. Музыкальная форма, пример 376). В 9-й симфонии родство носит более обобщенный характер (ритм с дроблением слабых долей, терцовость как в мелодических шагах, так и в удвоенных, основная роль группы деревянных, высокий регистр мелодии), но тем не менее вполне реально.

Связь побочной партии со вторым элементом возможна и тогда, когда он не является «слабым»:

3а Allegro moderato Гайди. Симфония № 95

6

Скрябин. Поэма ор. 69 № 2

4 Allegretto

7

ppp

avec une subite douceur

¹² См.: Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича, М., 1961, с. 125—127.

¹³ Первый элемент (по определению автора, «острый, капризный»), представляющий главную партию, построен по «цепному» принципу на гамме «полутон-тон» (малотерцовое сцепление больших терций). Второй элемент («внезапно нежный», в дальнейшем — полетный), представляющий побочную партию, построен на «протеевом звукоряде» и очень близок целотоновости. Первое вторжение контрастного элемента (данное в третьей четверти главной партии и показанное в примере 4) превосходит побочную партию; весь же контраст превосходит строение остальных трех частей Поэмы.



Конечно, контраст-завязка действует и в более крупном плане. Главная и побочная партии вместе взятые (то есть экспозиционный контраст в целом) могут рассматриваться как завязка по отношению к событиям разработки. То же можно сказать о взаимодействии между первыми двумя частями трехчастной формы, которое во многих случаях сказывается на трактовке рэпризы. Типы развития, порожденные контрастами большого плана, будут изучаться в связи с соответствующими формами.

Первичные контрасты малого плана бывают связаны с дальнейшим развитием, протекающим на более широком протяжении, особым, концентрическим путем: крупные разделы иногда воспроизводят в свободном увеличении соотношения, намеченные в первичном контрасте. Контраст двух основных партий экспозиции, как мы знаем, может корениться в тематическом ядре главной партии. С другой стороны, контраст основных партий нередко допускает аналогии с еще более крупным — с соотношением первого Allegro и медленной части цикла¹⁴.

Обратимся к контрасту, нарушающему уже налаженное развитие. Этот вид контраста обнимает очень широкую сферу фактов. Но он известен гораздо больше, чем контраст-завязка, а потому — несмотря на обилие его проявлений — на нем можно несколько меньше останавливаться.

Перевод развития «на другие рельсы» выполняет функцию нарушения лишь в том случае, если предыдущий ход событий не завершен. Появление контраста после вполне законченной части произведения (трио в сложной трехчастной форме, новая часть циклического произведения) представляет не нарушение, а сопоставление, то есть нормативное явление. Целесообразно ограничить понятие нарушающего контраста и в другом отношении. Как указывалось выше (с. 12), противопоставление отдельных средств не всегда связано с противопоставлением образно-тематического порядка. И хотя, например, появление новой тональности ранее завершения можно само по себе назвать нарушением, но практически в анализе приходится учитывать в качестве нарушающих в основном те «события», которые ознаменованы различными сдвигами. Наиболее яркие случаи сочетают изменение общего характера музыки с тональными или гармоническими сдвигами. Таковы многие «переломы» в побочных партиях, свя-

¹⁴ Теория концентрических кругов в сонатном цикле изложена Л. А. Мазелем в работе «Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества». — В кн.: Бетховен, вып. 1. М., 1971.

занные с прямым или косвенным проникновением элементов главной партии. В симфонии g-moll Моцарта нарушение идиллического тона побочной темы подчеркнуто сильным тональным сдвигом из B-dur в As-dur. В финале «Лунной сонаты» перелом обозначен как сменой «собственно мелодии» на быструю моторику, так, в не меньшей степени, и мощным ударом аккорда II низкой ступени.

Иногда эффект нарушения связан не только (или даже — не столько) со вторжением неожиданно-нового, сколько с исчезновением начала, до той поры развивавшегося. В главной партии сонаты b-moll Шопена напряженный предыкт заставляет ожидать заключительного и наиболее мощного проведения главной темы; однако в решающий момент происходит резкая подмена: вместо благородно-рыцарственной и эмоционально насыщенной темы вторгается нечто чуждое и по мелодическому облику, далекому от певучести, и по тональной окраске (B-dur, g-moll). Создается впечатление, что основной образ разрушен:



Значение нарушающего контраста обрисовывается полностью, когда мы подходим к высшему уровню его действия — в масштабе целого произведения или законченной части цикла. Здесь речь идет об основных линиях в развитии содержания, о драматургии музыкального произведения, которая выражена в противопоставлениях и конфликтах самого крупного плана, во взаимодействиях и перерождениях музыкальных образов. Нарушающее вторжение обычно выполняется важнейшей темой произведения, и ее появление означает либо приостановку развития в данном направлении (тема фатума в финале 4-й симфонии Чайковского), либо крутой перелом (появление аналогичной темы в Andante 5-й симфо-

нии Чайковского, темы вступления в сонате h-moll Листа перед побочной партией и перед разработкой).

Если действие нарушающего контраста рассмотреть с точки зрения «будущего», то оно означает новый путь развития, новую образную сферу. Если же взглянуть на его действие с точки зрения «прошедшего», то мы столкнемся с эффектом преодоленной инерции развития или даже несбывшихся ожиданий. Как указывает В. В. Медушевский, подчеркивающий эту сторону в явлениях динамического контраста, «сам момент контрастирования кроется в нарушении ожиданий, в рассогласовании ожидаемого и реально наступившего, в отклонении от установившейся инерции движения»¹⁵. Контраст ощущается тем сильнее, чем более прочна и обычна нарушаемая закономерность.

Простейший и очень наглядный пример нарушения ожиданий — внезапная смена динамики на противоположную по сравнению с той, к которой ведет развитие. Такие контрасты характерны для бетховенского стиля и даются в обоих возможных видах: <pp или p (5-я симфония, первая часть, такты 17—21 и 26—29 в разработке; 21-я соната, первая часть, подготовка репризы; 31-я соната, первая часть, переход от связующей партии к побочной, такты 17—20) либо, наоборот, >ff или f (5-я соната, первая часть, подготовка репризы, «взрывы» в замыкающих построениях — например, «Аппассионата», главная партия; 5-я симфония, Andante).

4. Степень противопоставления и его внутренний характер уже были отчасти затронуты в обзоре типов контраста; однако они требуют самостоятельного рассмотрения, ибо эти вопросы более непосредственно, чем предшествующие, связаны с соотношениями музыкальных образов. Классификация типов контраста на этой основе предложена И. Я. Рыжким в следующем виде: 1) дополняющее сопоставление, 2) оттеняющее сопоставление и 3) конфликтное противопоставление¹⁶.

Дополняющее сопоставление предполагает такую внутреннюю близость контрастирующих образов, при которой контраст запечатлевает «различные стороны единой сущности»¹⁷. Создается «собирательный многозвеньевой образ»; он выражает «единое содержательное начало, внутренне достаточно богатое для того, чтобы воплотиться не в одном, а в нескольких образах»¹⁸.

¹⁵ Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке, с. 215. Предпосылка для такого восприятия контраста заключается в «экстраполяции — распространении на будущее — свойств и закономерностей, присутствующих в звучащем отрывке» (там же).

¹⁶ См.: Рыжкин И. Я. Взаимоотношение образов в музыкальном произведении..., а также: Рыжкин И. Я. Образная композиция музыкального произведения. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.

¹⁷ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 35.

¹⁸ Рыжкин И. Я. Взаимоотношение образов в музыкальном произведении..., с. 212.

Указываются типичные для дополняющего сопоставления области. В образно-жанровом смысле — это лирика (например, медленная часть 9-й симфонии Бетховена, двухтемная побочная партия 6-й симфонии Чайковского) и жанрово-бытовые произведения (например, «Вальс-фантазия» и «Арагонская хота» Глинки, вальсы и мазурки Шопена, многие финалы концертов). В историко-стилистическом смысле примером может служить симфонизм Гайдна, обращенный «к отстоявшимся проявлениям [...] повседневного хода жизни [...] спокойного, замкнутого»¹⁹. В смысле формообразования близкими данному типу оказываются трехчастность, рондообразность с контрастными «серединами», рондо-сонатность.

Оттеняющее сопоставление (или «сопоставление оттеняюще-контрастирующих образов») предполагает такое преобладание различия над общностью, при котором развитие временно переключается в иную плоскость; возникающие при этом эпизодические образы по большей части не вносят столкновений и не меняют «основного хода событий и их результата». Как указывает В. П. Бобровский, элементы оттеняющего контраста (в отличие от дополняющего сопоставления) «различны по функциональному значению» — основные и промежуточные части, рельеф и фон²⁰; такова роль некоторых связующих партий Моцарта, разделяющих образно близкие главную и побочную партии.

В творчестве этого композитора, по И. Я. Рыжкину, вообще наблюдается выдвигание оттеняющего контраста (взамен дополняющего гайдновского), что связано с ростом личного начала, развитием индивидуальных образов. В целом же этот тип очень широко представлен в творчестве XVIII—XX веков. Особо отмечается тяготение Прокофьева к нему. Среди форм весьма характерна сложная трехчастная, среди жанров — траурный марш.

Конфликтное противопоставление — наиболее сильный, глубокий и чреватый последствиями тип контраста. Демонстрация борьбы противоречивых — вплоть до антагонистичности — начал, очевидно, требует особой заостренности, даже резкости контраста.

Черты конфликтности можно видеть уже внутри темы, если контраст ее элементов достаточно силен, если характер их экспрессии близок драматизму и если сам тип развития усугубляет их первоначальное «противостояние». Таков целый ряд бетховенских тем (начиная с главной партии 5-й сонаты). В отдельных довольно редких случаях можно обнаружить законченный процесс конфликтного противопоставления в масштабах малых произведений (напомним замечательный образец этого рода в прелюдии Скрябина op. 33 № 3²¹). Но все же развернуть конфликт есте-

¹⁹ Рыжкин И. Я. Взаимоотношение образов в музыкальном произведении..., с. 212.

²⁰ См.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 35.

²¹ См.: Учебник, ч. 1, с. 625.

ственнее на большом протяжении, ибо здесь можно показать различные этапы борьбы, перемены направлений в развитии, пере рождение образов, конечный исход конфликта. Поэтому наиболее типичными жанрами оказываются опера и оратория, симфония и симфоническая поэма, а наиболее типичной формой — сонатная и родственные ей одночастно-поэзные формы. Конфликты глубокого образного значения возникают большей частью в процессе связанного, непрерывного развития; напряженный тон конфликтно-драматической музыки, ее высокий динамический уровень способствуют единству. Но в пределах этого целостного единства находят себе место явления на первый взгляд противоположные: контрастность, резкость драматургических поворотов сплошь да рядом требуют неожиданных вторжений, как бы отрицающих, опровергающих то, что звучало до них²². В действительности такие переломные явления, сколь остры бы они ни были, воспринимаясь в общем контексте, не только не нарушают цельности, но вызывают у слушателя повышенно-напряженные ожидания дальнейшего и тем самым усиливают общее единство.

Применение любых понятий, связанных с конфликтностью, требует известной осторожности, дабы избежать упрощенного или излишне расширительного их толкования. В музыковедческо-критических работах можно иногда встретиться как с приписыванием черт конфликтности различным иным типам контраста, так и с отнесением любого выражения конфликтности за счет образно-тематических контрастов. Драматическая динамика далеко не всегда нуждается в таких контрастах, находя сильное выражение в напряженном внутреннем развитии данной темы, однородной по материалу (например, в главной партии 5-й симфонии Бетховена). Следует, таким образом, помнить, что не всякий контраст конфликтен и не всякий конфликт контрастен.

Необходимо также иметь в виду, что приведенная выше классификация трех типов контраста, как и многие другие художественные классификации, не может считаться безусловной. Грани, отделяющие один тип от другого, не всегда отчетливы. Это особенно касается первых двух типов. Так, например, можно спорить о том, относятся ли контрасты свадебной и плясовой песен в «Камаринской» к области дополняющих (они создают в совокупности картину общности основных народно-музыкальных жанров) или же оттеняющих (сопоставление лирики с танцевальностью и юмором придает особенную выразительность каждой из этих сфер). То же можно сказать о значении многих средних частей в сложных трехчастных формах. Но если данная классифи-

²² Напоминаем о приводившихся примерах вторжений. Укажем также образцы «мелких» по масштабам, но очень значительных по последствиям вторжений: средняя часть вальса с-молл Шопена, конец побочной партии в репризе «Ромео и Джульетты» Чайковского. Известнейший образец большого масштаба — «эпизод нашествия» в 7-й симфонии Шостаковича.

кация в известной мере и условна, то во всяком случае намечаемые ею типы сохраняют значение ориентиров в сложном и многогранном мире контрастов.

§ 6. Судьба контраста в развитии

Степень влияния контраста на последующий ход событий находится в определенном соотношении со степенью его завершенности: контраст имеет тем большие шансы повлиять на дальнейшее, чем меньше в нем черт завершенности. Незаконченность или «неразрешенность» контраста имеет различные степени и проявления: она может быть общеобразной, если противопоставление психологических состояний или картин не носит дополняющего характера; может сказаться в отдельных средствах — ладовых, линейных, ритмических и т. д. В наличии или отсутствии завершенности заключается одно из главных отличий противопоставления как источника дальнейшего развития от сопоставления, которое лишь допускает продолжение, но не требует его.

Как пример малых законченных сопоставлений укажем частые в музыке XVIII века громкостные и (реже) артикуляционные пары: *l*—*p* или *legato*—*staccato*; оба элемента дополняют и уравновешивают друг друга, а потому исчерпывают себя¹. С наиболее ярким случаем крупного законченного сопоставления мы знакомы: это первая часть и трио сложной трехчастности, которые в большинстве случаев не требуют изменений в репризе.

Встречались мы и с незавершенной контрастностью. В малом плане — избегается полная законченность вопросо-ответных диалогов. Очень сильный образец другого рода — тема главной партии в сонате *b*-moll Листа: она от начала до конца гармонически неустойчива и устремлена вперед; изложенная как пара периодичностей *aa*,*bb*, она не обладает и полной структурной завершенностью. Мы вскоре убедимся в том, что неустойчивый характер этого контраста помогает его проявлениям в дальнейшем. В крупном плане сошлемся на сонатную экспозицию, где противопоставление основных партий, во-первых, имеет неустойчивую тональную направленность, а во-вторых, оно далеко не всегда обобщено синтезирующей заключительной партией². Далее, если сред-

¹ Примеры громкостных пар — эхообразные повторения тем у Гайдна (симфония № 102, период главной партии, «Военная симфония», тема менуэта), обратный порядок: *p*—*f* (симфония № 99, тема менуэта). Пример артикуляционной пары — побочная партия финала в сонате *G*-dur Моцарта (такты 41—56 финала); очень наглядный образец — тема *Allegretto* из «Лунной сонаты» Бетховена.

² Для того чтобы действительно подытожить контраст главной и побочной партий и тем самым придать образную завершенность экспозиции, заключительная партия должна вобрать в себя самое основное из двух предшествующих, слить их в высшее единство; между тем это встречается сравнительно редко.

няя часть типа трио мало способствовала дальнейшему развитию, то контрастирующий эпизод, структурно незавершенный, тематически неустойчивый, иногда лишенный тематического единства, гораздо чаще влияет на изменение репризы (например, в *Andante molto* из фортепианной сонаты Грига).

Присмотримся теперь к переменам в самом контрасте, которые происходят при его развитии. Меняться может как сила противопоставления, так и смысловая роль его элементов в их взаимных отношениях.

Контраст может обостряться; это происходит в различных масштабах и на различных расстояниях. Когда упомянутая тема сонаты Листа появляется в связующей партии (такты 32—39 сонаты), то вместо последовательного изложения обоих элементов порознь происходит их прямое столкновение, что ясно говорит о новой драматургической фазе. Обострение иногда доходит до поляризации: как ни велик контраст главной и побочной партий в экспозиции 6-й симфонии Чайковского, но на их грани в репризе он достигает несравненно большей, потрясающей силы³.

Обострению родственно разрастание; предельно сжатое по размерам зерно дает иногда «всходы» гигантских протяжений. С двумя начальными элементами «Аппассионаты» связаны две следующие части цикла. Сходство второго элемента и начального оборота *Andante con moto* очевидно; трезвучность первого элемента, аскетизм фактуры, низкий регистр, важная роль II низкой ступени — все отразилось на главной партии финала. Этим связям отвечают глубокие смысловые аналогии: сдерживающая, временно замедляющая функция одного начала и мрачно-таинственная активность другого. О концентрическом характере некоторых разрастаний уже шла речь (с. 18).

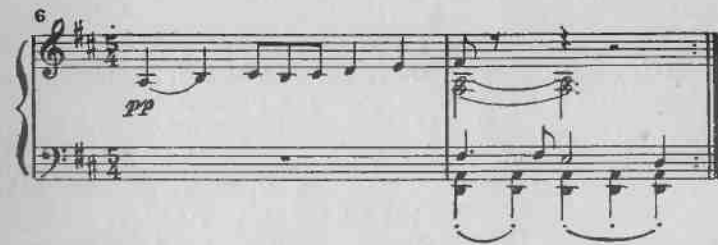
Противоположный обострению путь — смягчение, сближение. Снова можно сослаться на сонату Листа: способный к резкому усилению, контраст, когда это нужно, почти сходит на нет; так происходит в связке между двумя темами побочной партии (такты 121—149), а еще более — в самой второй теме, где оба элемента едины в своем нежном лиризме⁴. В крупном и обобщенном плане нужно упомянуть сонатную репризу, где — за редкими исключениями — происходит тональное объединение. Более конкретным видом является интонационно-тематическое сближе-

³ Обострение может принять и такую специфическую для конфликтного развития форму, как вытеснение одного элемента другим (что мы видели в прелюдии Скрябина оп. 33 № 3). Иной, родственный вариант — поглощение. В дополнении к главной партии 5-й сонаты Бетховена второй элемент совершенно поглощается первым; он не исчезает, но его характерные свойства (повторение звука, смены гармоний) «присваиваются» более сильным соперником.

⁴ Первый элемент главной партии скрыто проникает в третью четверть формы первого предложения (такты 162—165 сонаты), но во втором предложении побочной темы (начиная с такта 180) он «расшифрован» и выступает совершенно открыто.

ние, как, например, в разработке 2-й симфонии Бородина, средней части «Исламея» Балакирева, где певучая тема подчинена ритму плясовой.

Высшая форма сближения есть объединение, синтез. Естественно, что это происходит главным образом в заключительной части произведения — репризе, или коде, или финале цикла. По технике выполнения различаются три возможности: сочетание контрастирующих элементов в последовании, сочетание в одновременности и взаимопроникновение. Порядок, в котором они названы, отвечает возрастанию действительной синтетичности. Последовательное сочетание можно видеть в кодах *Andante* 15-й сонаты Бетховена, второй части 6-й симфонии Чайковского, Вальса-экспромта Листа. В последних двух случаях оба материала местами переплетаются самым тесным образом (по одному такту), что способствует впечатлению «итога»⁵.



Единовременное (то есть полифоническое) сочетание имеет место в репризе увертюры «Мейстерзингеров», в побочной партии репризы увертюры «Князя Игоря» (проведение в *D-dur*), в Танце кормилиц из «Петрушки», во вступлении к «Семену Котко». Следует предостеречь от огульного истолкования полифонных реприз как сближающих образы. Никак нельзя утверждать, что любое одновременное сочетание контрастных тем приводит к возникновению образного единства. Более того, если исходные темы очень далеки друг от друга по характеру или же если не приняты меры по смягчению их контраста в репризе, то эффект может быть как раз обратный — «взаимоотталкивание», то есть заострение контраста. Это происходит, например, при созвучии меланхолического романса с трепаком в финале «Концертной фантазии» Чайковского (его название «Контрасты»); еще резче выражен такой результат в пьесе Мусоргского «Самуэль Гольденберг и Шмуль» («Два еврея») из «Картинок с выставки». Более

⁵ В 6-й симфонии этому предшествует сочетание более крупного плана в одновременности (гаммы, развивающие мотив первой части, и аккорды, воспроизводящие ритм сопровождения в средней части).

сложным путем осуществлено конфликтное противопоставление русской и татарской тем в средней части «Сечи при Керженце»: при появлении татарской темы происходят сперва прерывные (ц. 193), а затем — постоянные (ц. 194) напоминания о теме дружины Всеволода; созданный таким образом контраст развертывается затем в полную силу (ц. 195) — тема дружины проходит во всей своей широте, тогда как тема татар укреплена инструментовкой.

Взаимопроникновение означает, что двух элементов или двух тем больше нет; происходит своего рода диффузия, слияние. Но было бы ошибкой полагать, что участники этого процесса всегда равноправны и что в результате, как правило, создается совершенно новая тема. Грань между «вполне» и «не вполне» новой темой трудно провести; с другой же стороны, новая тема не может быть исчерпывающим объединением предыдущих, не может синтезировать все без исключения их элементы. Таким образом, полнота и новизна при синтезе контрастных тем всегда относительны.

В большинстве случаев мелодическую основу образует одна из тем; другая же делится своей гармонией, или ритмическим рисунком, или характерными признаками изложения; как максимум синтетичности при данном методе в тему-основу проникают мелодические элементы другой темы. Надо отдать должное Листу, который, стремясь к синтезу большой формы (создание «одночастных циклов»), проявил аналогичную тенденцию в тематическом развитии. Репризо-кода тарантеллы («Венеция и Неаполь») имеет мелодической основой канцону средней части, тогда как собственно тарантелла дает ритм, фактуру, но также и отзвуки темы танца. Реприза в транскрипции из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона мелодически базируется на теме свадебного марша, но весь колорит звучания в первой части репризы создается хороводом эльфов (регистр, темп, фактура, *pp*, *leggerissimo*) и, что особенно важно, мелодия марша предстает в виде фигураций с рисунком, очень близким хороводу («микрокружение»). Этот синтез имеет опору в шекспировском сюжете: чары природы благоприятствуют влюбленным. Особенно близок полному синтезу один из эпизодов финала в «Мефисто-вальсе» ($\frac{3}{8}$, *f*, *con fuoco*): хотя и здесь ведет мелодию одна из тем (главная тема вальса), но другая — лирическая тема дает о себе знать очень ясно и через выразительную, легко различимую гармонию (вариант доминантовой цепочки), и через мелодические интонации (восходящий скачок с сильно подчеркнутым задержанием). Столь глубокое взаимопроникновение позволило Листу соединить энергию вихревого танца со страстным чувством⁶:

⁶ Назовем еще коду финала в фортепианной сонате Грига, где побочная тема активизирована ритмом и фактурой главной партии и благодаря этому смогла стать общей кульминацией.

7 Vivamente
8
pp leggerissimo

8

a Allegro vivace
marcato

6
p

dolce
M. T. A.

B
(a+b)
f con fuoco



Нужно сказать, что при всем искусстве, проявленном в этом и подобных ему образцах, Лист не пошел дальше. Очевидно, что законченный и равноправный синтез контрастных тем представляет большую сложность. Лишь Бетховену было под силу решение этой задачи или очень большое приближение к нему. С последним мы уже встретились (см. с. 13). Образцом же полного и многостороннего синтеза может служить главная тема финала 5-й симфонии, связанная и со ступенчатым подъемом в главной теме первой части (а также в трио из скерцо), и с фанфарными оборотами *Andante*, и с нисходящими секундно-секстовыми мотивами скерцо. По органичности сплавления разнородных элементов, образующих монолитное целое, этот образец уникален⁷. Он вместе с тем поучителен и в ином смысле: сравнив этот пример с любым из приведенных контрастно-полифонических соединений, мы убедимся, что все преимущества очевидности — на стороне последних. Чем более совершенен и органичен синтез, тем меньше он говорит о себе; он глубок по смыслу и в то же время «глубоко запрятан», а потому менее заметен для слуха. В этом — одна из причин его редкости.

Коснемся, в дополнение к сказанному, смыслового значения синтезирующих процессов. Одно из таких значений — придание данному элементу характера, присущего другому элементу. В 15-й сонате Бетховена скерцозный элемент совершенно утратил эту окраску в сумрачной атмосфере, созданной главным элементом. В 6-й симфонии Чайковского элемент *con grazia* подчинился элегичности, связанной с тематизмом трио. Другое значение — создание общего, объединяющего настроения. В крупном плане сошлемся на увертюры «Мейстерзингеров» (торжественная умиротворенность) и «Князя Игоря» (лирико-эпическая кульминация). Как мы видим, синтезирующие процессы чаще направлены на смягчение контраста, нежели на его заострение.

⁷ Некоторые из связей финала указаны в работе И. Я. Рыжкина «Сюжетная симфония» («Советская музыка», 1947, № 2). Полный анализ темы финала и ее синтетического значения дан в работе Л. А. Мазеля «Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества». — В кн.: Бетховен, вып. 1, с. 150—152. В этой же работе указывается на синтетическую роль маршевой темы *Andante*.

§ 7. Свободное развитие. Основные признаки. Разработочное развитие

Исследуя принципы повторности и контраста, мы уже встретились с типом развития, занимающим промежуточное положение. Это была вариационность: сохраняя в той или иной степени элемент повторности, она в то же время пропитывается контрастом. Существование промежуточных типов развития очень важно для музыки, ибо повторность и контраст, взятые в своем чистом виде, были бы несколько прямолинейны. Музыкальное развитие, музыкальная форма нуждаются не только в том, чтоб воспроизводить звучавшее или, наоборот, противопоставлять старому новое. Поэтому так ценны более свободные и гибкие принципы.

В музыкальном искусстве издавна сложился принцип свободного развертывания, позволяющий создавать либо целые произведения, либо отдельные их части в условиях максимальной пластичности, изменчивой переливчатости. Опишем его признаки, учитывая, что конкретные проявления нельзя привести к одному знаменателю; сама свобода означает несводимость к одной модели. Отметим несколько основных видов.

В первом случае исходным пунктом является тематическое зерно, обычно небольшое. Оно постоянно и постепенно преобразуется так, что возникают все новые и новые его варианты. Эти варианты то остаются весьма близкими зерну, то удаляются от него, однако не порывают связи с ним. В процессе перерождения бывает заметна определенная линия ладогармонического и динамического развития. Могут возникать и относительно новые элементы, причем переход от одного варианта к другому или от прототипа к новому образованию происходит сравнительно незаметно. Определенные возвраты назад (повторность) и резкие скачки вперед (контраст) либо отсутствуют, либо наличествуют лишь на правах сопутствующих или частных моментов. В этих условиях сохраняется единство целого, а смежные моменты осознаются как родственные.

Резюмируя сказанное, можно дать следующее определение: свободное развертывание данного вида есть принцип развития, основанный на непрерывном видоизменении тематического зерна при общем плавном-поступательном движении.

Наряду с этим видом существует и другой, еще более свободный. Здесь, строго говоря, начальное зерно как определенная тематическая единица, подвергаемая развитию, отсутствует. Имеется, по большей части, повторяемая характерная фигура, которая сама по себе не изменяется, а все развитие падает на гармонию, высотные и громкостно-динамические смены. «Фигура» же есть лишь скрепляющий и опорный пункт «музыкальной материи».

Встречаются в процессе развертывания и сочетания родственных, но различных мотивов не остроконтрастного характера.

Такие явления присущи некоторым старинным произведениям типа фантазий. Но, с другой стороны, они свойственны и определенным жанрам музыки народов Востока; ярко проявляется это в армянских «тагах».

Указанные виды не отделены друг от друга резкой чертой. Порой оказывается, что внутри одного произведения можно обнаружить признаки и одного и другого вида.

Принцип свободного развертывания можно пояснить различными аналогиями. Его можно сравнить со словесным повествованием, которое постепенно развертывается перед нами (как мы увидим, словесное повествование и фактически связано со свободным развитием в вокальной музыке). Возможны и другие аналогии: длительное и неспешное разматывание клубка; плавное течение реки, сворачивающее то в одну, то в другую сторону, но безостановочно и мерно движущееся вперед.

Описанный принцип развития — не единственный в области свободного развития. В классической музыке второй половины XVIII века, в XIX и XX веках мы встречаемся с иным типом, ближе стоящим к повторности и отчасти к контрасту. Это — разработочное развитие. Не раскрывая его здесь во всей полноте (это целесообразнее связывать с изучением сонатной формы), ограничимся указаниями на области его применения, общий характер и отношение к повторности и контрасту. Свободное развитие классического типа присуще прежде всего средним частям формы — от небольших середин до симфонических разработок, — свобода коих «оберегается» устойчивостью крайних частей; далее, сюда относятся части продолжающего характера (например, вторые части многих двухчастных форм); переходные части — от небольших связок до крупных связующих партий; подготовляющие части — вступления, предькты; вторично-разработочные части (многие кодовые разделы сонатно-симфонических произведений); нарушающие норму разделы — расширения. Таким образом, сфера применения данного принципа широка и разнообразна.

Его основной характеристикой следует считать неустойчивость, которая проявляет себя и в гармонической, и в тематической, и в структурной области: в гармонии — побочные или отдаленные тональности и различные неустойчивые обороты, в тематизме — незавершенность, фрагментарность при изложении материала, в структуре — незамкнутость. Обе коренные черты разработочного развития — свобода и неустойчивость — связаны между собой. Если строгий тип изложения тяготеет к устойчивым формам, то свободное изложение может беспрепятственно осуществляться именно в обстановке разносторонней и менее регламентированной неустойчивости.

Проявления свободы особенно очевидны в сонатно-симфонических разработках: какие из тем избрать для развития, какими методами развивать их, в каком порядке расположить, в каких тональностях они прозвучат, как создать кульминацию разработки — все это зависит от воли композитора. Правда, и в разработке исторически складываются некоторые предпочтительные мето-

ды, но, во-первых, закономерности разработок отличаются большой гибкостью и, во-вторых, следование им совсем не обязательно для композитора.

В чем заключаются элементы повторности и контраста при разработочном развитии? Повторность играет огромную роль как способ неустойчивого развития: в малом плане она дает о себе знать обилием секвенций, транспозиций, периодически построенных и структурно незамкнутых мотивных цепей; широко применяются все виды повторности, сопряженной с изменениями, — имитационность, вычленения (как усеченная повторность), мотивное варьирование. В крупном же плане имеют место тональные перемещения больших пластов музыки («параллельные проведения», по Асафьеву). Контраст малого плана выражен тематическими столкновениями различных мотивов; более масштабный — тонально-гармоническими коллизиями, регистровыми, тембровыми (иногда — темповыми) противопоставлениями; самый крупный — сопоставлением частей, развивающих различный тематический материал. Из этого краткого перечня видно, что повторность и контраст являются важнейшими компонентами разработочного развития; в этом отличие данного типа от того, который был выше определен как свободное развертывание.

Еще одно существенное отличие свободного развертывания от классической разработки — ее большая расчлененность, прерывность (в противовес текучести развертывания).

§ 8. Свободное развертывание. Общие принципы. Средства объединения

В какой степени принцип свободного развертывания отвечает общему представлению о музыкальном развитии, сформулированному в начале данной главы? Демонстрируется прежде всего та сторона развития, которая воплощена в непрерывности, сквозном характере изменений. В меньшей степени выражен другой признак развития — существенные сдвиги выразительности; весьма характерные для разработок классической музыки, они менее присущи тем областям, где господствует свободное развертывание. Природе бесконтрастного свободно-вариантного развития в большой мере отвечает выдержанность одного эмоционального состояния. Таким образом, мотивное непостоянство при развертывании возмещается сравнительным постоянством экспрессии.

Особенно органичен этот принцип в своем отношении к временной природе музыки. Здесь отсутствует движение «вспять» (как при повторности), нет и членящих развитие тематических сопоставлений (как при контрасте). Непрерывность гармонирует с течением времени, идет как бы вровень с ним. Поэтому можно признать, что временная природа ни в одном принципе формообразования не находит столь адекватного и непосредствен-

ного отражения, как в свободном поступательном развитии; мы встречаемся здесь с чистым проявлением «формы как процесса». С другой стороны, те же предпосылки (нет сопротивления бегу времени и вполне очевидных противопоставлений) означают, что лежащие в основе всякого развития противоречия здесь носят значительно менее осязаемый характер. Они «уходят вглубь», проявляясь главным образом в мелодическом и гармоническом развитии¹.

Своеобразие природы свободного развертывания сказывается в некоторых особенностях, связанных с созданием музыки на его основе и с ее восприятием: и здесь и там имеются как трудности, так и благоприятствующие факторы.

Процесс создания в некотором смысле предельно прост: он не требует забот ни о припоминании и воспроизведении прежних этапов, ни о специальном противопоставлении нового прежнему. В том виде, какой свойствен многим слоям народного творчества, этот процесс по типу творчества есть импровизация, а с эмоционально-психологической стороны — непосредственное излияние. Несомненно иначе стоит вопрос в профессиональном искусстве. Импровизационное начало наличествует и здесь. Но значительно большая сложность и разнообразие средств, потребность в построении более крупной формы — все это требует весьма активной, не угасающей от начала до конца и в то же время дисциплинированной творческой инициативы. Определенная трудность заключается в соблюдении принципа «только вперед, но без отрыва от предыдущего» (в отличие от повторности и контраста). Трудность эта очень часто преодолевается путем особого компромисса с обоими названными принципами (о чем речь впереди).

Что касается восприятия, то постоянство обновления, отсутствие или небольшая роль повторности означают, что в форме, использующей принцип свободного развертывания, нет столь очевидных опорных пунктов, как в других типах форм. Однако эта трудность компенсируется единством тематического истока и характера экспрессии: благодаря пребыванию в единой по преимуществу образно-тематической сфере облегчается работа восприятия.

Свободное развертывание естественно сравнивать с другим «промежуточным» типом развития — варьированием. Основа их родства — постоянная изменчивость. Отсюда вытекает принципиальная открытость формы, общие границы которой не предопределены, а внутренняя конструкция не регламентирована (заранее неизвестны число частей, их величина и внутренние отношения). Свойство это можно наблюдать в столь далеких друг от

¹ Известное противоречие существует между тенденцией к ровной непрерывности, вуалирующей грани формы, и запросами нашего восприятия в смысле членораздельности формы, удобопонятному ее делению на части.

друга сферах, как народная импровизация и некоторые радикальные течения современной музыки. В отличие от вариационности свободное развертывание менее склонно к делению на четко разграниченные этапы, значительно превосходя вариационность постепенностью изменений и непрерывностью всего звукового потока.

О соотношении свободного развертывания с повторностью и контрастом до сих пор говорилось в «негативном плане», учитывая их большие принципиальные отличия. Имелась в виду свобода от повторений и противопоставлений как основы формообразования. Однако следует видеть и другую сторону их отношений: то общее, что в них имеется. Если наличие связи между последующими и предыдущими вариантами представляет вид сохранности и потому создает аналогию с повторностью, то видоизменения вариантов представляют род обновления и потому допускают сравнения с контрастом. Повторность и контраст антагонистичны друг другу и тем не менее постоянно взаимодействуют. Тем более естественно, что свободное развертывание, имея, как мы только что видели, общность с обоими мощными принципами развития, тяготеет к совместному с ними действию. И в самом деле, реальная практика показывает, что их сотрудничество гораздо обычнее, нежели обособленное применение развертывания. Конкретный характер взаимодействия и его мера неодинаковы в различных жанрах, для которых типично свободное развертывание, и к этому мы вернемся. Сейчас подчеркнем, что следует различать два вида взаимодействия: наличие элементов повторности и контраста как подчиненных компонентов внутри господствующего развертывания и чередование частей, построенных на развертывании, с частями, играющими роль повторения или контраста. Укажем также, что в малом плане развертывание сочетается преимущественно с повторностью (сходство мотивов, остринатность ритмического или фигурационного рисунка); в крупном же — оно сочетается главным образом с контрастом (сопоставление несходных частей произведения).

Средства объединения. В условиях развертывания приобретает особое значение вопрос о средствах, поддерживающих единство. Эти средства частично связаны с элементами повторности, частично же независимы от нее. Рассмотрим сейчас как те, так и другие средства.

К числу первых относится возвращение самых малых элементов темы — отдельных интонаций. Они бывают настолько органично вплетены в общую мелодическую ткань, что их возврат ощущается скорее при анализе, чем в непосредственном восприятии²:

² К элементам интонационной общности в примере 8 следует отнести и однотипные завершения трех построений выдержанными устоями, постепенно понижающимися (см. такты 6—7, 11 и 14—15).

8 *Andantino*

что не бе-ла-я бе-рёт за-к зем-ле кло-нит-ся,
не шел-ко-ва-я тра-ва при-кло-ня-ет-ся.

В русской народной песне встречается и другой вид скрытой связи. Он основан на тождестве или близком родстве мелодико-текстового ритма (ритм произнесения текста на музыке): крупные части куплета мелодически неодинаковы, но ритмизация текста выявляет их скрытое родство, которое действует объединяюще. Особенно показательно такое скрытое родство при очень свободном вариантном развитии с прихотливым ритмом (песню «Звон колокол» Римский-Корсаков характеризовал как «необыкновенно капризную ритмически, но естественно лившуюся»³):

Э! Звон ко-ло-кол, звон ко-ло-
звон ко-ло-кол, звон ко-ло-

ко-ло во Ев-ла-ше-ве-се-ле,
ко-ло во Ев-ла-ше-ве-се-ле

³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 96. Прямая повторность отсутствует: в обеих частях куплета совпадают всего лишь три звука (отмечены ^x). Но зато есть сходные («а») или даже высотно тождественные («б») интонации, местоположение коих в обеих частях не совпадает: они сдвинуты либо вперед («а»), либо назад («б»). О таком «подвижном родстве» в русской песне см.: Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, с. 43—44.

Элементы повторности проявляют себя и по-иному — в уменьшении и одновременно учащении. Благодаря уменьшению повторяемый элемент выключается из сферы тематизма, предоставляя его развитию полную свободу; благодаря учащению повторность перерастает в объединяющую общность⁴. Такое «учащенное уменьшение» имеет две формы, соответствующие двум основным координатам музыкального материала — временной и высотной, то есть ритму и рисунку. Определенная ритмическая фигура становится оstinатной или приближается к этому; так, в старинной музыке торжественного характера нередко оstinатная пунктирность ритма (например, в прелюдии Баха g-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира»⁵). В восточных произведениях рапсодического характера мы также встречаем оstinатную пунктирность или ее сочетание с шестидольностью (♩ ♩ ♩),

или «ритм дробления» (♩ ♩ ♩), либо более сложные фигуры⁶.

Оstinатное значение приобретает и единообразный рисунок фигурации; это характерно для прелюдирования — импровизация или подражание ей получают устойчивую опору в постоянстве повторяемой фигуры (см. многие прелюдии Баха). Описанный метод внедрения общности при свободном разворачивании может быть определен как оstinатная микроповторность.

Переходя к средствам объединения, не зависящим от элементов тематической повторности, отметим близость некоторых приемов описанным выше. Оstinатности характерных ритмических фигур отвечают неизменность темпа и метра и особенно равномерность движения — токкатный тип⁷. Оstinатности фигурационного рисунка отвечает более широкое понятие — единство типа фактуры, выдерживание определенного соотношения голосов. Во-

⁴ Об этом шла речь в учебнике, ч. 1, с. 388.

⁵ В дальнейшем сокращенно: ХТК, II.

⁶ Особо сложные рисунки можно встретить в партиях инструментального сопровождения, например:

(хорезмский маком «Наво», часть «Фаръед»).

⁷ Движение одинаковыми длительностями можно понимать как предельный случай оstinатной микроповторности.

обще средства неповторной сферы отличаются большей обобщенностью и широтой. Это прежде всего относится к тонально-гармоническому единству и к единству динамического развития.

Объединяющие средства, рассмотренные до сих пор, базировались на внедрении общности тем или иным путем (интонационным, линейным, ритмическим). Но понятие единства предполагает и более активные его проявления, лежащие в области логики — рациональной организации всего произведения и его частей. Здесь наивысшее место занимает гармония. Смена экспозиционности и гармонически развивающихся моментов, возрастания и ниспадения ладовой напряженности, чередование прямых, интенсивных устремлений с косвенными, менее активными — все это (оттененное линейными, регистровыми, фактурными сдвигами) ложится в основу логической организации. При отсутствии тематических контрастов и реприз крупного плана нарушения и восстановления устойчивости становятся их заменой.

Наряду с гармонией имеет существенное значение динамика не только для поддержания общего единства, но и для логического разграничения частей формы: различие в динамическом облике соседних разделов помогает функциональной дифференциации формы.

Большое значение единой динамической линии можно проследить на столь различных объектах, как баховские прелюдии и восточные рапсодии: и тут и там характерны пребывание в умеренном тоне напряжения, этап (или несколько этапов) подъема, кульминационная зона и заключительный спад; все это образует волну, иногда сложную и обширную по протяжению. В прелюдии C-dur (ХТК, I) Баха небольшие колебания динамики занимают значительную часть напряженной кульминации и успокоением; для общего впечатления, производимого прелюдией, и для восприятия ее глубокого единства динамическая линия имеет первостепенное значение. В макамах, мугамах и других произведениях аналогичного типа нарастания приводят, как мы увидим, к большим разделам, где достигается зенит напряженности, максимум экспрессии.

Сильное действие динамических факторов связано с явлениями ритмической и фактурной выдержанности, описанными только что: эмоциональная и конструктивная роль динамической линии выступает и у Баха и в музыке народов Востока особенно рельефно на фоне моноритмичности и монофактурности.

Представляет интерес сравнение свободного развертывания с вариационностью в их отношении к ритму и фактуре. Если при варьировании огромное значение имеют изменения того и другого, компенсирующие неизменность тематической основы и создающие необходимое разнообразие, то при свободном развертывании, наоборот, столь же важна сохранность ритма и фактуры, возмещающая текучесть развития и постоянную изменимость тематизма.

§ 9. Свободное развертывание. Области применения. Импровизация

Мы уже касались некоторых областей, где свободное развертывание проявляет себя в наибольшей степени. Остановимся на этом специально.

Само слово «свободный» указывает на области, где скорее всего мы встретимся с данным принципом — там, где творец в наименьшей мере подчиняет свое создание какой-либо регламентации. Этот критерий приводит нас в первую очередь к импровизации.

Народный музыкант, импровизируя, все время меняет очертания исходной музыкальной мысли, но вместе с тем не порывает с ней, разрабатывает ее, развертывает скрытые в ней возможности и привносит новые, обогащающие элементы. Следует различать две трактовки понятия «импровизация»: собственно импровизацию и квазиимпровизацию. В одном случае это процесс созидания, непосредственность излияния или реакции на окружающее, на происходящее в данный момент. Такая импровизация, будучи вполне логичной с чисто эмоциональной или описательной точки зрения, имеет меньше шансов на выявление конструктивной закономерности. В другом случае импровизация понимается лишь как первоначальный источник произведения; перед нами не самый процесс, а определенный результат созидания, запечатленный памятью и традицией, отшлифованный бесчисленными переменами исполнителей, места и времени исполнения. Такое произведение, храня отпечаток породившей его импровизации, обладает не только чисто образной логикой, но и конструктивной закономерностью. Таковы русские протяжные песни, некоторые традиционные жанры в музыке народов Востока. Однако в этих областях встречается и собственно импровизация. В русской народной музыке это, например, обрядовые причитания. Огромное значение имеет импровизационность в основных разделах азербайджанских мугамов — взамен сложившихся тем мы видим цепи колоратур и обыгрывание ладо-интонационных формул:

Бэрданг (Вступление) из мугама Чаргах (запись Н. Мамедова)

10 Andante rit.

«Становление формы на основе как бы следования „потоку жизни“ происходит в киргизских и казахских кюйях»¹. По утверждению египетского музыковеда Самха эль Холи, «восточный композитор создает лишь общие контуры пьесы, которые творчески мыслящий артист свободно разрабатывает в границах установленных веками условностей»².

Следует вообще заметить, что вопрос о пределах импровизационности в крупных формах Востока недостаточно изучен, а потому мало и в известной степени разноречиво освещен в литературе. Эти пределы, видимо, неодинаковы как в музыке различных народов, так и в разных жанрах внутри данной музыкальной культуры. Но есть и основания говорить о принципиальной двойственности данных явлений (по крайней мере, для некоторых культур).

Так, азербайджанский мугам сочетает строгость со свободой. С одной стороны — неуклонное соблюдение ладового звукоряда, стабильность выработанных на его основе оборотов и каденций³. Но с другой стороны, в этих пределах возможны многие варианты как в деталях, так и в более крупном плане (расширения и сжатия построений), часто зависящие от обстановки исполнения, от настроенности исполнителей. Импровизационность иногда (например, в соотношении двух одновременно звучащих голосов) носит алеаторический характер⁴.

В крупных жанрах устной традиции, очевидно, происходит борьба (или, по крайней мере, взаимодействие) индивидуальности и канонизированности, причем преобладает то одна, то другая тенденция. Индивидуальность возникает и от стремления к новизне, разнообразию, обогащению доставшегося наследия, и от артистического влечения талантливого народного исполнителя к «самовыражению», к реализации своего творческого (а не только воспроизводящего) дара. Канонизированность же есть присущее незаписанному искусству тяготение к самосохранению, способ борьбы с утратами художественно-исторических ценностей.

В более широком смысле мы будем различать два типа свободного развертывания. В первом случае свобода вытекает из мгновенности, неподготовленности творческого акта и связана с единовременностью сочинения — исполнения. Во втором — свобода есть сознательно избранный, шлифуемый в процессе творчества и отливающийся в стабилизированную форму тип творчества.

С импровизацией прямо или косвенно связан и ряд жанров профессиональной музыки. Во времена раннего средневековья

¹ Юсф и А. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 146.

² VII ММС. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973, с. 184.

³ Напомним, что термины «мугам», «макам» и «маком» в своем первоначальном смысле означали именно ладовые звукоряды.

⁴ Изложенные сведения сообщены композиторами К. Карасевым и А. Меликовым.

этого требовала система весьма приблизительной записи (невмы); являясь по существу приемом мнемотехники, она вместе с тем приводила к своего рода «уточняющему импровизированию». Существовало также и в отдаленные времена и значительно позднее «украшающее импровизирование», то есть индивидуальная расшифровка разного рода колоратур. Более существенной была расшифровка генерал-баса, нередко требовавшая композиторской инициативы (например, сочинение средних голосов); однако предостановленность основы не позволяет связывать ее со свободным развертыванием. Гораздо ближе к нему органное прелюдирование.

Если же иметь в виду второе понимание импровизации (зафиксированный результат), то сюда можно отнести произведения типа фантазий, токкат, каприччио. В них, однако, сказывается важное потенциальное свойство развертывания, до сих пор не упомянутое: в крупных формах профессиональной музыки оно охотнее сочетается с контрастом, чем с повторностью. На то есть две причины. Во-первых, контраст меньше связан с регламентацией формы, с образованием каких-либо симметричных планировок; контрастные сопоставления, нередко неожиданные, даже капризные, отнюдь не противоречат духу импровизационности; иначе говоря, контраст свободнее, чем повторность. Во-вторых, природа импровизационности ближе движению вперед, чем возвратам; и контраст и текуче-вариантное развертывание представляют разные виды нового, разные типы изменения, что — при всех различиях — роднит их и противопоставляет повторности как воплощению неизменного. С чисто практической точки зрения контраст «нужнее» развертыванию, он больше, чем повторность, восполняет ее «количеством информации».

Сказанное имеет ближайшее отношение к старинным жанрам, носящим полуимпровизационный облик. Таков, например, выдающийся баховский образец — Хроматическая фантазия, где музыка воспринимается как свободное и длительное лирико-драматическое излияние. Фактура внутри крупных разделов однотипна, в ритмике есть много общности. Но с другой стороны, между двумя основными частями существует довольно сильный контраст (быстрые, взволнованные пассажи токкатного типа — и патетическая декламация). Это же произведение служит подтверждением сказанного выше (с. 37) о наличии закономерностей строения при втором типе импровизационности.

Форме Фантазии присуща пропорциональность, выраженная отношением золотого деления: соответствующая точка падает на грань между обеими основными частями; аналогичные отношения складываются и в меньшем плане внутри каждой из частей⁵. Такая пропорциональность особенно ценна и важна для свободно построенной формы, ибо она вполне совместима с индивидуальными решениями, далекими от типичных схем, в частности от повторов. Тональная организованность Фантазии в самых крупных чертах выражена формулой:

⁵ Это показал Э. К. Розенов в работе «Закон золотого сечения в поэзии и в музыке». — Труды Государственного института музыкальной науки. Сб. работ физиолого-психологической секции, вып. 1. М., 1925.

T/D⁷ E/T
I часть II часть : первая часть модулирует в доминанту (a-moll), вторая часть,

начинаясь тонально зыбкими речитативами, приходит к утверждению тоники в коде. Образуется общая симметрия с максимумом неустойчивости примерно в третьей четверти формы — этот вид закономерности не стесняет композитора, создающего свободно развернутое произведение. Особый интерес представляют приемы, цель которых — сведение воедино различных элементов Фантазии. Подобно некоторым фугам Баха здесь можно видеть субдоминантовую репризу; в данном случае она связана с возвратом интонационно-жанрового начала, а именно — пассажей-тират (g-moll после речитативов):



Но теперь тираты образуют одно целое с речитативами, и это можно рассматривать как «предварительный синтез». Основной же синтез происходит в коде с ее замечательным слиянием речитативности, аккордовости и концентрации хроматической идеи:



Не найдем мы в коде лишь быстрых пассажей; но учтем, что они не были внешне-моторными: моменты внезапных вспышек, обрывов, резких перемен направления — все это свидетельствует не о простой подвижности, а о запечатлении душевных движений; пассажи родственны по облику и духу речитативам (тираты — «тирады»).

Мы вправе поэтому утверждать, что Фантазия — при всей кажущейся разнородности ее элементов — наделена общностью экспрессии — патетически-речевой интонационностью. Бах сумел придать свободно развертывающемуся произведению конструктивное и выразительное единство, стройность пропорций и направленность к объединяющему итогу.

Смена стилей, происшедшая в XVII—XVIII веках, означала — в числе прочих явлений, — что импровизационность как стимул свободного развертывания почти исчезла.

Звуковой материал музыки должен быть организован, чтобы превратиться в произведение искусства, всякая же организация неизбежно предполагает какие-то ограничения; отсюда вытекает начало строгости в музыкальном развитии и форме. С другой стороны, та же звуковая основа как по своей временной динамичности, так и по предельной гибкости своих выразительно-смысловых функций направляет музыку в сторону свободы. Поэтому строгое и свободное начала сосуществуют в музыке всегда, но в разной мере и в разных формах. Эти различия сказались при становлении классического стиля. В предшествовавшую эпоху свободное и строгое выступали в значительной степени как обособленные или даже противопологаемые сферы — либо в последовании (фантазия и fuga), либо в одновременности (basso ostinato со свободным развертыванием верхних голосов). Полноценный синтез дисциплины чувства и формы — с одной стороны — и динамического развертывания, дающего волю эмоциям и способам их воплощения, — с другой стороны — еще не был достигнут. Это противопоставление сохранилось в классическую эпоху (разработка как отход от сравнительной нормативности экспозиции — репризы), но исчезла полярность «свободно — строго», их взаимодействие глубоко упорядочено. В таких условиях удельный вес свободного развертывания, а тем более импровизационности, должен был сильно снизиться⁶. Сохранилась лишь собственно импровизация, как публичное сочинение в концерте на заданные темы (Моцарт, Бетховен, Лист); характерно, что такой базис импровизации, как концертная каденция, вынужден был уступить место стабилизирующей тенденции — квазимимпровизации.

К началу XX века импровизация оказалась полузабытым искусством. Ее возврат был вызван сперва чисто прикладными потребностями (музыкальная иллюстрация немого кино). Но затем от вспомогательной роли она перешла к весьма существенной, правда — в области эстрадной музыки (импровизационный джаз), в чем проявилось влияние внеевропейских культур, африканской и латиноамериканской. Следующий шаг привел к радикальным течениям современной музыки, где наблюдаются различные виды и степени импровизационности. Некоторые из них объединяются понятием «алеаторика». В тесном смысле слова алеаторика предполагает лишь господство случайности⁷ как предельный тип свободы; однако в более широком смысле сюда относят довольно обширный круг явлений, связанных либо с импровизацией, либо

⁶ Исчезновению импровизации способствовало развитие функционального мышления, намного усилившего логику формы. Как указывает В. Д. Конен, эта логика, которая «в музыке венских классиков [...] представлена в высшем, максимально подчеркнутом виде», устраняет все «случайное». Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века. — Советская музыка, 1971, № 70, с. 57.

⁷ Alea (лат.) — жребий; имеется в виду та или иная комбинация элементов, предоставляемая на волю случая.

с подвижностью частей формы. Для обозначения этого комплекса явлений введен более обобщающий термин «мобильность»⁸.

В первом случае — импровизационность возникает главным образом в отдельных участках произведений. При этом степень свободы их заполнения весьма неодинакова. Иногда исполнителю даются лишь общие указания о характере и продолжительности игры, о регистровых границах и допускаемых длительностях; в остальном эти участки интерпретируются исполнителем свободно. Нередко имеет место более жесткий контроль; так, в произведениях В. Лютославского (например, «Книга для оркестра», виолончельный концерт) налицо фрагменты, где все ноты выписаны, но количество повторяемых фигур и темп их исполнения не предусмотрены. Наконец, пределы свободы могут ограничиваться только выбором темпа и ритмических деталей; такие приемы восходят к традиционному *rubato*.

Другой тип основан на взаимозаменяемости частей произведения, то есть на перестановках либо по неограниченному усмотрению исполнителей, либо с известными, предписанными композитором условиями. Величина взаимозаменяемых частей бывает различна: иногда это сравнительно крупные фрагменты (в этом случае образуется как бы вариантность большого плана), иногда — минимальные построения («группы»). Оба описанных типа в определенном смысле противоположны и дополняют друг друга: в одном из них происходит импровизация на некоей канве без выбора из нескольких конкретных возможностей, тогда как в другом типе имеет место, наоборот, выбор готового без импровизации.

Существуют, однако, и разнообразные типы, где указанные приемы так или иначе совмещаются. В одном из эпизодов «Концерта-буфф» С. Слонимского имеется «коллективная полифоническая импровизация всего ансамбля по заданной музыкально-тематической канве» (примечание автора). Элементы свободы заключаются во взаимобмене между некоторыми партиями, в выборе темпов, штрихов, временами — паузировании. Черты же относительной строгости проявляются в точно выписанных мелодических рисунках отдельных партий (их тематизм связан с основным материалом произведения), а также в ответственной роли дирижера, который указывает солистам время их вступления, определяет последовательность отдельных фрагментов и количество вариантов повторений всего эпизода.

Отход от традиционных типов тематизма и в особенности от закрепленного музыкального материала привел во многих случаях и к отходу от прежних методов зрительной фиксации: традиционное нотописание стало заменяться обобщенными символами; это своего рода современные «невмы», и их расшифровка так же, как и в прошлом, есть «уточняющая импровизация».

Поскольку алеаторика и мобильность означают дальнейший шаг в области свободного развертывания, для них имеются определенные эстетические обоснования. Сюда прежде всего относятся раскрепощение творческих возможностей исполнителя (при условии, что таковые находятся на достаточно высоком уровне). Слуховой эффект алеаторики простирается от впечатления непринужденной игры (особого рода скерцозность) до драматургически «интригующей» неизвестности о ходе дальнейших событий; существенна и возможность образования новых и необычных звуковых комбинаций, неосуществимых в строго закрепленном музыкальном письме. Принцип крупной вариантности как один из видов алеа-

⁸ Подробнее об этом см.: Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

торики представляется не только интересным для композитора и исполнителя экспериментом: для слушателя он может означать реализацию новых художественных возможностей внутри одного и того же объекта.

Открывая некоторые новые перспективы, мобильность и алеаторика имеют и существенные потенциально-отрицательные стороны. Неограниченное применение мобильности, как указывает Э. Денисов, влечет за собой волну деструктивности, «не может вызвать ничего иного, кроме эффекта беспорядка, дезорганизованности и хаоса»⁹. К этому можно добавить, что свобода заполнения тех или иных участков связана с риском «деиндивидуализации» материала, утери его лица. С тем же недостатком может быть связан принцип «перетасовки» материала: произвольные замены порядка частей нелегко совместить с сохранением общей логики, с поступательностью развития в данном произведении¹⁰. Столь же трудно представить себе ненарушенность логики при исполнении произведения с произвольно избранной начальной точкой (пьеса К. Штокгаузена «Zyklus»)¹¹.

В силу всего сказанного границы целесообразного применения мобильности, пределы ее художественных возможностей еще подлежат определению в будущем.

§ 10. Неимпровизационные виды свободного развития

Свободное развертывание было чрезвычайно важным принципом развития в те эпохи, когда вполне откристилизованная тема еще не сложилась; это относится в особенности к старинной неимитационной полифонии. Характер тематизма влиял на его развитие; сравнительно небольшая внутренняя организованность и малая внешняя замкнутость исходного материала влекли за собой малую дифференцированность зерна от дальнейшего развития и большую слитность различных этапов развития.

Но и позднее (примерно с XVI до середины XVIII века), когда в некоторых жанрах, главным образом связанных с бытом, тема была уже достаточно оформлена, распространенность ее не была повсеместной — откристилизованная тема еще не внедрилась во все жанры профессиональной музыки, что опять-таки влияло на характер развития.

В полифоническом искусстве роль свободного развертывания всегда велика, даже при значительной оформленности тем. Это вытекает из «горизонтальной природы» полифонического мышления, текучести и поступательности движения. По отношению к

⁹ См.: Денисов Э. Указ. соч., с. 105, 126, 133.

¹⁰ Возможность перемены порядка частей если и была в прошлом, то лишь в формах наиболее статичных (как вариации или рондо).

¹¹ О некоторых отрицательных сторонах мобильности и алеаторики см. указанную статью Э. Денисова, с. 128.

имитационной полифонии можно говорить о сочетании повторности (проведения тем, в крупном плане — нередкая репризность) с элементами свободного развертывания.

Освещая взгляды Э. Курта, Л. А. Мазель указывает, что «для развития всей полифонической ткани Баха» важнейшее значение имеет принцип «постепенных, незаметных преобразований тематических элементов», принцип «плавных переходов». Он связан «с особой ролью общих форм движения у Баха [...] Менее индивидуализированные тематические образования [...] несравненно легче поддаются постепенным, незаметным трансформациям и плавному „текущему“ развитию, чем резко очерченные, ярко индивидуализированные мотивы»¹.

В не меньшей мере, чем собственно полифония, показательны связанные с ней единством стиля, а иногда и сопряженностью в цикле «околополифонические жанры»², в частности — прелюдии и даже танцы из сюит. Их первые части в очень многих случаях представляют периоды типа развертывания, наделенные в своих секвентно-развивающих построениях известной свободой, вторые части (при двухчастности общей формы) — своеобразные разработки, более широко проводящие тот же принцип развертывания.

Свободное развитие способствовало оригинальности формы вообще и в данной области, побуждая композиторов искать индивидуальные решения (что мы наблюдали на примере Хроматической фантазии). Это хорошо видно и в прелюдиях ХТК, I Баха. Данный тип развития характеризуется Асафьевым как «слитное монотематическое движение» при наличии четкого начального толчка или разбега (*molto*); связьность развития такова, что «все элементы сцеплены друг с другом, как колесики часового механизма»³. Рассмотрим два примера.

Прелюдия с-moll построена на развитии полутактовой, попарно повторяемой фигуры. Ее верхний голос представляет попеременное обыгрывание стержневой интонации (такт 1 — *es—d—es*) сверху на нечетных долях и снизу на четных долях такта. После начальной обрисовки основных функций идет нисходящее секвентное «развертывание» в тесном смысле, с большой постепенностью приводящее к самой низкой точке (звук *es* в тактах 18—21). Оттуда начинается подъем к кульминационной зоне, ознаменованной различными фактурно-мелодическими сдвигами (вплоть до речитатива) и переходящей в заключительное угасание. Особенно интересен сдвиг в тактах 28—31, его «секретом» оказывается инверсия четных и нечетных долей⁴:

13



¹ Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыковедения, вып. 2. М.—Л., 1939, с. 46—47.

² В них широко применяются полифонические приемы, но в целом отнести их к области полифонии нельзя.

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 192. Под интонационно четким звукокомплексом, который служит «точкой отправления» и «определяет собою все становление», Асафьев, вероятно, подразумевал краткую начальную фактурно-мелодическую фигуру, а не все тематическое зерно, главный смысл которого во многих случаях — первое устойчиво-симметричное развертывание основных функций (чаще всего T—S—D—T).

⁴ Сущность этого сдвига не сразу бросается в глаза; здесь — типичный пример отмечавшихся выше «незаметных преобразований». Много аналогичных малых преобразований рисунка имеется и в других моментах прелюдии.

В крупном плане строение прелюдии имеет две основы. Одна из них управляет развитием от начала до заключения; это — обращенная высотно-динамическая волна (спад—подъем). Другая демонстрирует метод завершения, это — заключительная «перемена». В более широком смысле следует говорить о «перемене», имея в виду весь последний раздел (14 тактов), где происходит жанровый перелом от собственно прелюдийности к типу фантазии; фантазийность же, как мы знаем, имеет прямое отношение к свободному развертыванию.

В прелюдии d-moll движение бесковратно и равномерно непрерывно. Элементы повторности налицо, притом в разном масштабе, от «микрповторности»

фигуративного рисунка (♫ ♪) до двутактов во втором разделе. Но ни

мельчайшая, ни более крупная повторность решающего значения не имеют. «Микрповторность» почти неощутима, воспринимаясь как способ изложения, как «фактура ткани», а не мелодическое явление. Повторность же больших протяжений хотя и находится на ином — синтаксическом уровне, но не определяет основных граней формы и скрадывается ритмической ровностью мелодии.

Очень своеобразна форма: вслед за периодом развертывания (5½ тактов) дана разработочно-модулирующая часть (8½ тактов), получающая в конце тонально устойчивое завершение, а потому не нуждающаяся в репризе. И действительно, с такта 15 — задолго до окончания прелюдии! — начинается часть, обладающая явными чертами коды (длительный тонический бас, обильные отклонения в S с подменной тоникой доминантой к S)⁵. Разгадка такой преждевременности заключена в образно-динамической области — музыка этой части (такты 15—20½) поражает своей застылостью; здесь сфера большого динамического спада, своего рода «мертвая зона»⁶. За этой «ложной кодой» следует действительная, более динамичная по характеру, равная по размерам начальному периоду (последние 5½ тактов).

Форма прелюдии представляет своеобразную трехчастность: экспозиция — разработка — большое заключение. Необычность последней части связана, очевидно, с желанием композитора довести до апогея то скорбное настроение, которое с самого начала звучало сквозь мнимую невозмутимую ровность фигуратив, — для этого и понадобились специфически кодовые средства, для этого и была создана многозначительная, разлитая «тихая кульминация».

В середине XVIII века развертывание в связи со сменой стилей превращается в другой вид свободного развития — сонатную разработку⁷. Произошло это прежде всего в результате столкновения старинного принципа с новым конфликтно-драматическим мышлением. Иное содержание потребовало иной акцентуации средств развития — пластичность и текучесть развертывания пришлось принести в жертву более прямому и сильному действию повторности и контраста; именно на эти принципы в их многообразном взаимодействии, в малом и крупном их проявлении сделан был теперь упор. Если развертывание есть свобода плетения ткани, то разработка есть свобода в сочетании повторностей и контрастов. Большой размах разработочных средств позволял строить широкие

⁵ Такую трактовку подтвердил сам Бах: в «Клавирной книжечке» Фридемана Баха эта же прелюдия заканчивается в такте 16.

⁶ Выставленные в распространенной редакции Черни динамические указания (*cresc.*, *f*) находятся в противоречии с выразительными средствами музыки, требующими величайшей сдержанности.

⁷ Новый принцип разработочности проявил себя не только в сонатной форме, но и в меньшем масштабе (развивающие середины простых трехчастностей) и с меньшей полнотой.

планы развития, менее регламентированные, чем в экспозиции в репризе, но по-своему закономерные. Что еще более важно, появилась возможность применять контраст для более глубокого перерождения тематических элементов.

Если инструментальная музыка конца XVIII и XIX века отошла от свободного развертывания, то этого нельзя сказать о музыке вокальной. Благодаря связи с текстом она вообще менее зависит от соблюдения строгих структурных норм. Поэтому наряду с простыми формами куплетного типа в ней культивировались формы сквозного развития, подчиненные перипетиям сюжета или выражаемому текстом движению эмоции («durchkomponierte», то есть «насквозь просочиненные» песни). Но следование за текстом трудно согласовать с развитием одного тематического элемента. Поэтому общее тяготение к союзу с контрастом здесь проявляется в особенности и может считаться обычным. Такова, например, баллада Шуберта «Лесной царь» (картины скачки, диалоги отца с сыном, обращения «лесного царя»).

Не меньшее, чем в камерной музыке, значение имеет принцип свободного развертывания в оперных эпизодах (монолог Бориса Годунова, рассказ Веры Шелюги). В опере музыкальное развитие связано не только с текстом, но и с действием, а потому степень подчинения строгим музыкальным законам еще более ограничена, а свобода отклонения от них соответственно возрастает. Можно говорить о свободном развертывании в широком смысле этого понятия, имея в виду не только отдельные вокальные эпизоды, но и крупный план (сцены, картины, действия) в операх сквозного типа, например операх Вагнера. Непрерывное развитие в них нередко сочетается с преобладанием речитатива над мелодически и структурно оформленным тематизмом (как, например, в «Каменном госте»).

Еще обычнее этот принцип в современной опере, редко возвращающейся к «номерному» строению. Вообще же тяга к свободному развертыванию очень велика в современной музыке и за пределами упоминавшейся импровизации. При этом знаменательно, что такая тенденция присуща музыке весьма различных направлений. Существуют, следовательно, общие причины, лежащие в основе данного явления. Сказывается повышенный динамизм современной жизни, который в музыке отражается преобладанием поступательного развития над воспроизведением звучавшего, преобладанием непрерывности и иррегулярной расчлененности над членением регулярным. Другой стимул — возросшая роль интеллектуального начала в жизни и искусстве и вытекающее отсюда стремление запечатлеть поток мысли, не укладывающийся в четко откристиализованные формы.

Ярко выражены явления свободного развертывания в творчестве Шостаковича. Длительное вариатное развитие сочетает тематическую связность с мало-заметным, но существенным возникновением новых элементов. Репризы, уклоняясь от точных возвратов, имеют наклонность к «сквозному просочинению». Со всем сказанным гармонируют такие общие тенденции музыки нашего времени, как сильная полифонизация и претворение приемов баховского развития.

Показательный образец сравнительно небольшого масштаба — интродукция финала 10-й симфонии. Ритму присуща очень большая изменчивость: в периоде налицо двенадцать перемен размера. Однако эта нестабильность возмещается

единством пульсации (обозначения $\downarrow = \downarrow$) Свободен и синтаксис: нерав-

ны построения, неравны и малые звенья внутри построений. Но и здесь налицо компенсация свободы закономерностью: мотивы — несмотря на неполноту сходства между собой, с одной стороны, и неотчетливость различий, с другой стороны — складываются в группу периодичностей⁸. В соотношении мотивов господствует вариантность; характер развития — скользящий, перетекающий. По своей наклонности к постоянному пластическому преобразованию мотивы — своего рода «протен» (как многое у Стравинского); но в отличие от мелодики последнего им свойственны не резкость и острота, а мягкая плавность и переливчатая аморфность.

Тяготение к поступательности сказалось по-своему и в радикальных течениях — в тенденции совершенно отрицать роль повторности⁹. Следует, однако, учесть, что музыке труднее, чем сюжетным искусствам, всецело предаваться чистому поступательному движению. Музыка, особенно инструментальная непрограммная, не имеет опоры в логике сюжета и должна обретать ее в закономерностях развития и формы. Поэтому для нее исключительно важны внутренне организующие и указующие слушателю на логику черты. Если же они отходят на задний план — как это происходит при отсутствии повторности, — возникают такие опасности, как уклон к аморфности, стирание различий между функциями формы, недостаток опорных пунктов для восприятия. Эти минусы осознавались и крупнейшими представителями данных течений¹⁰.

Последняя область, уже частично затронутая нами, — народная музыка. Рассмотрим проявления свободного развертывания (не всегда связанные с собственно импровизацией) в крупных формах музыки некоторых народов Востока.

Для достижения единства здесь имеет огромное значение выдержанность ладового звукоряда и связанных с ним интонацион-

⁸ Первое предложение (начальные 29 тактов) образует «пятерку периодичностей» с последующим замыканием (цифра 147). Во втором предложении структура деформируется, но принцип сохранен.

⁹ «То, что было сказано однажды, уже не подлежит повторению» (Г. Штукеншмидт о Шёнберге).

¹⁰ Приведем высказывание А. Веберна: «...родилась мысль: «не будем делать повторов, пусть всегда идет что-то новое!». Но Веберн тут же возражает: «Разумеется, это невозможно, ибо разрушается наглядность (разрядка наша. — В. Ц.). По крайней мере, так невозможно писать сколько-нибудь продолжительные музыкальные отрезки» (Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 81).

Но еще раньше родственная мысль была высказана Малером: «Всякое повторение — это уже ложь. Художественное произведение, как жизнь, все время должно развиваться дальше». Эта точка зрения, как указывает И. А. Барсова, связана с тяготением Малера к открытой, разомкнутой форме (Барсова И. Проблема формы в ранних симфониях Густава Малера. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972, с. 210).

ных типов. Так, в азербайджанских мугамах происходит интенсивное колорирование (тираты, мелизмы, репетиции), пределы коего предписаны данным ладовым звукорядом; особо активно разрабатываются повышено-экспрессивные ладо-интервальные соотношения. Форму рассматриваемых произведений пронизывает общность в движении, достигаемая единообразием фактуры и ритма. Характер изложения — одноголосного или двухголосного — выдерживается неизменным на значительном протяжении. Велика объединяющая роль ритма; в очень многих случаях он дает «первичную клетку, из которой строятся большие формальные концепции»¹¹. Иногда, как указывалось, имеется прямая повторность ритмического рисунка, граничащая с остинатностью, но чаще наблюдается однотипность как характерное сочетание нескольких многократно чередующихся рисунков (например, в некоторых частях азербайджанских мугамов сочетание быстрого мелизматического движения с продолжительно репетируемым звуком или комбинаций пунктирных и обращенно-пунктирных ритмов с репетициями и т. д.). Удельный вес повторности отнюдь не мал — она встречается как точная и как измененная, как мотивная и как тематическая (рефренные возвраты). Но в целом преобладает поступательное развитие. Не избегается и контраст: части циклической формы безусловно контрастны. Внутри же отдельных частей цикла наблюдается такое сочетание различий с общностью, которое заставляет исследователей колебаться между признанием и отрицанием контраста¹². Можно встретиться с приемом контрастного завершения (см. раздел «Гардун бузрук» в таджикском макоме «Бузрук», где последняя, 10-я «хона» играет роль «перемены») ¹³.

Как и в прелюдиях Баха, в описываемых формах восточной музыки большое значение для развертывания имеет рельефно выраженный динамический профиль. Типично длительное пребывание в основной тесситуре, ее освоение; далее она постепенно превышает, завоевываются все более высокие участки (нередко — при смене лада с местными вершинами и с возвратами к основной тесситуре). Достигается наконец кульминационная зона, часто значительная по протяжению. О ее важности и нормативности говорят специально присваиваемые ей постоянные термины («аудж» у узбеков и таджиков, «ирак» и «симаи-шемс» у азербайджанцев, «ширван» у туркмен).

Спад после апогея постепенен и длителен. Определенность динамической логики очевидна; она служит, с одной стороны, единству, а с другой стороны — функциональному разграничению частей.

¹¹ Беляев В. Туркменская музыка. — В кн.: Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. М., 1928, с. 53.

¹² В частности — между рефреном и эпизодом рондообразных форм узбекской и таджикской музыки (так называемые «бозгуй» и «хона»).

¹³ Шашмаком, т. 1. Маком «Бузрук». М., 1950.

К приемам свободного развертывания следует отнести и наблюдаемый в песнях ряда народов скользящий строй, изменяющийся от начала к концу, что связано «с нагнетанием и усилением динамики»¹⁴.

Покажем теперь, каковы приемы развертывания в тесном смысле, иначе говоря — приемы свободной вариантности. Как мы уже знаем, явления повторности всякого рода обильны. Но они по большей части «тонут» в общей массе свободно-вариантных изменений. Упомянувшееся ритмическое родство звеньев, с одной стороны, смягчает их различия, но, с другой стороны, оно же делает менее заметным повторы и, таким образом, сходность и несходность инвентурируются. Этому же способствует (главным образом в азербайджанских мугамах) близость мелодики гаммообразным или колоратурным «общим формам движения».

Приемы изменений, не сводимые к простому варьированию, весьма интересны по разнообразию и филигранности работы. Назовем некоторые из них. Применяются приемы динамически-восходящего развития в миниатюре — «интонационное раздвижение» (увеличение диапазона и протяженности)¹⁵.

Два противоположных типа дополняют друг друга: вносятся изменения в одинаковое, и внедряется общность в различное. В первом случае изменяются то начала, то продолжения и концовки мелодии. Во втором случае «общность интонаций (в бозгуйе и хоне. — В. Ц.) может сказываться как в начальных, так и в заключительных тактах каждого из них»¹⁶. Очень распространен, например, тип свободно-вариантного движения, приводящего к одинаковым или родственным концовкам — спадам мелодии (см. Насруллои из таджикского макома «Бузрук»).

Имеют место и более серьезные изменения — внутренние вставки или, наоборот, изъятия; перестановка интонаций и отдельных звуков внутри мотива; неточные вычленения; образование новых мотивов, частично включающих прежние интонации.

Приведем пример переработки при повторении, где сохраняются лишь крайние моменты эпизода (сжатие путем смыкания крайних частиц при изъятии средних):

Туркменская песня «Яр кара гезли», такты 62—67

такты 68—71

Мозаика перемещений наблюдается не только внутри темы, но и в отношении между частями. Так, в разделе «Секиль Ислими» таджикского макома «Бузрук» такты 1—8 третьей хоны равны тактам 9—16 первой, а такты 17—24 — последнему восьмитакту второй хоны.

¹⁴ Юсфин А. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки, с. 142—143.

¹⁵ Бочкарева О. Некоторые закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, вып. 2. Ташкент, 1969, с. 50.

¹⁶ Узбекская народная музыка, т. V. Бухарские макамы. Ташкент, 1959. Предисловие И. Акбарова и Ю. Кона, с. XXIX.

Как мы видим, в крупных инструментально-вокальных формах, созданных народами Востока, принцип свободного развертывания нашел очень широкое и поучительное применение. Здесь сказались и импровизационное прошлое (а иногда и настоящее), и монодический характер музыки, склоняющий — как в полифонии — к перевесу поступательности, и большая роль поэтического текста.

Сравнивая проявления принципа свободного развертывания в различных сферах его применения, нельзя не поразиться родственности его воплощений. Казалось бы, восточная рапсодия, старинная токката и шубертовская баллада имеют очень мало точек соприкосновения. А между тем общность приемов очевидна — идет ли речь об изменениях (создание вариантов зерна, возникновение относительно новых элементов, родство смежных моментов, перемещения элементов) или средствах объединения (фактура, ритмика, приближение к «общим формам», динамический профиль)¹⁷. Такая близость, разумеется, не случайна: если общность имеется в самом основном принципе развития, то она естественно влечет за собой и родство в конкретных приемах. Эта общность еще раз напоминает нам о том, что, какие бы жанровые и стилистические сферы ни возникали в музыкальном искусстве, основные законы развития в нем немногочисленны и сильны.

§ 11. Иные подходы к систематике. Стадии развития

В основу разграничения типов музыкального развития нами был положен определенный критерий — соотношения интонационно-тематического порядка, а именно: наличие, степень и характер изменений в музыкальном материале. Соотношения эти характеризовались прежде всего либо минимальной или даже нулевой изменяемостью (повторность), либо различиями и противопостав-

¹⁷ Черты «бахманства» отмечает в кюях А. Юсфин (цит. статья, с. 140).

Приведем еще один яркий пример удивительного родства баховской полифонии и восточной рапсодичности: огромная роль нисходящего секвенцирования. И там и здесь оно представляет простейший способ длить развитие на основе заданного импульса — тематического зерна, способ гибкий и по величине звеньев, и по их числу, что целиком зависит от творческого замысла. Тяга к ниспаданию отражает тенденцию временной разрядки после тематически активного экспозиционного этапа. Родство особенно очевидно в тех случаях, когда нисходящее секвентное развертывание следует — как у Баха — за изложением устойчивого ядра темы, в качестве второго этапа развития; такова знаменитая восточная тема, лежащая в основе Персидского хора и распространенная в бесчисленных вариантах у народов Востока (см. варианты, записанные в Узбекистане, Кара-Калпакии, Таджикистане и приведенные в книге: Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970, с. 17—18, см. также: Ковбас М. С. Узбекские варианты восточной мелодии Персидского хора М. И. Глинки. — В кн.: Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973).

лениями (контраст), либо плавным продвижением вперед (свободное развертывание).

Возможны, однако, и другие подходы к типам развития, частично или полностью отличающиеся от данного здесь. Такова, в первую очередь, классификация Б. В. Асафьева: «...в основе всего музыкального процесса оформления и всех окристаллизовавшихся форм-схем должны лежать два формулирующих этот „воздушный“ материал принципа: принцип тождества, т. е. последования или периодичности повторного возвращения подобных, а то и вполне одинаковых сочетаний, и принцип контраста, т. е. последования интонаций, противопологающих себя предшествующему комплексу звучаний»¹. Данная классификация отличается лишь отсутствием принципа свободного развертывания как самостоятельного. Асафьев, как мы видели, выносит его проявления за пределы двух основных принципов. Напротив, А. К. Буцкой присоединял к «повтору» и «антитезе» уже конкретные факты формобразования (реприза и разработка), расценивая их как равноправные двум основным².

Различные варианты классификации даются в учебной литературе. В «Музыкальной форме» И. В. Способина принципы развития названы и расположены по принципу «постепенного удаления от первоначального материала»: повторение, измененное повторение, разработка, производный контраст, контраст сопоставления³. В «Строении музыкальных произведений» Л. А. Мазеля названы почти те же типы (повторность, вариационность, разработка и сопоставление, в частности — контраст), но, кроме того, упомянуты свободное развертывание и репризность⁴. Как мы видим, отличия от классификации, данной в настоящем учебнике, сравнительно невелики.

В иной плоскости трактованы принципы развития Ю. Н. Тюлиным. Они таковы: 1) сопоставление, 2) связанное развитие, 3) динамическое сопряжение⁵. В основу этого подхода, очевидно, положено соотношение частей произведения по степени и характеру их связности (а не по характеру изменений материала, как в настоящем учебнике). Целесообразность учета этих качеств не подлежит сомнению.

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 104.

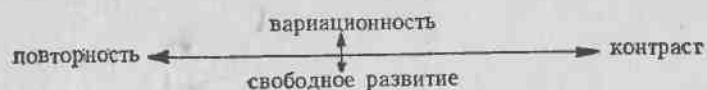
² Буцкой А. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Л.—М., 1948, с. 232.

³ Автор оговаривает условность этого распорядка, «так как изменения, внесенные в ранее данный материал, могут привести к контрасту — более сильному, чем введение нового материала» (Способин И. В. Музыкальная форма, с. 43).

⁴ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, 2-е изд. М., 1979, с. 196.

⁵ Музыкальная форма, с. 30—31. Мы уже упоминали о первых двух членах этого ряда в связи с рассмотрением типов контраста (с. 14). Под динамическим сопряжением понимается сочетание высокой связности и напряженности развития, более всего характерное для сонатной драматургии.

Классификация, предложенная О. В. Соколовым⁶, имеет в виду два принципа — «поступательное развитие» и «замкнутое становление». Они охарактеризованы как «движение от исходной точки в определенном направлении к какой-либо новой цели», а с другой стороны, как «возвращение к исходной точке, образующее замкнутый путь развития». К средствам поступательного развития относятся варьирование, сопоставление, накопление и нарастание контрастности, продвижение (ab+bc+cd и т. д.), а к средствам замкнутого становления — репризная трехчастность, рондообразность и симметрия. Таким образом, критерием классификации здесь является принцип, соприкасающийся с изложенным в предыдущих разделах, но не тождественный ему, а именно — направленность движения (вперед или с возвратом). Такая точка зрения вполне правомерна. Тот же автор предлагает наглядную схему, где на равных основаниях учитываются два принципа, располагающиеся между повторностью и контрастом, — вариационность как регламентированное, уравновешенное взаимодействие повторности и контраста, а с другой стороны, свободное развитие как взаимодействие нерегламентированное:



Во всяком процессе развития можно с большей или меньшей отчетливостью дифференцировать его отдельные стадии — качественно различные, неодинаковые по значению этапы. Их облик зависит от общего характера процесса (преобладание контрастности или вариационности и т. д.), степени его интенсивности, продолжительности, простоты или сложности. Все же можно установить значение некоторых типичных стадий⁷. Такому определению лучше всего поддаются крайние стадии развития как наиболее очевидные и к тому же ограниченные во времени — начало и конец произведения (или завершённой части). «Каждое музыкальное произведение развертывается между первичным толчком (точка отправления, момент отталкивания) и тормозом или замыканием движения (каданс)»⁸.

Понятие толчка, разработанное Асафьевым, имеет широкое и узкое значение. В широком смысле толчок — это любой перво-

⁶ Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

⁷ «Этапы развития» определены в учебнике С. С. Скребкова «Анализ музыкальных произведений» следующим образом: «1) первоначальное изложение, или экспонирование, 2) закрепление изложенного путем повторения, 3) развитие изложенного и 4) завершение развития». (Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958, с. 34—46). Речь идет главным образом о развитии внутри темы, но не в масштабах целого произведения.

⁸ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 61.

начальный импульс произведения. Его максимальная роль — первое концентрированное проявление творческой энергии. Такова начальная тема произведения (особенно если она единственная, как, например, в фуге). Но толчком может быть и яркая начальная кульминация («вершина-источник»), и характерная группеттная интонация (см. медленные части «Военной симфонии» Гайдна, 5-й сонаты Бетховена), и первое устойчивое развертывание функций — TDDT или TSDT.

Замысел произведения иногда не допускает определенности в выявлении импульса — музыка возникает, как бы постепенно от кристаллизуясь (таковы начала «Поэмы экстаза» Скрябина, некоторых произведений импрессионистского типа). С другой же стороны, в произведениях активного характера толчок приобретает фактурную или метроритмическую форму, отвечающую общежителю оттенку слова; это — «толчок в узком смысле». Таковы энергичные зачины в народных танцах⁹:

15

Танцевальный наигрыш «Зубок»



наигрыш «Бьчок»



В аналогичном смысле могут быть указаны начала ряда сонат Бетховена в стопе второго пьеса (№ 1, 2, 6, 7, 11), такова же роль «сильных элементов» в контрастных темах.

Широкое и узкое значения толчка могут совмещаться, если высоковыразительная тема наделена к тому же большой импульсивной динамикой. Это можно наблюдать в энергичных начальных темах, открывающих оба крайних эпизода «Карнавала» Шумана — «Прембулу» и «Марш давидсбюндлеров»; знаменательна неповторяемость обеих тем, что как раз и свидетельствует об их функции — исчерпать себя в роли мощного первотолчка.

Роль противоположного момента в развитии — «тормоза» или

⁹ Украинские плясовые наигрыши записаны В. К. Томилиным в селе Дижанька (1938). Записи не опубликованы.

каданса (в широком понимании слова) гораздо более известна, что позволяет сейчас не останавливаться на нем¹⁰.

Стадии развития, заключенные между крайними моментами, чрезвычайно разнообразны по своему конкретному облику. Можно лишь наметить некоторые особенно важные тенденции. Таковы: единство в направлении развития — либо сменяемость направлений; нарушения плановости, перерывы и возобновления; единство в выдерживании определенного тематического содержания, эмоциональной окраски, динамического уровня — либо смены всех этих факторов; охват больших пространств целостным процессом — либо чередования сравнительно небольших и разнохарактерных фрагментов; наличие целеустремленности (особенно осязаемое при движениях к важным и отдаленным вершинам, а также в подготовлениях-предыктах) — либо избегание таковой (многие разработки, движущиеся «зигзагом»); накопление динамики или ее рассеивание.

При всем множестве видов и проявлений развития его стадии в большинстве случаев укладываются в весьма простую закономерность, основанную на том, что всякий процесс развития имеет начало, продолжение и конец. Закон этот сформулирован Асафьевым следующим образом: «...музыкальное становление всегда: толчок — отправная точка звучания и сдвиг — движение или состояние неустойчивого равновесия — возвращение к истоку, к состоянию равновесия (к устою), или замыкание движения, т. е. соотношение *i* (initium — начало): *m* (movere — двигать): *t* (terminus — конец, предел)»¹¹. Значение этой, казалось бы, элементарной формулы заключается прежде всего в ее универсальности — ею охватываются любые, самые различные типы претворения трехчленности «*i—m—t*»; далее, она равно приложима к мельчайшему элементу формы (например, кадансу *T—S—D—T*) и ко взятому в целом произведению. Отсюда следует, что данный момент формы может менять свое значение в зависимости от того, на каком уровне он рассматривается: в пределах ли темы или в более крупном плане. Так, например, тема, уже имеющая свое завершение («*t*»), оказывается лишь отправной точкой («*i*») по отношению к дальнейшему развитию. Но дело не сводится к большему или меньшему радиусу действия закономерности «*i—m—t*». «В процессе развертывания цепи интонаций происходит постоянное переключение функций сочленов данной формулы»¹² (разрядка моя. — В. Ц.). Этого требуют связность развития, непрерывность переходов, столь существенная для музыкального искусства. Весьма обычно, в частности, превращение завершающего момента — «каданса» — в импульс, что часто происходит при соприкосновении конца экспозиции и начала разработки на заключительной фразе экспозиции.

¹⁰ См. об этом у Асафьева, с. 73—77; см. также Учебник, ч. 1, с. 261.

¹¹ Асафьев В. Музыкальная форма как процесс, с. 83—84.

¹² Там же, с. 129.

Если изменение функции при переходе от меньшего масштаба формы к большему имеет «иерархическую» природу, то переключение функции в соотношении смежных моментов развития подобно «энгармонизму» или модуляции.

Далеко не во всех случаях три стадии четко разграничены. Так, в темах лирического характера с плавно развивающейся мелодией попытка «отсечь» начальный момент как импульс, обособленный от «движения», была бы не оправдана¹³. То же можно сказать о моторных темах с равномерным движением¹⁴.

Положение Асафьева о трех стадиях становления получило широкое развитие в концепции В. П. Бобровского о функциональном понимании музыкальной формы и переменности функций.

К вопросу о функциях как конкретизации общих понятий о стадиях развития мы вернемся в дальнейшем.

§ 12. Образование музыкальных форм на основе принципов развития

Мир музыкальных форм богат и разнообразен. Он объемлет и самые малые, миниатюрные образцы, и самые грандиозные создания — от небольшого периода до серии крупных форм, сцепленных в виде симфонического цикла и оперы. Он простирается от форм предельно простых и ясных по своим очертаниям до сложных конструкций, сочетающих признаки нескольких различных форм. Он сохраняет формы, выработанные столетия тому назад, но постоянно развивается и обновляется; к формам, доставшимся от прошлого, присоединяются формы, порожденные новыми эпохами вплоть до современности.

Широта круга музыкальных форм вызывает естественный вопрос: что объединяет их, существуют ли общие начала, с которыми связано строение форм?

Теория музыки XIX века, внеся значительный вклад в рассмотрение отдельных форм и дав их классификацию по степени сложности, уделила мало внимания общим принципам, на которых зиждятся формы. Между тем без знания общих законов невозможно научное исследование и объяснение смысла музыкальных форм. Во-первых, оно необходимо для доказательства той истины, что сложившиеся формы представляют не случайный конгломерат, а нечто закономерно возникшее. Оно необходимо, во-вторых, чтобы понять, отчего сложились именно такие, а не какие-либо иные формы.

Изучая принципы развития, мы видели, что бесчисленные частные факты объединяются минимальным числом общих законов. Подобно этому все отдельные особенности строения музыкальных форм в конечном счете подчинены столь же немногочисленным

¹³ См. медленные части сонат № 6, 8, 11, 13, 30 Бетховена.

¹⁴ См. финал сонаты № 12 Бетховена, «Perpetuum mobile» Вебера.

общим основам. Мало того, сами основы эти — те же, что в области процессов развития: повторность и контраст различного рода, свободное развертывание. Принципы формообразования суть общие принципы музыкального развития, примененные к созданию целого произведения¹. Совпадение это многозначительно; оно еще раз напоминает нам о том, что музыкальная форма создается в процессе развития и что конструктивные очертания формы представляют результат этого процесса². Отсюда следует вывод: музыкальная форма даже в тесном ее понимании не исчерпывается планировкой, хотя эта последняя и представляет необходимый этап во всяком композиторском замысле: «композитор сочиняет произведения [...] перспективно, предусматривая дальнейшее развитие, а также и структуру, в которую оно должно вылиться»³. Для слушательского восприятия первично процессуальное начало, для музыковеда же не менее важно конструктивное начало. Но учет процесса предъясняет определенное требование к анализу: изучать форму конкретного произведения («форму как данность», по терминологии В. П. Бобровского) в единстве со звучащей в ее пределах музыкой⁴.

Требование изучать не обособленные типы форм, но лежащие в их основе принципы было в 1908 году сформулировано Б. Л. Яворским в следующем виде: «...эволюционирует понятие о самой форме — от нескольких типов форм прошлого периода совершается переход не к образованию новых типов, а к определению вообще законов образования формы в зависимости от ее содержания» (разрядка моя. — В. Ц.)⁵. В современном же виде концепция двух противоположных и взаимодополняющих начал (тождества и контраста) была выдвинута и развита Б. В. Асафьевым.

Музыкальная форма исторически складывалась во взаимодействии различных факторов. Огромную роль играло развитие тонально-гармонического мышления, становление и утверждение ладовой функциональности, а в дальнейшем — постепенное осложнение и заострение гармонических средств. Определенное влияние на склад формы оказывали музыкальные жанры как воплощение

¹ Поэтому термины «принципы развития» и «принципы формообразования» иногда даже применяются как синонимы. То, что по Способину и Мазелю отнесено к «развитию», у Тюлина и Соколова связывается с «формообразованием». О «принципах оформления» говорит и Асафьев, в то же время трактуя их в последовательно-процессуальном плане.

² См. Учебник, ч. 1, с. 38.

³ Формулировка Ю. Н. Тюлина. — В кн.: Музыкальная форма, с. 12. Отсылаем читателя к дальнейшему развитию этой мысли в § 6 главы I названной работы.

⁴ Лишь при этом условии можно, фигурально выражаясь, исследовать в музыкальном организме не только его скелет, но и кровообращение и работу нервной системы.

⁵ Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки, ч. 3, отдел II, М. (1908), с. 3.

тех или иных образных соотношений или как принятые в данную эпоху типы музицирования. Тем не менее и в том и в другом случае принципы развития сохраняют свое определяющее значение: тональный план произведения строится либо на противопоставлениях (контраст), либо на возвратах (повторность), либо на разработочных сменах (свободное развитие); образно-жанровые соотношения между частями произведения подвержены тем же законам⁶.

Зарождение и дальнейшее бытие формы представляет сложный процесс. Совершенство формы достигается в результате длительных поисков и отбора наиболее рациональных, а потому — устойчивых вариантов, отвечающих как типичному для тех или иных стилей содержанию, так и самостоятельной конструктивной логике. Достигшие в данном стиле своего оптимального развития формы обычно обладают достаточно широким кругом образно-выразительных возможностей. Поэтому они способны до известных пределов служить и другим стилистическим требованиям, либо сохраняя свои очертания, либо претерпевая большие или меньшие изменения (например — более строгая репризность уступает место более свободной, трансформированной, динамизированной и т. д.). Вместе с тем новые идейно-художественные потребности не всегда могут довольствоваться видоизменением форм, ставших в данное время уже традиционными; это приводит к возникновению принципиально иных (хотя и преемственно связанных с прежними) форм. Именно так следует расценить роль сонатной формы в связи с общестилистическими сдвигами XVIII века. То же можно сказать об одночастно-поэтной форме, выдвинутой романтизмом.

Рассматривая процессы изменения старых форм и образования новых с точки зрения принципов развития, всегда можно убедиться, что обновление форм связано с иной конкретизацией общих принципов, с более сложным их взаимодействием. Очевидно, что и перспективы развития музыкальных форм в будущем тоже означают в этом смысле иную реализацию, иное их переплетение.

Исследуя принципы развития, мы встречались с их взаимопроникновением (повторность, будучи варьированной, вбирала в себя элементы контраста; свободное развертывание в целях единства использовало «микрповторность» и т. д.). Аналогичное взаимопроникновение налицо и в конкретных формах. Нам придется иметь дело с формами, сочетающими черты двух- и трехчастности, трехчастности и рондо, трехчастности и сонатности и т. д. Роль таких «переходных» или «промежуточных» форм в

⁶ Соотношение между мажорными крайними частями арии и минорной средней частью (или обратное) представляет ту или иную степень контраста; то же можно сказать, сравнивая начальную энергичную часть марша и его певучее трио. Импровизируемая или квазимимпровизируемая концертная каденция есть демонстрация свободного развертывания и т. д.

музыке существенна; она свидетельствует о большой гибкости, тонкости и многообразии музыкальных структур, а также о широких возможностях индивидуальных решений. Если в тесном смысле она связана, как мы только что видели, с подобными же тенденциями в самих принципах развития, то в широком смысле она вытекает из диалектической природы музыкальных закономерностей, чуждых метафизическим «резким непереходимым пограничным линиям», о которых писал Ф. Энгельс⁷.

§ 13. Реализация принципов развития в конкретных музыкальных формах

Рассмотрим роль отдельных принципов развития в том же порядке, в каком рассматривали их ранее. В § 4 шла речь о свойствах повторности как фактора музыкального движения. Имея в виду повторность как средство построения формы, коснемся теперь иных ее сторон, связанных с содержанием музыкальных произведений и с «кристаллической» стороной формы.

В произведениях других искусств — особенно литературы, театра — мы, как правило, не встречаемся с повторением крупных частей — глав повести, актов комедии или трагедии (наподобие повторения сонатной экспозиции). Заложенное в них содержание достаточно определено, сюжетные ходы и линии обычно отчетливы, действие разворачивается поступательно, и воспринимающий субъект естественно ожидает его дальнейших этапов. В этих условиях вторичное появление главы или акта оказалось бы не только излишним, но и неоправданно странным для читателя и зрителя. Поэтому в литературе роль повторности нулевая (проза) или весьма малая, частная (поэзия). Очень ограничена ее роль в изобразительных искусствах.

По-иному складывается положение в музыке. Так называемая «чистая музыка» не связана с разъясняющим ее смысл словом, действием или программой. Воплощенный в ней образ всегда обладает тем или иным выразительно-смысловым значением. Это значение может быть сколь угодно глубоким, сильным, ибо музыка, отражающая процессы внутренней, психической жизни человека, обладает даром мощного чувственного воздействия. Но музыкальный образ не знает ни той определенности понятий, какая присуща литературе, ни той наглядности изображения, какая доступна живописи и скульптуре¹. Эта несвязанность музыкального

⁷ Мы ссылались на это положение Энгельса в первой части учебника, с. 540.

¹ Это обстоятельство часто подчеркивается советскими музыковедами. «Эмоции предстают в музыке освобожденными от явных примет „внешнего“, „зримого мира“» (Рыжкин И. Назначение музыки и ее возможности. М., 1962, с. 32). «Неразрывное сочетание мощной эмоциональности, яркой аффективности с неопределенностью (предметной. — В. Ц.) — вот неотъемлемые качества музыки, без понимания которых нельзя разобраться в сущности музыкального искусства» (Кремлев Ю. О месте музыки среди искусств. М., 1966, с. 41).

образа с предметностью и «понятийностью» придает ему особую свободу выражения и могущество обобщения. Но эти же черты требуют и особого напряжения, особой мобилизации духовных сил слушателя. Поэтому повторность, проясняющая форму и облегчающая ее восприятие, оказывается одним из столь же простых, сколь и сильных средств. Остановимся подробнее на предпосылках этого последнего положения.

На с. 8—9 говорилось об известных трудностях, вытекающих из временной природы музыки. Теперь мы встречаемся с потенциальной трудностью, которую порождает другая сторона музыки — ее звуковая природа, точнее — бессловесно-звуковой материал искусства. Этот материал, уступая по своим «конкретно-информативным» возможностям материалу некоторых других искусств, в гораздо большей степени доступен организующему началу. Высокоразвитая и разветвленная закономерность форм и — шире — звуковых последований, выделяя музыкальное искусство из среды прочих, придает музыке конкретность, определенность иного — конструктивного порядка, и эта конкретность особенно важна в силу указанных черт музыкальной образности, служа своего рода компенсацией. Естественно, что среди организующих средств большое значение должны были приобрести те, которые обладают наибольшей простотой и очевидностью. В этом отношении повторность не имеет соперников.

Показательно сравнение музыки с искусствами архитектуры и танца. В отличие от скульптуры или живописи архитектура отражает действительность в гораздо более обобщенном, непредметном виде. И оказывается, что степень конструктивной организованности в архитектуре чрезвычайно высока; велика, в частности, и роль повторности тех или иных архитектурных элементов. Обобщенность образа, с одной стороны, большой удельный вес повторности, с другой стороны, наблюдаем мы и в хореографии. Из сказанного вытекает общий вывод: материал образно-обобщенных искусств допускает весьма большую меру организующей закономерности, а эта последняя в столь же большой мере способствует воздействию таких искусств на слушателя или зрителя.

Искусства, удаленные от «понятийности» и предметности, нуждаются в том, чтоб их художественный язык был приведен в особо стройную и прочную систему, дисциплинирован и благодаря этому сделан максимально доходчивым. Обобщенное содержание этих искусств выражается через форму, предельно «разъясняющую» развитие содержания, всемерно облегчающую его познание. Отсюда следует, что значение повторности обратно пропорционально предметной наглядности или конкретности словесного описания в искусстве. Для музыки ее временная природа (текучесть) делает повторение необходимым или, по крайней мере, очень желанным. Звуковая же природа (связанные с ней свойства музыкального образа) делает, кроме того, повторение художественно возможным, эстетически приемлемым.

Значение повторности для формообразования двояко: во-первых, она фиксирует внимание слушателя на вторично звучащем моменте, подчеркивая не только его выразительные черты, но и характерные структурные данные (гармонию, синтаксис); во-вторых, она способствует членению формы на ясно различимые части, тем самым помогая понять логику формы и вникнуть в образно-содержательную суть ее частей. Воспроизводя, она разъясняет, растолковывает; расчлняя, она очерчивает смысловые грани.

Переходя от проблем, связанных с принципиальным значением повторности, к созданию подчиненных ей конкретных форм, мы обнаруживаем явление, на первый взгляд разочаровывающее: насколько велика общая, широко понимаемая роль повторности, настолько ограничена роль ничем не осложненной повторности для прямого создания музыкальных форм. Действительно, существует лишь одна форма, основанная на точном повторении данной части; это — куплетная форма, то есть форма, где дается некоторое число проведений одной музыкальной мысли подряд. Но даже и эта форма, строго говоря, существует лишь в связи с изменяющимся текстом песни; развитие сюжета, а также изменения чисто звукового характера (значение новых гласных и согласных звуков, придающее каждому куплету свой колорит) — все это представляет первый шаг в сторону вариационно-куплетной формы; об этом можно говорить даже при отсутствии перемен в напеве песни и сдвигов в исполнительской нюансировке.

Совершенно неизменяемая куплетность встречается в народной инструментальной музыке плясового характера; однако если она служит сопровождением для танца, то должна рассматриваться в качестве синтетического музыкально-хореографического жанра (подобно музыкально-поэтическому жанру песни). Поскольку же фигуры танца обычно меняются, то и в этом случае форма несколько сближается с вариационно-куплетной. Предельная простота точной куплетности, влекущая за собой однообразие, делает ее малоприменимой в профессиональной музыке. Уникальный образец — мазурка Шопена *senza fine* op. 7 № 5 — в своей неслучайности содержит долю юмора².

В чем же проявляется большое значение повторности для построения музыкальных форм?

Во-первых, весьма широка амплитуда действия точной повторности на различных масштабных уровнях, начиная от мотива, предложения, периода и кончая сонатной экспозицией (и иног-

² Художественную оправданность повторений композитор обеспечил ее двутональностью (нередкой в народной музыке): C-dur—G-dur; с одной стороны, вносится разнообразие (два проведения в одной тональности никогда не будут соприкасаться), а с другой стороны, не дается перевеса ни той, ни другой тональности, а потому музыка остается в состоянии неустойчивого равновесия и как бы «не может кончиться». В то же время тонкий намек на возможность завершения дан путем превышения кульминации (*fi* вместо *e*). Так сочетается перспектива общего бесконечного движения с возможностью ограничиться одним куплетом.

да — разработкой с репризой)³. Иначе говоря, точная повторность есть постоянное явление не на уровне формы целого, а на уровне части произведения.

Во-вторых, повторность сплошь да рядом служит одним из принципов построения формы, действуя совместно с другими принципами. Теперь можно разъяснить основную причину кажущегося несоответствия между принципиальным значением повторности и скромностью ее конкретных результатов: несколько ограничены ее проявления как исключительного закона построения формы в целом, настолько велики они во взаимодействии с другими законами. Как указывалось, один из видов этого взаимодействия — вариационность. Изменения, вносимые в тему, означают, что в музыку проникают — в большей или меньшей степени — черты другого принципа музыкальной формы — принципа контраста. Сохраняя положительные формообразующие свойства повторности (закрепление и прояснение), вариационность избегает ее отрицательных последствий. Сохраняет она и такое конструктивное достоинство, присущее строгой повторности, как способность членить целое на части, устанавливая грани между ними. Амплитуда действия вариационности еще шире, чем у простой повторности: начинаясь также с уровня мотива, она захватывает не только крупные части, но порой и целые формы (например, простую двухчастную форму в ноктюрнах Листа № 1 и 2)⁴. Специфическая форма, основанная на вариационности, — тема с вариациями. Участие вариационности сказывается и во многих других формах.

Другой вид взаимодействия повторности с иными принципами обусловлен прерывностью ее действия, при котором повторение дается на расстоянии; другими словами, повторность выступает как возврат после ухода, образуя репризу. К этому важному явлению мы еще обратимся, теперь же обобщим — в каких областях музыкальной формы повторность наиболее существенна: повторность достигает максимальных результатов, когда она дана

³ О том, насколько огромна роль повторности частей формы, свидетельствуют нормативные знаки репризности в простой двухчастной и трехчастной формах.

⁴ Варьироваться может в принципе и сонатная экспозиция, что было использовано в жанре концерта (двойная экспозиция как проявление общего метода поочередных ансамблевых проведений). Однако за пределами концерта господствовало точное повторение, отвечающее задаче — закрепить в сознании слушателя содержание экспозиции. Отступить от этого правила значило бы нарушить смысл повторения. Редкий образец такого отступления — *Adagio* квартета Гайдна op. 33 № 3, где за сонатной экспозицией следует вариация. В дальнейшем историческом развитии требования поступательности привели не к видоизменению второй экспозиции, а к более радикальному сдвигу — полному отказу от повторения. Тем не менее эта промежуточная возможность оставалась, и она была в конце концов реализована творчеством Малера в его «двойной вариантной экспозиции» (см. о ней: Барсова И. Проблемы формы в ранних симфониях Густава Малера. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, с. 245 и далее).

после изменений (репризность) и совместно с изменениями (вариационность).

Перейдем к антитезе повторности — контрасту. Его роль в формообразовании вытекает из трех предпосылок: 1) контраст есть источник нового, источник различий между частями формы в их образном, конструктивном, функциональном значении; 2) контраст позволяет длить форму сообразно замыслу композитора, внося необходимый для этого новый материал или существенно изменяя прежний; 3) контраст между частями произведения членит форму, демонстрирует ее грани⁵.

Как и повторность, контраст действует на различных масштабных уровнях, но его амплитуда значительно шире: от тематического ядра до циклических форм. В образовании музыкальных форм участвуют все виды контраста, с которыми мы знакомимся в § 5. Степень контрастирования частей формы бывает весьма различна. С одной стороны, мы вправе усматривать некоторый контраст даже в развивающей середине однотемной трехчастной формы благодаря иному — неустойчивому и фрагментарному типу изложения. С другой стороны, пределы контраста простираются до полной образно-тематической антагонистичности, и это имеет место не только в крупных формах; даже в формах малого и среднего размера средняя часть иногда замышляется по принципу «оборотной стороны» (см. Шопен, 4-й ноктюрн; Римский-Корсаков, ария Грязного из «Царской невесты»; Аренский, «У фонтана», а в более крупном плане — Чайковский, «Франческа да Римини»).

По отношению к контрасту возникает та же проблема, что и в отношении повторности: проблема «чистоты» его применения, изолированности или взаимопроникновения. Если повторность в своем крайнем выражении означает «ничего нового», то контраст, наоборот, в своем предельном виде говорит — «ничего прежнего». Но такова лишь «принципиальная схема»; на практике подобный контраст почти неосуществим даже при самом резком противопоставлении. Трудно представить себе произведение, где контрастирующие образы не имели бы решительно ничего общего между собой — ни в самом характере музыки, ни в отдельных средствах. Та или иная общность налично всегда, и проявляется она главным образом в средствах менее индивидуализированных, но

⁵ Повторность тоже, как мы видели, членит форму; но средства и масштабы членения неодинаковы. Повторность расчленяет, так как слух осознает начало проведения сызнова после только что отзвучавшей музыки. Контраст расчленяет, так как слух осознает новизну последующего раздела. Иначе говоря, в основе членения лежит ясное восприятие либо тождества, либо различия, определенность возврата или определенность смены. Масштабы действия таковы: верхней границей повторности являются куплет, вариация, сонатная экспозиция, основная же сфера — построения малого и среднего масштаба. Контраст более универсален, но главное его значение — раздел крупных частей. В первой части учебника уже отмечалось членящее действие обоих принципов (определение границ периода, с. 501—503).

хорошо скрепляющих (тональность, масштабы, метр, темп)⁶. Таким образом, контраст между частями формы не является «тотальным», а так или иначе смягчается.

Как и повторность, контраст сам по себе порождает менее разнообразные последствия, нежели в сотрудничестве с другими принципами. Однако круг контрастных форм все же значительно шире. Это легко объяснить, поскольку введение нового открывает большие перспективы, чем возврат прежнего.

Следует иметь в виду, что в формах, организованных по принципу контраста, повторность всегда участвует, но на уровнях более низких, чем основное соотношение частей, определяющее тип формы (на уровнях мотивном, синтаксическом, но не композиционном)⁷.

Каково бы ни было иерархическое строение формы (большее или меньшее число «этажей», целое произведение или отдельно рассматриваемая крупная часть), главный принцип формообразования должен определяться по наивысшему для данной формы уровню. Так, любой образец контрастной двухчастной формы содержит элементы повторности в структуре периода или его частей, но не это служит критерием для определения типа формы.

Назовем формы, образованные на основе контраста. Простые формы классифицируются по числу частей. Такова прежде всего контрастная двухчастная форма типа A+B (Бетховен, «Миньона»; Шопен, мазурка № 50, первая часть; Римский-Корсаков, «Ель и пальма»). Значительно уступает ей по распространенности контрастная трехчастная форма типа A+B+C, с которой легче встретиться в качестве части более крупного целого, построенного на прочных объединяющих принципах (Шопен, вальс a-moll, первая часть; Чайковский, 5-я симфония, побочная группа первой части; интродукция к «Пиковой даме»), чем на правах самостоятельного произведения (Рахманинов, «Итальянская полька»). Образцом сложной контрастной трехчастности (а при учете вступительной темы «Пускай погибну я» — четырехчастной формы) является сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина». Слитные формы из еще большего числа звеньев, не имеющие признаков цикличности, представляются почти уникальными. Сюда можно отнести некоторые многотемные сонатные экспозиции. Укажем Larghetto 2-й симфонии Бетховена с его семью тематическими материалами, из коих большая часть представляет вполне откristаллизованные темы; такова шестичастная «Преамбула» в «Карнавале» Шумана⁸. Пример этот очень пока-

⁶ С явлениями этого порядка мы встретимся при изучении безрепризных форм и вариационной формы.

⁷ О масштабных уровнях организации и о неправильности механического переноса закономерностей с одного уровня на другой см. в кн.: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

⁸ Величина частей:

I	II	III	IV	V	VI	тактов.
30	30	24	16	28	26	

Две малые средние части (24 и 16 тактов) образуют подобие трио. Все части функционально дифференцированы: I — начальный толчок, II — экспозиция, III — переход от экспозиционности к неустойчивому развитию, IV — стремительное развитие, V — предыкт к коде, VI — коде.

зателен: мы видим, сколь важно различие функций тем для жизненности и логичности развития в серии контрастирующих (хотя бы и мягко) частей.

В области сложных и составных форм должна быть указана опять-таки двухчастная форма (Моцарт, Фантазия d-moll; Шопен, 6-й ноктюрн; Чайковский, Чардаш из «Лебединого озера»). Встречаясь чаще в вокальной музыке, чем в инструментальной, сложная двухчастная форма больших оперных арий часто может рассматриваться как контрастно-составная (каватина и рондо Антонины, ария Руслана).

Необходимо и здесь иметь в виду, что принцип построения форм на основе контраста предполагает соотношение основных двух разделов, тогда как внутри этих разделов возможны и повторность и свободное развитие. Напомним о рондо Антонины; первая часть Фантазии Моцарта также рондообразна; первая часть 6-го ноктюра Шопена состоит из экспозиционного периода и раздела, свободно развивающего материал периода.

Образцы сложной трехчастности безрепризно-контрастного типа можно видеть в старинных увертюрах (например, Перголези, «Наказанный ревнивец»). Поскольку контраст в них носит циклический характер, их также следует рассматривать как контрастно-составные. По мере увеличения числа звеньев в контрастных формах все более возрастает недостаток цельности, ибо сказывается членящее действие контраста; возникает опасность мозаичности⁹. В этом и заключается причина относительной редкости слитных многократно-контрастных форм, лишенных репризности. Чтобы избежать указанной опасности, в контрастные формы иногда внедряются специальные объединяющие элементы (рефрен — «Прогулка» в «Картинках с выставки», фанфара во вступлении к последней картине «Сказки о царе Салтане» — «Три чуда»). Другой путь преодоления фрагментарности и «эмпиричности» — создание яркого, восходящего к финалу динамического профиля. Этот метод характерен для рапсодических произведений.

Членящее действие контраста делает естественным создание на его основе форм неслитных — циклических. Это относится и к сюите, и к сонате, и к вокальным циклам. Именно здесь могут в полной мере развернуться главные возможности контраста: создание разнообразия характеров и конструкций; свобода в образовании цепи любой, потребной для творческого замысла длины; возможность максимальной завершенности частей и их отчетливо-го разграничения¹⁰.

⁹ Кроме того, «такая цепь становится очень неустойчивой, так как ни одно звено не закрепляется в памяти» (Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке, с. 58). Там же указывается, что «развертывание ряда только по принципу сопоставления неизбежно производит впечатление стихийности или эмпиричности»; формулировка эта чрезмерно категорична, но в основе ее лежит верная мысль.

¹⁰ Мы не касаемся здесь другой, само собой разумеющейся стороны: единства (большого и меньшего) в общей концепции цикла и реализующих ее средств.

Итак, среди форм, создаваемых на основе контраста, особенно выделяются две противоположные категории: формы либо очень малые, еще не приводящие к распаденню целого на части (напомним о простой двухчастной форме, о контрастном строении отдельных разделов), либо столь крупные, что они уже открыто членятся на большие самостоятельные части (циклические формы).

Переходя к свободному развитию, следует прежде всего установить: свободное развитие по своей природе не может тяготеть к созданию самостоятельных типизированных форм; положение это относится к обоим его разновидностям — разработке и свободному развертыванию. Два других принципа — повторность и контраст — действуют столь же в процессуальной области, сколь и в архитектурно-технической; свободное же развитие есть понятие чисто процессуальное. Тот факт, что особенно ярким его проявлением служит импровизационность, лишний раз об этом свидетельствует. В тех случаях, когда свободным развитием охватывается не часть произведения, а вся форма, мы обычно встречаемся не с типовыми, а с индивидуальными решениями задачи¹¹, и в этом заключается его большая художественная ценность. Из сказанного вытекает также, что свободное развитие в большей степени связывается с определенными жанрами, нежели с формами. Таковы многие образцы вокальных камерных жанров «сквозного» типа. В инструментальной музыке малого плана — прелюдии, в крупном плане — фантазии, токкаты, каприччи, народнораспсодические пьесы.

Свободному развитию подчиняется одна более или менее определенная форма: безрепризно-развивающая. Она может быть одночастна, двухчастна или многочастна. В первом случае это период неповторного строения; сюда можно отнести куплеты народных песен, основанные на вариантном развитии; в более крупном плане — «формы слитного монотематического движения» (по Асафьеву) — некоторые баховские прелюдии (например, C-dur, F-dur, G-dur из ХТК, I); приближается к одночастно-развивающему типу прелюдия Шопена f-moll. Выделяется простая двухчастная форма развивающего типа; и здесь в первую очередь нужно сослаться на баховские образцы (танцы из сюит, прелюдии, инвенции)¹², а также на тему Andante con moto из «Аппассионаты». Примерами трехчастной безрепризно-развивающей формы могут служить первая часть арии Ратмира (8+8+13), ариозо Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом...» (14+9+12).

В четырехчастной развивающей форме изложил Глинка

¹¹ Напоминаем об анализах Хроматической фантазии и прелюдий Баха в § 9, 10.

¹² В тесном смысле слова свободное развитие заключено во второй части формы, но сама она развивает материал первой части, а потому и вся форма заслуживает названия развивающей.

главную партию увертюры «Руслана»; в ее разделах отчетливо выявлены последовательно чередующиеся функции частей: вступительная, начальная, срединно-развивающая и заключительная. Заметим, что и этот образец, в сущности, относится к области вокальных сквозных форм (хор последнего действия). В пятичастной развивающей форме сочинена побочная партия финала в концерте Шопена f-moll; она производит впечатление серии танцевальных фрагментов, нарочито незаконченных и эскизно рисующих живописный образ национального танца (мазурки), сложенного из многих «колен»¹³.

Уже отмечалось постоянство совместного действия данного принципа с повторностью и еще более с контрастом. С точки зрения архитектоники их оформляющее, дисциплинирующее действие особенно важно. На этой основе часто возникают подобию тех или иных форм, в частности — рондообразность в макомах и в сквозных вокальных произведениях.

Взаимное тяготение повторности и контраста позволяет ждать многого от тех случаев, где их совместное действие является нормой. Оба принципа, функционируя порознь, создавали лишь ограниченное число форм, среди коих отсутствуют некоторые в высшей степени важные и распространенные. Эти последние образуются сочетаниями обоих принципов. К рассмотрению таких сочетаний мы переходим.

Систематизируем типы сочетаний в крупном плане. К одной группе относятся формы с единовременным, взаимопроникающим действием двух принципов; здесь происходит своего рода «диффузия», при которой основное начало насыщается элементами другого. К иной группе относятся формы с поочередным проявлением двух принципов; здесь происходит смена — однократная или неоднократно — двух начал. Вполне новой для нас будет именно эта группа.

Остановимся сперва на первой группе. Если основное начало — повторность, а непрерывно проникающее — контраст, то возникает вариационная форма. В обратном случае появляется контрастная форма с общностью сопоставленных частей. Основной для данной формы факт — контрастирование — смягчается и связывается воедино внешне менее заметными, но достаточно прочными узлами (о них см. выше, с. 62—63). Удельный вес обоих начал может колебаться в любых возможных пределах — от вспомогательного значения до почти полного равноправия. Это означает, что существуют промежуточные типы: с одной стороны — вариации (главным образом — жанрово-характерные), с высокой степенью взаимного контраста, с другой

¹³ Интересно сравнить два полюса в трактовке народного танца у Шопена, связанных с обращением к различным принципам формообразования: шутиливо-ироническое толкование передано с помощью нескончаемой повторности, тогда как утонченно-идеализирующая трактовка потребовала обращения к свободно-развивающему (с намеками на контрастность).

же стороны — монотематические сюиты (старинные танцевальные сюиты с единым тематическим источником, в новое время — сюитные эпизоды в операх Римского-Корсакова с высокой степенью общности между звеньями, например — рассказ Волховы из 2-й картины оперы «Садко» или оркестровое интермеццо между 5-й и 6-й картинами).

Перейдем к формам второй группы. Здесь существуют четыре возможности: 1) контраст повторностей (AA BB); 2) повторность контраста (AB AB); 3) повторность, замкнутая контрастом (AA...B); 4) контраст, замкнутый повторностью (ABA; ABACA).

Между первыми двумя и последними двумя типами имеется некоторое принципиальное различие. Если отвлечемся от индивидуальной обработки, которую композитор в силах придать первым двум типам, то окажется, что по своей природе они представляют простое чередование, а потому динамически «спокойны», относительно более пассивны. Последние же два вида предполагают процесс функционального взаимодействия между обоими началами, а потому в своих возможностях относительно более активны.

Обратимся к каждому из четырех типов.

К первому относятся: пара периодичностей, несходных между собой (например, темы главной партии в сонате h-moll Листа и «фатума» в 5-й симфонии Чайковского)¹⁴; контрастная двухчастная форма с повторением обеих частей (||:A:||:B:||); так называемые «сдвоенные песни» с куплетным строением каждой из них; выросшие на их основе двойные вариации гликинско-го типа (A A₁ A₂...B B₁ B₂...).

Ко второй группе относятся:

сложная периодичность¹⁵ — тип классического периода повторного строения, где каждое из предложений состоит из двух контрастных элементов (как в главной теме финала симфонии g-moll Моцарта); куплетно повторенная песня с контрастным припевом (Чайковский, «Я ли в поле да не травушка»; Григ, «Песня Сольвейг»); двойные вариации гайдновского типа (A B A₁ B₁...); двойная двухчастная форма (обновленно повторенная — см.: Бетховен, 31-я соната, финал; Лист, «Пастораль» из цикла «Годы странствования»); повторенная сонатная экспозиция; сонатная форма без разработки; повторность многочастного контраста (четырёхтемный марш из «Тангейзера»).

В основе третьего, менее исследованного типа лежит принцип «завершающей перемены»¹⁶, осуществленный в крупном плане. Повторность — независимо от ее масштабов — может быть замкну-

¹⁴ Народно-песенная пара периодичностей с точки зрения форм профессиональной музыки есть явление промежуточное между периодом и двухчастной формой. В зависимости от масштабов и от большей или меньшей самостоятельности ее второй части, она уподобляется либо периоду, либо двухчастности.

¹⁵ Сложная периодичность — повторение комплекса из двух или более элементов (ABAB; AB A₁ B₁; ABA B ..., ABC ABC и т. д.).

¹⁶ Напоминаем о структуре «перемены в четвертый раз», третий и вообще в N раз (Учебник, ч. I, с. 423).

та появлением чего-либо нового, «преодолевающего» повторность и своим контрастом противопоставленного всему предыдущему. Сюда относятся: куплетная форма с существенным изменением в последнем куплете (Шуберт, «Дождь слез»; Шуман, «О, если бы цветы угадали»; Глинка, «Рассказ Головы» из «Руслана и Людмилы»; Чайковский, «Легенда», ария Лизы «Ах, истомилась я горем»; Коваль, песня «Никто не знал»). По аналогии с куплетностью тот же принцип лежит в основе вариационной формы с переменной в коде или финале, но здесь требуется значительно большая степень перемены для того, чтоб выделиться на фоне постоянных изменений в самих вариациях (Шуман, «Симфонические этюды»; Лист, Вариации на тему «Weinen, Klagen»); форма бар (припев — Abgesang — есть перемена в третий раз); в широком смысле — также смена полифонического склада аккордовым, которая служит показателем конца в некоторых фугах (после имитационного изложения как одного из видов повторности)¹⁷.

Четвертый тип — трехчастная форма (однократное нарушение и восстановление нарушенного); форма рондо (неоднократное нарушение и восстановление); рондо-сонатная форма с центральным эпизодом.

Огромное значение данного типа соотношений повторности и контраста совершенно очевидно. Именно здесь рождается важнейшее явление репризности, а вместе с ним в музыкальную форму приходит и принцип симметрии.

Значение репризности многообразно. Прежде всего сохраняется коренное качество повторности — способность закреплять материал. Из этого, в свою очередь, вытекает способность утверждать главенство повторяемого над неповторяемым, то есть крайних частей над средней или основной темы рондо над эпизодами. Остальные свойства репризы вытекают из взаимодействия обоих начал. Реприза есть возврат после ухода, восстановление после нарушения, поэтому форма приобретает высокую завершенность и прочность¹⁸. Далее, музыка репризы, будучи воспринимаема не «сама по себе», а после иной по материалу или по способу развития средней части, в известной мере переосмысливается для слушателя¹⁹.

Наконец, местоположение средней части между двумя обрамляющими ее есть не что иное, как симметричность формы отно-

¹⁷ В принципе возможна и более сложная форма: повторность контраста, замкнутая новым контрастом. Такова, например, в поэзии стихотворная форма «Октава» — ab ab ab [cc] (см. упоминание о ней в кн.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. 3-е изд., М., 1961, с. 153—154).

¹⁸ «Реприза, перекидывая в композиции „арки“ между проведениями одной и той же темы, создает устойчивый каркас [...], центробежные устремления — появлению противостоящую различному центробежным устремлениям — появлению контрастных тематических построений, активным моментам развития и т. п.» (Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 71).

¹⁹ «Образное обогащение может незримо присутствовать и в точной репризе» (Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 72).

сительно среднего звена — центра симметрии; это придает форме наряду с полной законченностью, уравновешенностью также особое изящество, стройность. В дальнейшем историческом развитии формы симметрия приобретает самостоятельное значение и, принося зеркальное отражение, образует концентрическую форму

(типа $A \overbrace{B \ C \ B}^{\vdots} A$). Существуют и другие виды зеркально-симмет-

ричных форм, построенные, как и концентрическая форма, по принципу: контраст, замкнутый его обращенной повторностью. Имеются, в частности, формы с четным числом частей, где отсутствует центральная часть, а ось симметрии проходит между контрастирующими частями и их отражением — $A \overbrace{B \ B}^{\vdots} A$.

В марше из «Свадьбы Фигаро» Моцарта (№ 22) контраст главным образом тональный ($G-C, C-G, C-G, G-C$). В главной партии финала 27-й сонаты Бетховена налицо значительный тематический контраст. Подобная по общим очертаниям, но исключительно многотемная форма — в «Венских вечерах» Листа — Шуберта (тетрадь 8):

$\underline{ABC}, \underline{DEFG} \underline{DEFG} \underline{AB}, C,$

Внедрение репризности в контрастно построенную сюнтную форму может носить и более свободный характер: возвращается одна тема или несколько тем, причем порядок их следования меняется, не образуя какой-либо регламентированной формы (форма Половецких плясок из «Князя Игоря»²⁰). Иногда возвращение темы делается с целью акцентировать данный образ, несколько укрепить форму и облегчить ее восприятие, но без намерения создать общую репризу. Таково возвращение одной из тем в плясках из «Опричника» Чайковского ($ABC \ ADE$) и трех тем в «Итальянском каприччио» ($A \ B \ C \ D \ A \ E \ B \ E_1$).

Участие свободного развития в сочетаниях с другими принципами уже отмечалось. Оно фактически имелось в виду по отношению к простой трехчастной форме развивающего типа: ее середина, будучи контрастом для крайних частей по характеру изложения материала, в то же время должна рассматриваться как проявление свободного развития. Не все виды сочетаний, подобные описанным на с. 67—68, допускают аналогию для свободного развития²¹. Некоторые из них требуют дальнейшего исследования. Вполне реально свободное развитие, замкнутое контрастом (применение принципа завершающей перемены к свобод-

²⁰ При втором проведении тем сделана частичная перестановка, а одна из тем («Общая пляска») лишь напоминает о себе в коде. Перестановка второй темы («Пляски мужчин») имела целью, вероятно, приблизить ее к концу, как самую мощную по динамике. Оба ее проведения по тональному плану вносят элемент сонатности (F-dur в «экспозиции», A-dur в «репризе»).

²¹ Так, можно представить себе «свободное развитие повторности» (многие характерные вариации в их отношении к теме), но труднее реализовать «контраст, замкнутый свободным развитием».

ному развитию), например исчезновение остинатных фигур в концах некоторых прелюдий Баха (в частности, C-dur, c-moll, d-moll из ХТК, I) и замена этих фигур движением иного характера; аналогична роль кульминационного пассажа в прелюдии Шопена f-moll.

Самый важный и совершенный вид сочетания всех принципов — сонатная форма. Не случайно именно в высшей форме, какую выработала классическая инструментальная музыка, участниками ее оказались и повторность, и контраст, и свободное развитие. Сонатная форма не только вобрала и с исключительной полнотой претворила все основные принципы образования музыкальной формы, но и поставила каждый из них на свое, наиболее закономерное место: сперва требуется (в крупном плане) создать рельефную картину контраста; возникая в процессе интенсивного развития («динамическое сопряжение», по Ю. Н. Тюлину), он в то же время становится движущей силой, импульсом к дальнейшему ходу событий. Важность этого основного для сонатной формы контраста настолько велика, что делает желательным его закрепление в восприятии слушателя, — так возникает точное повторение экспозиции²². Когда «завязка» произведения осталась позади, наступает очередь всевозможных преобразований и поворотов; их естественно воплощает разработка, то есть свободное развитие. Подобно середине в однотемной трехчастной форме, разработка вместе с тем представляет контраст по отношению к предыдущей и последующей частям. Будучи частью неустойчивого характера, она не завершает форму: эту функцию выполняет реприза, основа которой — видоизмененное повторение. Таково исключительное по конструктивной логичности и драматургической оправданности сочетание принципов формообразования в сонатном аллегро.

Рассмотрев, как реализуются принципы развития в конкретных музыкальных формах, можно подвести следующий итог:

1. Все три основных принципа лишь в сравнительно небольшой степени проявляют себя порознь. Подобно химическим элементам, существующим в природе по преимуществу в соединениях или смесях, они обретают силу, дополняя и опираясь друг на друга²³.

2. Развитые музыкальные формы образуются совместным действием одних и тех же начал, данных в неодинаковых про-

²² Такое повторение унаследовано от досонатных форм, части которых повторялись, но по указанной причине оно приобрело особое значение для сонатной формы.

²³ Б. Асафьев, выдвинув положение об основополагающей роли тождества и контраста, признает вместе с тем, что «применение каждого из принципов в чистом виде немислимо и приводит к абсурду: принцип абсолютного тождества дает бесконечный ряд повторений, а принцип абсолютного контраста дает бесконечно изменчивую звуко-ткань [...]. Значит, в музыке мы всегда имеем дело с взаимообусловленностью и взаимодействием обоих основных принципов оформления» (Асафьев Б. Музыкальная форма, с. 118).

порциях и в неодинаковых типах взаимопроникновения; различия этих форм объясняются не столько номенклатурой принципов, сколько характером их реализации.

§ 14. Значение других факторов в образовании форм

Мы рассматривали до сих пор образование музыкальных форм на основе принципов развития, опираясь на тематические соотношения между частями произведения — сохранность или изменимость материала. При этом мы лишь частично затрагивали вопрос о воздействии других факторов на процессы создания форм и на их конкретные особенности. Такие факторы существуют, и к ним относятся, с одной стороны, явления общехудожественного порядка — образные соотношения, жанровые типы, а с другой стороны, важнейшие закономерности внутренней структуры произведения — ладотональные соотношения. Обратимся к тем и к другим.

Из положения о единстве содержания и формы следует, что соотношения между частями произведения всегда несут в себе определенный образный смысл. Они могут означать пребывание в неизменной образной сфере, где смена частей влияет лишь на оттенки образа или на подход к нему с несколько иной позицией. Но эти соотношения предполагают и сколь угодно большие различия образного порядка между частями. В любом случае бессменность или смена образов выливается в определенную форму, находя в ней адекватное выражение. Уже указывалось, что образно-тематический контраст имеет основное значение для понимания формы, ибо он членит произведение, обрисовывая его части и тем самым демонстрируя их соотношения. Намерения композитора воплотить образ в полной завершенности или же не доводить его развитие до конца, представить образы в их самостоятельности или тесном взаимодействии сказываются на замкнутости или открытости форм, на отсутствии или наличии связующих частей и их удельном весе. Сам характер развития образов находит отражение в пропорциях (например, бурное развитие может потребовать меньше времени, чем созерцательное) и т. д.

Поскольку тематизм является носителем образности, понятно, что к соотношениям образов применимы те же принципы, какие управляют тематическим развитием и ложатся в основу формы. Повторность означает возврат того же образного начала или его элемента, контраст представляет прямое воплощение образных противопоставлений, свободное развитие есть не что иное, как непрерывное преобразование и перемещение образных элементов. Иначе говоря, изучая конструктивные и процессуальные закономерности, мы фактически подразумевали их образное наполнение.

Отсюда, однако, не следует, что мы вправе «привязывать» ту или иную форму к одному определенному типу образного содер-

жания. Достаточно поставить вопрос: какое содержание выражено двухчастной или трехчастной формой, чтобы убедиться в том, что такая постановка вопроса невозможна. Допустимо говорить лишь о выразительных возможностях форм, которые могут быть шире или уже¹. Но если нельзя классифицировать формы по единственно приемлемому для каждой из них образно-содержательному типу, то можно распределить их по характеру отношений между образами, по «образной емкости». Подобная классификация предложена И. Я. Рыжким в следующем виде²:

1. Экспозиция музыкального образа (период, однотемные полифонические формы, куплетно повторенный период).

2. Многосторонне показанный музыкальный образ (двухчастная форма АА₁ [то есть развивающаяся], трехчастная и трех-пятичастная форма с вариационно-разработочными серединами, такое же рондо, строгие вариации, многие остинатные вариации, fuga, канон, старинная соната без «качественно контрастирующих тем»).

3. Система образов (двухчастная контрастная форма, трехчастная и трех-пятичастная формы с контрастными серединами, рондо с контрастными эпизодами, свободные вариации, двойные fugи, сонатное аллегро, цикл «прелюдия—fuga», сюита, сонатно-симфонический цикл, соната-поэма, фантазия, кантата, оратория, опера).

Образный критерий, не заменяя внутренних законов формообразования, показывает содержательную трактовку общих принципов и конкретных форм.

Обращаясь к области жанров, следует прежде всего подчеркнуть, что принципы развития и формообразования первоначально реализуются на определенных жанровых основах — в условиях народного, бытового музицирования. Действительно, повторность проявляется в народно-песенной и танцевальной куплетности; контраст сказывается в противопоставлении запева и припева, песни и инструментального отыгрыша, песни и танца, песен различных жанров; свободное развертывание коренится в народной импровизации, в вольном фантазировании. И в профессиональной музыке жанры продолжают оказывать воздействие на кристаллизацию форм. Малые и средние песенно-танцевальные жанры оказали столь сильное влияние на создание двухчастных и трехчастных форм, что эти последние получили в прежней классификации название «песенные формы». Тяготение военного марша к противопоставлению энергичной и певучей частей сказалось на распространении и совершенствовании сложной трехчастной формы. Характерный для начала XIX века танцевальный жанр — «цепь вальсов» имел значение для выработки новосюитной формы.

¹ Чем больше специфических условий в форме, тем определеннее круг ее возможностей, и наоборот; поэтому, например, описать выразительные возможности формы рондо легче, чем трехчастной формы.

² Рыжкий И. Образная композиция музыкального произведения. — В кн.: Интонация и музыкальный образ, с. 222—223.

В произведениях типа фантазий складывались черты контрастно-составных форм.

Поскольку жанр есть исторически сложившийся характерный тип музыки, постольку он отражает отстоявшиеся, отшлифованные временем, стилем, условиями исполнения и восприятия образные типы; в жанре воплощается типизированное содержание. Поэтому должно быть понятно, что сказанное выше о значении образных соотношений для музыкальных форм в большой мере относится и к жанрам. Это касается в особенности большей или меньшей определенности выразительно-смыслового диапазона — там, где этот диапазон теснее, ярче выражены и жанровые черты. Преобладающий мажорный и песенно-танцевальный характер рондо — наиболее яркий, но не единственный пример. Так, можно указать на различие между двумя жанровыми типами вариаций первой половины XIX века: «блестящие вариации» и «серьезные вариации». Довольно отчетливо разграничиваются жанровые разновидности сюит: симфоническая сюита (Чайковский, «Шехеразада» Римского-Корсакова), избранные эпизоды из оперы или балета («Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Ромео и Джульетта» Прокофьева); в советской музыке значительное место принадлежит сюитам на народные темы. Резюмируя, можно сказать, что жанры не являются создателями конструктивных возможностей музыки, ибо эти последние возникают, с одной стороны, на основе специфических свойств музыкального материала и условий его восприятия, а с другой стороны — как претворение общих законов объективного мира и его логики; но жанры производят отбор между этими возможностями, способствуют укоренению наиболее рациональных и гибких разновидностей и их шлифовке.

Переходя к ладотональным отношениям, отметим их подчиненность тем же общим принципам развития, какие характерны для тематического материала. Действительно, сопоставление ладотональностей представляет собой контраст, притом — двух видов: коренной (сопоставление извне) и производный (контраст в процессе развития, особенно сонатный). Тональная реприза есть повторность, замыкающая тональный контраст. Постепенное становление основной тональности³ аналогично свободному развитию. При более или менее значительном контрасте тематического материала ладотональные отношения усиливают этот контраст и придают ему особый функциональный оттенок (сонатная форма); в трехчастной форме с контрастирующей средней частью ладотональный контраст имеет сопутствующее, оттеняющее значение⁴. При отсутствии тематического контраста ладотональные отношения выходят на первый план. Так было в старинных прототипах сонатной формы, где еще отсутствовала сформиро-

³ См. Учебник, ч. 1, с. 281—282 (анализы прелюдий Шопена a-moll, Марша Черномора Глинки, интродукции к «Пиковой даме»).

⁴ Например, смена мажора минором при переходе от спокойствия к картине бури в 4-м ноктюрне Шопена.

вавшаяся побочная тема. Так происходит в серединах трехчастных форм, развивающихся модуляционным путем материал главной темы или транспонирующих его (Шопен, мазурка ор. 33 № 2), фактурно изменяющих (Шуман, «Дикий всадник»).

Сравнивая роль тематического и тонального факторов для образования формы, можно сказать, что на стороне первых большая очевидность, «категоричность». Тематизм в его сменах, возвратах и преобразованиях отчетливее показывает грани формы и соотношения частей. Тональность же есть фактор, лежащий глубже и действующий тоньше; тональные отношения рисуют более сложную, дифференцированную, богатую оттенками картину. Их некоторая «подспудность» представляет ценнейшее дополнение к явности тематизма. Средства тональности и тематизма различны, задача — создание ясной и логичной формы — одна и та же.

Функции тонального плана имеют большое значение для работы функций формы, к которым мы сейчас обратимся⁵.

§ 15. Функции частей музыкальной формы

Необходимо прежде всего определить само понятие функции в форме. Оно в принципе не отличается от понятия функции в гармонии: и там и здесь речь идет о роли данного явления как части по отношению к целому (лад, форма произведения) и к непосредственно граничащему (соседние аккорды, тональности, ближайшие части формы). Таким образом, функция какой-либо части музыкальной формы должна быть понята как ее назначение для формы в целом, для крупного раздела, в состав коего она входит, и для рядом лежащих частей.

В общем процессе развития, создающем музыкальную форму, каждая часть занимает свое место и представляет особое звено в общей цепи, отличающееся по значению от предыдущего и последующего, наделенное собственным логическим смыслом¹. Различные функции, присущих отдельным звеньям, новизна роли, какую выполняет каждая следующая часть, — все это создает большие выразительные и драматургические возможности формы. Высокая дифференцированность функций в музыке соответствует

⁵ Первоначальное представление о функциях частей формы было дано в первой части учебника, с. 258—259.

¹ Исключением являются некоторые виды форм, где чередуются части, выполняющие в основном одинаковую функцию — функцию изложения, экспонирования или функцию развития, спокойного и уравновешенного по характеру. Таковы, с одной стороны, те вариационные формы, где вариации не вносят существенных для формы сдвигов и представляют более или менее равноценных «перезложений» темы. С другой стороны, к исключениям относятся те контрастные слитно-сюитные формы малого масштаба, где каждое звено есть экспозиция. Однако в обоих случаях какое-то различие функциональных оттенков неминуемо сохраняется.

смене сюжетных «ходов» и конкретных ситуаций в литературе и театральном искусстве.

Конечной основой функциональности в музыкальной форме является общежизненная логика, законы которой, отраженные и преобразованные в соответствии со спецификой материала, действительны для музыкального искусства. Связь музыкальной логики с закономерностями объективного мира можно наблюдать уже по отношению к общим принципам развития. Их жизненные прообразы — это контрасты и возвраты событий, переживаний, мыслей, наблюдаемых картин внешнего мира; само ощущение непрерывно текущей жизни или устный рассказ о ней могут рассматриваться как отдаленный прообраз свободного развития в музыке. Если такие связи можно обнаружить даже в стихийных проявлениях жизненного процесса, то тем более несомненны они по отношению к логическим закономерностям человеческого мышления. Это особенно очевидно, если обратиться к звуковому запечатлению мыслительного процесса (речь) или к его письменной фиксации (литература, эпистолярность). Исходной точкой обычно является высказывание какого-либо положения, формулирование тезиса; для большей вескости положение может быть подтверждено — повторено в прежнем виде или несколько изменено; вслед за этим «внешним» закреплением естественны доводы «внутреннего» порядка — обоснования, доказательства. Далее возможны различные пути — либо дальнейшее развитие высказанного положения, либо противопоставление ему иного положения, которое, в свою очередь, может подтверждаться и развиваться; переход от одного положения к другому бывает и прямым, непосредственным и постепенным; раньше или позже вся цепь приходит к последнему этапу — к выводам, итоговому обобщению².

Утверждая зависимость музыкальной логики от закономерностей объективного мира, от логики мышления, мы должны в то же время полностью учитывать специфику музыкального искусства. «Элементы, типы, формы, закономерности развития, движения предметов, психических процессов не переносятся в музыку механически и не представляют в последней сумму озвученных контуров действительных явлений. Все эти компоненты [...], сочетаясь в музыке по-новому, порождают ее специфику»³. Законы музыки не представляют собою буквальных подобию законам немusикальным. Степень близости музыкальных закономерностей общелогическим зависит от того, насколько в общелогическом законе представлен момент конкретного понятия или, наоборот, отвлеченно-научного обобщения. Так, понятие утверждения, по

² Описанный путь, конечно, не является единственно возможным. Так, обоснования могут предшествовать формулированию тезиса; для музыки это равносильно вступлению или предикту. Наоборот, моменты обоснования и развития могут почти отсутствовать, уступая место постулированию; для музыки это означает форму, построенную на контрастно-тематических сопоставлениях.

³ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с. 366.

своей всеобщности не требующее особой конкретизации, весьма близко музыке. Но этого нельзя сказать, например, о понятиях аргументации, приведении системы доказательств, которыми в музыке можно пользоваться лишь условно⁴.

Наблюдающаяся в истории музыки на больших временных протяжениях значительная стойкость форм объяснима стойкостью общих логических начал. «Логические принципы, на которых основана сама форма, еще более устойчивы, чем конкретные формы, ибо эти принципы отражают свойства человеческого мышления, меняющиеся чрезвычайно медленно»⁵.

«Музыкальное мышление, как и всякий другой вид мышления, обладает универсальной логикой, общей всем людям всех эпох [...]. Музыкальная логика в силу чрезвычайной гибкости, диалектического многообразия и содержательной емкости способна служить творческой практике совершенно различных композиторов, различных эпох»⁶.

Функции частей музыкальной формы отвечают приведенной на с. 75 примерной схеме логического процесса. Они таковы: подготовка («предвещание», по Ю. Н. Тюлину), изложение, подтверждение, связывание, противоположение (или дополняющее контрастирование), собственно развитие (в частности — разработка), завершение⁷.

Как указывает В. П. Бобровский, общие логические функции, представляющие реализацию триады Асафьева «i:m:t», должны быть поняты как «сверхфункции всеобщего музыкального развития»⁸. Общие логические функции объединяют музыку не только с речью, но и с процессуальными искусствами и находят аналогию «в развитии сюжета литературного, драматургического произведения или кинофильма»⁹. Дальнейшая конкретизация функций, по В. П. Бобровскому, предусматривает два уровня —

⁴ Тем более трудно говорить о перенесении в музыку таких специфических законов логики, как, например, «закон исключенного третьего».

⁵ Ройтерштейн М. Тип изложения и структура. — Советская музыка, 1966, № 1, с. 36.

⁶ Скребков С. Почему неисчерпаемы возможности классических форм? — Советская музыка, 1965, № 10, с. 28.

⁷ В некоторых распространенных классификациях приводятся не все перечисленные здесь функции, в частности отсутствуют подтверждение и противоположение. Функция подтверждения не тождественна функции изложения; самостоятельность ее роли вытекает из общего закрепляющего значения повторности в музыке (в учебнике С. Скребкова она включена в число структурных функций, как «закрепление изложенного»). Особой функцией является и противоположение; хотя новая тема сама по себе есть изложение, но ее функция связана с переменной направленности, поворотом в развитии, а потому может быть определена лишь в контексте. Римский-Корсаков в статье «Вагнер и Даргомыжский» называет четыре «логико-тонические формы: вступление, изложение, развитие и заключение» (Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. т. 2, с. 52; более подробную классификацию см. там же на с. 218).

⁸ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 15.

⁹ Там же, с. 16.

«общие и специальные композиционные функции. Общие композиционные функции понимаются как типы частей, присущие различным музыкальным формам (например, изложение первой темы, середина, связка и т. д.). Если общие логические функции «едины для процессуальных искусств (то есть не зависят от специфики данного искусства), то общие композиционные функции едины для различных форм (то есть не зависят от особенностей данной определенной формы). Дальнейшая конкретизация происходит в рамках отдельной формы, где общие функции превращаются в специальные (например, изложение первой темы принимает роль рефрена или главной партии). Окончательная же конкретизация дается в каждом произведении (в «форме как данности»), представляя высшую степень индивидуализации функций».

Функции частей можно дифференцировать по их значительности и опорности. Данный этап в развитии мысли может быть основным, первоплановым и подчиненным, второплановым. Критерием различения служит, с одной стороны, степень тематической самостоятельности и мелодической яркости, а с другой стороны, более или менее «ответственное» положение в форме. Оба критерия чаще всего совпадают, ибо моменты, которые находятся на ключевых позициях, обычно наделяются наибольшей тематической рельефностью (или, что то же, наиболее выразительные темы ставятся в самые выгодные для восприятия и важные по конструктивному положению места). Однако возможно в отдельных случаях несоответствие критериев, когда неопорная функция представлена рельефным материалом (некоторые связующие части, особенно «промежуточные темы» в них, также эпизоды в разработках, ложные репризы). Если устой формы реализуются в виде темы (а при значительном их числе — наиболее важными из них), то подчиненные этапы по большей части характеризуются менее выпуклым, «фоновым» материалом, «общими формами движения». Следует ясно представлять себе, что такая дифференциация материала ни в коей мере не должна расцениваться как минус, как «недостаток содержательности». Временное снижение яркости и рельефности музыки в связующих частях и предиктах делается ради того, чтоб основные темы и опорные моменты формы прозвучали с наибольшей силой воздействия. «Смена рельефа фоном временно освобождает внимание слушателя от наибольшего сосредоточения, дает некоторую передышку, разрядку напряжения, подготавливая этим более интенсивное восприятие нового рельефного материала»¹⁰.

До сих пор речь шла о функциональности частей формы в общепринципиальном плане. Переходя к средствам выявления

¹⁰ Музыкальная форма, с. 25. При всем значении данной закономерности она не отменяет другой возможности, вытекающей из принципа рассредоточенности: повсеместной, «сплошной» значительности, что характерно для некоторых эпических и повествовательных произведений русской музыки.

функций, мы вступаем в область так называемых «типов изложения». Тип изложения есть совокупность приемов, позволяющая слушателю ощутить место данного участка в общем процессе развития, то есть ориентироваться в функции. Типы изложения классифицируются в соответствии с типами основных функций, выразителями коих они являются. Различаются: вступительный тип, экспозиционный тип, развивающий тип (или «серединный», «разработочный») и заключительный тип («завершение», «завершающий материал»).

Назовем основные признаки типов изложения¹¹.

Экспозиционный тип: тематическая яркость, индивидуализированность; устойчивость и относительная завершенность; тематическое, тональное и структурное единство; экономия выразительных средств, прибережение некоторых сильных средств для дальнейшего развития.

Развивающий тип: неустойчивость, большое значение модулирования; тематическая фрагментарность (повторение и упорное секвенцирование небольших мотивов и фраз, вычленение и дробление), полифонические приемы, в особенности — имитации, тематические переклички.

Заключительный тип: господство одной тональности (при отклонениях в S и, реже, в отдаленные тональности); утверждение тоники, кадансирование, «прощальные» регистровые и функционально-гармонические переклички; ряды дополнений, точная (по преимуществу) повторность устойчивых фрагментов темы; лаконизм изложения; ямбичность стоп как утверждение метрических устоев; нисходящие (в частности — хроматические) ходы мелодии; преодолеваемые тональные и образно-тематические нарушения; элементы тематического синтеза.

В более широком смысле следует говорить не только о типах изложения, но и о типах тем, которые связаны с положением темы в форме. Либо созданная композитором тема сочинена с предварительным расчетом на определенное место в произведении (то есть обладает изначальной предназначенностью к той или иной функции), либо для темы, непреднамеренно сочиненной, изыскивается соответствующее ее духу место. Композитор рационально распределяет темы, или считаясь с уже заложенными в них приемами изложения, или усиливая, принося эти приемы в процессе шлифовки.

По степени замкнутости, по ширине развития, по характеру своего начального момента темы допускают деление примерно на те же категории, что и типы изложения. Так, при всем разнообразии вступительных тем можно подметить свойственные многим

¹¹ Подробное освещение признаков дается в учебниках И. В. Способина, С. С. Скребкова, Л. А. Мазеля и ленинградских авторов (под общей редакцией Ю. Н. Тюлина). Признаки вступительного типа ввиду их большого разнообразия не подлежат регламентации; моменты же предыктовые пользуются средствами, близкими развивающему типу.

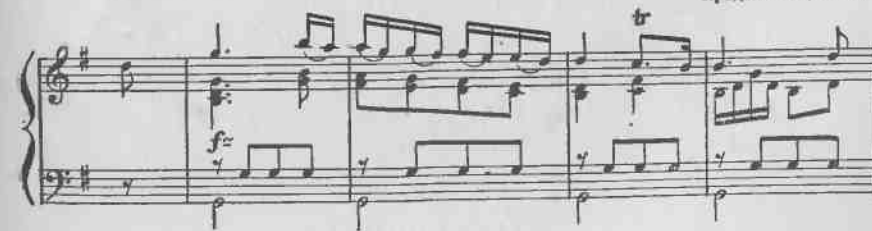
из них черты, вытекающие из образно-драматургической их роли: подчеркнуть значительность предстоящих событий, призвать слушателя к мобилизации внимания. Черты эти таковы: медленное движение, избегание высокого регистра, выбор одной из крайних громкостно-динамических ступеней (либо большая сдержанность, затаенность, либо, наоборот, мощное провозглашение главного тезиса), сосредоточение внимания на унисонной линии. Особый интерес представляют темы, появляющиеся вслед за главными (обычно — начальными). Они могут быть названы продолжающими темами и, в свою очередь, делятся на две разновидности. Первая разновидность с формальной точки зрения есть дополнение, но более широкое его значение — функция подтверждения (не в смысле прямой повторности основной темы, а как свидетельство важности прошедшего этапа, как демонстрация его прочности, устойчивости). Примерами могут служить начальные разделы в финалах симфонии D-dur № 104 и «Венгерского трио» Гайдна:

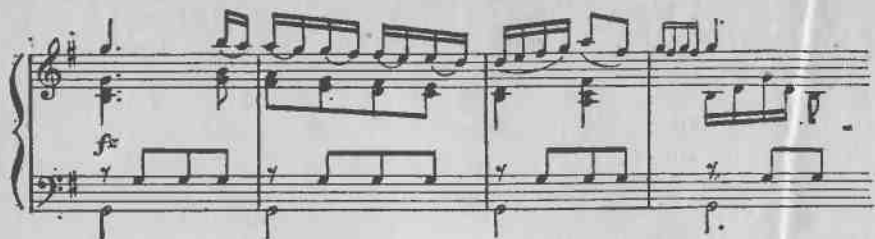
16

Гайдн. Трио G-dur, Rondo all'ungarese,
главная тема



Продолжающая тема





Вторая разновидность с формальной точки зрения чаще всего представляет собой вторую часть двухчастной формы либо вторую тему главной партии, связующую партию¹². Она имеет более существенное значение, будучи «собственно продолжением» и служа дальнейшему развитию мысли. Таковы продолжающие темы главных партий первой части 15-й сонаты и *Larghetto* из 2-й симфонии Бетховена, Неаполитанский танец из «Лебединого озера» Чайковского.

Продолжающие темы в большинстве случаев уступают начальным по содержательности, что особенно относится к первой разновидности. Эта последняя иногда компенсирует меньшую яркость большей громкостью (функция подтверждения!), тяготеет к краткому мелодическому дыханию, к «общим формам» и простейшим гармоническим симметриям или периодичностям. Если начальные темы обычно начинаются устойчиво, то продолжающие избегают столь же прочной точки отправления (характерно, в частности, начало с субдоминанты, см. упоминавшийся Неаполитанский танец).

Функциональные черты тем иногда выражены так сильно, что без труда различаются даже при изъятии из контекста. Такая тема не может быть поставлена ни на какое иное место, кроме занимаемого ею. В других же случаях функциональные черты обнаруживаются лишь при сравнении с другими темами.

Ознакомившись с принципами развития, функциями и типами изложения, коснемся их взаимоотношения.

Принципы развития должны пониматься как самые общие начала, как законы отношений между музыкальными материалами. Они независимы от локализации и предназначения, то есть не прикреплены ни к определенным местам формы, ни к определенным ролям. Все они прямо или косвенно отражены в функциях: принцип повторности — в функции подтверждения, контраст — в функции противопоставления, свободное развитие — в функции «собственно развития» (в частности — в разработочности). Но функции не ограничиваются простой реализацией принципов развития, а конкретизируют задачу, выполняемую данным материалом. Они используют возможности, предоставляемые принципами развития, и направляют их на выполнение своих целей.

¹² Такие темы иногда сами имеют дополнения.

Далее, если функция есть место данного участка в развертывании музыкальных событий, то тип изложения есть совокупность приемов, выявляющих функцию. Таким образом, сопоставление данных трех рядов указывает на путь от общего и, в известном смысле, абстрагированного к конкретному.

Разграничение функций не всегда может быть категоричным, и роль функции не всегда однозначна. Здесь различаются два случая или, по крайней мере, оттенка. В первом целесообразно усматривать взаимопроникновение функций, во втором — несовпадение функции и принципа развития. В одном случае налицо дополняющее действие, тогда как в другом — известное противоречие. Взаимопроникновение имеется в тех репризах, которые — помимо своей обычной завершающей роли — обладают также признаками нового этапа в развитии; это относится ко всем расширенным и динамическим репризам. То же — в меньшем масштабе — можно сказать о периоде повторного строения со значительным расширением или динамизацией фактуры во втором предложении. К той же категории могут быть отнесены «промежуточные темы» в связующих партиях, которые совмещают функцию развития и подготовки (переход в новую тональность, предыкт к побочной партии) и добавочного изложения (восполнение тематизма), как, например, в сонате *c-moll* Моцарта.

Естественность сплетения функций связана с постоянством такого рода процессов в музыкальной форме. Переходы и совместные действия мы наблюдаем в реализации общих принципов развития, а в дальнейшем будем встречаться с ними не раз.

Несовпадение функции и принципа развития происходит тогда, когда используемый принцип и соответствующий тип изложения не отвечают нормам данной функции. Некоторые главные партии полностью или частично изложены в характере неустойчивого развития (Бетховен — сонаты № 17, 18, 21, 23); в разработках применяется вариационность, а в вариационной форме — контраст и разработка. Особо интересны случаи, где сочетаются различные виды несовпадений. В *Adagio* 7-го квартета Моцарта главная тема изложена, словно начинаясь дроблением в третьей четверти, притом не с главной тональности¹³; продолжение же очень быст-

¹³ Обращает на себя внимание тождество первых двух тактов примера с тактами 5—6 («третьей четвертью») в теме *Andante* из Фантазии *f-moll* для механического органа (тональность та же!):



ро приобретает черты заключения и даже снабжено дополнениями:

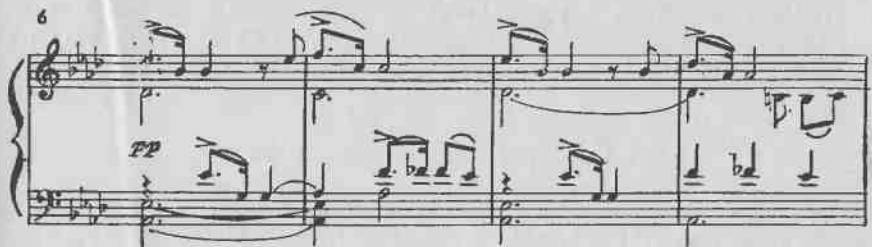
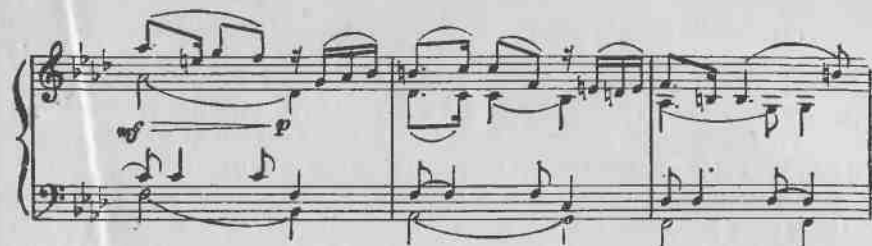
Моцарт, Квартет № 7, Adagio

17 Un poco Adagio



В Andante 2-го квартета Чайковского основная тема изложена как продолжающая (начинается с D₂); напротив, середина начинается на тоническом органном пункте, как «островок устойчивости». Эти особенности связаны с логикой образного развития: от скорбного и волнующего лиризма к просветлению и временному успокоению:

19a Andante, ma non tanto



Художественный смысл таких несовпадений заключен во внесении индивидуально-стилистических черт (неустойчивость бетховенских главных партий), в прямом отражении драматургического процесса (Andante из 5-й симфонии Чайковского), в смелом нарушении схемы, шаблона (Моцарт).

К характеристике функций можно подойти с иной стороны, имея в виду чисто драматургическое истолкование частей сочинения. Музыкальное произведение нередко воспринимается как выраженную звуками драму. Значение этапов этой «пьесы» может быть определено в зависимости от того смысла, который они имеют в развитии действия. Отсюда возникает ряд понятий, первое из коих — «пролог». Он понимается как нечто совершающееся до основного действия, как предыстория действия, предварительная демонстрация основной, решающей силы или, наконец, обстановки действия. Такова, например, интродукция Фантазии f-moll Шопена¹⁴. За прологом следует «завязка», где обнаруживаются те или иные противоречия, намечаются столкновения и возможные линии действия. Завязкой может служить как лаконически изложенный начальный контраст тематических элементов, так и более протяженный участок произведения (сонатная экспозиция). Дальнейший ход развития составляют перипетии драмы. Ими охватывается многообразная цепь событий — конфликты, неожиданные перемены и осложнения, смены уровней напряжения, приведения к единству. Центральное место среди них занимает кульминация, понятая широко — не как высший звук, а как генеральная вершина напряжения и вместе

¹⁴ См. о ней в работе: Мазель Л. А. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа. — В кн.: Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.

с тем перелом в действии. То или иное разрешение основного конфликта наступает в «развязке»¹⁵. Если содержание произведения не носит конфликтного характера, то могут совпасть понятия развязки и вывода¹⁶. Эпилог есть стадия «последействия» — осмысление происшедшего, реминисценция; он нередко перекликается с прологом, создавая обрамление.

Ко всем перечисленным явлениям можно применить понятие «драматургических функций»¹⁷. Применимость этих понятий неодинакова в произведениях различного масштаба и различной глубины содержания. Как указывает В. П. Бобровский, драматургические функции «обретают силу только при весомых контрастах типов выразительности».

§ 16. Общая классификация форм

Существующие музыкальные формы отличаются друг от друга по нескольким признакам: по простоте или сложности, меньшей или большей протяженности, по расположению и внутреннему строению частей и возникающим между ними тематическим и тональным отношениям. Признаки эти взаимосвязаны: от того или иного расположения частей и их строения, от единства или множественности тематизма зависят степень сложности форм и мера их протяженности. Поэтому удовлетворительной может быть лишь такая систематика, которая учитывает по возможности более широкий круг признаков.

Принятая в учебниках рациональная систематика может быть представлена в следующем виде. Она открывается формой изложения относительно законченной мысли — периодом и далее переходит либо к форме, основанной на повторении одной и той же мысли (куплетной форме), либо — чаще — к так называемым «простым формам», где за изложением мысли следует в одних случаях ее развитие, в других — новая мысль, контраст; при этом завершение как в том, так и в другом случае может быть выделено в особую, репризную часть. Затем рассматриваются «сложные формы», где те же принципы выступают как бы в удвоенном и увеличенном, вызывая большую самостоятельность тематических сопоставлений и большую развитость тональных отношений. За ними следуют формы, свободные от присущих простым и сложным формам ограничений в количестве разделов, — вариации и рондо.

¹⁵ Выдающийся образец развязки, которая представлена новой темой, — кода финала «Аппассионаты».

¹⁶ Образец — «тема умиротворения» в коде первой части симфонии Шумана В. dur.

¹⁷ Некоторые иные толкования этого понятия — см. в кн.: Козлов П. Г., Степанов А. А. Анализ музыкального произведения. М., 1960, с. 84—86 и в работе: Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

Иерархия одночастных форм возглавляется синтетическими конструкциями — сонатной и «новой одночастной» (или «поэмой») формами с наибольшим богатством образных соотношений и наибольшей глубиной процессов развития.

Следующий шаг естественно выводит за пределы одночастных форм и означает вступление в область циклов разного рода, как вокальных, так и инструментальных (включая контрастно-составные формы).

Изложенная таким образом систематика представляется достаточно последовательной и логичной, не заключающей в себе каких-либо противоречий. Ее логичность в том, что она в основном движется от простого к сложному и от малого к крупному. Ее оправданность в том, что она учитывает самое главное в характере развития и соответствует складывающимся в процессе развития тематическим, структурным и тональным отношениям.

Данная классификация иногда рассматривается как дуалистическая. В самом деле, названия небольших гомофонных форм (простая или сложная двухчастная или трехчастная форма) указывают, во-первых, на количество частей и, во-вторых, на степень их структурной развитости (не более периода), тогда как названия более крупных форм (рондо, вариации, сонатное аллегро) не связаны с подобными критериями и имеют иное происхождение. Отсюда может вытекать вывод, что малые формы рассматриваются в первую очередь по признакам более внешнего характера, тогда как формы крупные требуют другого подхода, связанного с их существенными внутренними закономерностями (тематическими, тональными). В действительности различие этих подходов отнюдь не столь велико. Тематические, тональные, а также масштабные отношения лежат в основе как малых, так и крупных форм. Так, к признакам простой двухчастной формы относятся, во-первых, наличие во второй части развития или контраста, или репризности (тематические отношения); во-вторых, взаимозависимость кадансов, возможность модуляции в конце первой части, неустойчивый характер начала второй части, наличие тональной репризы при отсутствии тематической (тональные отношения); в-третьих, преобладание второй части в старинном типе и примерное равенство частей как норма в новом типе, сжатие тематической репризы до одного предложения (масштабные отношения). Точно так же простая трехчастная форма классифицируется не только по «непревышенному периоду», но и по функциональному соотношению частей, которое лишь не отражено в условно принятом кратком названии, обобщающем различные типы трехчастности. Если же название развернуто («репризная развивающаяся», или «репризная контрастная», или «безрепризная трехчастная форма»), то оно раскрывает самое главное в функциональных отношениях. Даваемые в учебниках определения по большей части включают функциональные признаки простых и сложных форм¹. «Дуализм» же сказывается скорее в типах наименования форм, чем в сути. В названиях форм «первой группы» взят самый очевидный признак — фиксированное число частей. Этот признак не может быть положен в основу наименования форм с нефиксированным числом частей (вариации, рондо).

Мы приходим к выводу, что известное различие в подходе к двум группам форм не носит принципиального характера. Имеется лишь некоторый перевес одних критериев над другими по мере

¹ В учебнике С. Скребкова даны вполне функциональные определения простой и сложной трехчастной формы; в их основе лежат понятия изложения, развития, контраста и завершения (с. 93, 113).

укрупнения формы. Естественно, что меньшие формы нуждаются в более точном определении структурных признаков; и наоборот, чем крупнее форма, тем относительно меньшее значение имеет строение отдельных частей и тем большее значение приобретает соотношение частей, закономерность их чередования.

§ 17. Некоторые закономерности архитектоники и процесса.

Заклучение

Коснемся некоторых не затронутых до сих пор сторон музыкальной формы в обоих ее аспектах — конструктивном и процессуальном.

Пропорции. Законы образования формы проявляются в пропорциях, соотношениях ее частей. Наряду с тематическими и ладотональными складываются и иные соотношения частей — по их протяженности, абсолютной и относительной величине. Абстрагированные от музыкального «наполнения», они уступают по своей смысловой самостоятельности тематическим и ладотональным отношениям. Легко показать, что обязательной и прямой зависимости между величиной части и ее значительностью не существует¹. Обращаясь к процессам разрастания и свертывания, можно видеть их двоякое истолкование. Масштабный рост, обычно отвечающий большей широте и интенсивности развития, способен, однако, служить и противоположной цели, если он связан с экстенсивным, медлительным протеканием событий на значительном протяжении времени². Масштабное уменьшение в зависимости от его интонационного наполнения может выражать и явления динамического сжатия и иссякания энергии. Как рост, так и свертывание амбивалентны (напомним о двоякой роли дробления в масштабных структурах).

Итак, судить об удельном весе той или иной части только по ее величине весьма рискованно. Это не означает, однако, что позволительно игнорировать роль пропорций в формообразовании. Взаимодействуя с другими сторонами, они играют существенную роль. Более того, известная доля зависимости между величиной и значительностью все же существует. Это можно видеть, например, в сонатно-симфоническом цикле, где первая часть обычно преобладает по размерам; в малом плане можно сослаться на те виды трехчастных форм, где средняя часть, превышая по величине

¹ Так, у Бетховена наряду с крупными разработками есть и малые, но весьма насыщенные, динамичные (17-я, 32-я сонаты); в увертюре к «Псковитянке» Римского-Корсакова напряженная и конфликтная разработка намного короче экспозиции, репризы и коды.

² Например, в разработке сонаты h-moll Листа ее весьма энергичная вступительная часть длится 19 тактов, конфликтный диалог тоже сравнительно невелик — 34 такта; зато центральный эпизод пассивно-мечтательного характера распространился на 129 тактов.

не крайние части («тип обрамления»), излагает основное содержание.

Логика пропорций заключается в определенной соразмерности частей целого. Типы же пропорций можно свести к двум: равенство частей или приближение к нему и образование закономерно неравных соотношений.

Говоря о первом типе, следует подчеркнуть, что далеко не всегда аналогия в протяженности требует точного математического выражения. «Несовершенства» человеческого восприятия здесь, как и в некоторых других сторонах музыки³, играют весьма положительную роль, позволяя довольствоваться сугубо приближенными соотношениями, вполне удовлетворяющими слух. Чем крупнее форма, тем существеннее могут быть и отступления, не замечаемые нами⁴.

Равнодлительность. Приближения к равнодлительности частей можно наблюдать как на расстоянии, так и при непосредственном соприкосновении. В первом случае равенство особенно ощутимо благодаря контрасту пропорций, если средняя часть значительно отличается по размерам от равнодлительных крайних (что вполне обычно в трехчастных формах). Во втором случае равенство (или близкая сопоставимость) обеспечивается самим фактом соседства частей, что нередко имеет место в сонатной форме⁵. Особенно убедительны случаи, где близкая соизмеримость распространяется на ряд соседних частей, а тем более на все части; длительность экспозиции, разработки, репризы и коды в первой части «Аппассионаты» такова: 65, 70, 69, 59. Это — величины одного порядка, и их художественный смысл двояк: во-первых, известная строгость пропорций как бы сдерживает бушующую динамику, и, во-вторых, подчеркивается четырехчастность сонатной формы зрелого Бетховена, то есть принципиальное равноправие коды и остальных частей. Принцип равнодлительности относится не только к репризным формам; укажем, например, на равнодлительность строгих и свободных вариаций в экспозиции «Камаринской». Это же произведение вызывает уравновешенность и более крупного плана; грань экспозиции и репризы падает на общий центр формы, обозначая таким образом важнейшую цезуру. Если в данном случае центр формы был бы лишь «точкой», то в некоторых других случаях он выделен как особая часть или построение; роль такого центра

³ По той же причине мы можем мириться, например, с неточными значениями интервалов в темпе.

⁴ Противоположная точка зрения, согласно которой форма в принципе основана на вполне точных соотношениях, защищалась теорией метротектонизма Г. Э. Коноса.

⁵ Здесь возможна примерная равнодлительность экспозиции — и репризы с кодой (увертюра к «Князю Игорю»: 240 и 231 такт); при повторении экспозиции ей отвечает все остальное — разработка, реприза, кода (Гайдн, симфония № 104, финал: 237 и 216 тактов; Бетховен, 1-я соната, первая часть: 96 и 104 такта; 14-я соната, финал: 128 и 136 тактов).

в качестве показателя архитектурной уравниваемости особенно велика⁶.

Неравенства. Переходим к образованию закономерных неравенств. Границы этих неравенств не должны быть очень велики во избежание полной несоизмеримости, воспринимаемой как «диспропорция». «В пределах одного произведения чрезмерно большого различия в величине частей (например, 1:10) быть не может»⁷. При соотношениях неравных характер внутренних процессов имеет особенно большое, даже решающее значение; именно эти процессы позволяют воспринимать масштабное различие как вполне закономерное. Так, если вторая часть при интенсивном мелодическом и гармоническом развитии превышает первую, то «различие в их длине не только не ощущается как диспропорция, но, наоборот, представляется усовершенствованием строения»⁸.

Если установление равенства (или приблизительного соответствия) частей кажется бесспорным свидетельством закономерности, то в области неравенства проблема, естественно, становится более сложной; явления этого порядка требуют оправдывающей аргументации, а иногда допускают различные, более или менее дискуссионные объяснения.

В первых Allegro зрелых сонат Шопена повторенная экспозиция не уравнивается совокупностью остальных частей (200 и 137 тактов в сонате b-moll, 182 и 111 тактов в сонате h-moll). Это тем более симптоматично, что характер музыки обеих сонат весьма различен, пропорции же мало разнятся. Такое преобладание экспозиции можно приписать большему интересу Шопена к этапам изложения ярких, насыщенных образов по сравнению с этапами их дальнейшего развития⁹. Возможно, однако, что Шопен, внешне сохраняя традиционную схему с повторением экспозиции, по существу ориентировался уже на однократность последней; такая двойственность могла быть присуща определенному промежуточному периоду в развитии сонатной формы. И наконец, можно свести неравновесие к неполноте репризы, видя «виновника» в опущенной главной партии. Это объяснение, представляясь на первый взгляд наиболее очевидным, не может считаться основным, ибо пропуск главной партии в сонате b-moll с лихвой возмещается ее развитием в разработке; кроме того, преобладание экспозиции настолько велико, что теоретическая попытка восстановить главную партию «не спасла бы» пропорций¹⁰.

Золотое сечение. Среди различных пропорций неравенства выходящее положение занимает та из них, которая устанавливает

⁶ Таково, например, кульминационное построение прелюдии Шопена h-moll. См. Учебник, ч. I, с. 710. В увертюре к «Князю Игорю» общим центром оказывается срединная часть разработки (столкновение тем полочецких труб и данной в ускорении темы Игоря — Ярославны), очень контрастирующая крайним разделам разработки.

⁷ Ройтерштейн М. Тип изложения и структура, с. 35. См. излагаемые автором дальнейшие соображения о соотношении частей по протяженности.

⁸ Способин И. В. Музыкальная форма, с. 25.

⁹ В сонате h-moll преобладание повторенной экспозиции точно соответствует отношению золотого деления.

¹⁰ Это особенно очевидно в сонате h-moll, где главная партия добавила бы к репризе всего лишь 16 тактов, тогда как общая разница в величине двух сравниваемых разделов равна 71 такту.

неразрывную связь между величиной частей и целого, — пропорция золотого сечения, или деления. Встречающаяся в природе, в строении человеческого тела, она представляет своего рода идеал закономерной асимметрии. Основные проявления золотого сечения группируются вокруг двух типов. Один из них — архитектурный, демонстрирующий соразмерность частей в статике («холодное золотое сечение»), другой — процессуальный, динамический, отмечающий пропорцию кульминациями («горячее золотое сечение»). Золотое сечение проявляется как в целом произведении, так и в отдельных частях, крупных и малых. Оно дает о себе знать в отдельной короткой точке (вершине) и в более или менее протяженном построении («зона золотого сечения», например, «третья четверть построения»). Отметим, что последовательность обеих частей может быть двойной: от большей к меньшей и наоборот. Оказывается, что основным является первый случай, ибо важная грань или вершина чаще располагается ближе к концу, чем к началу. Все же следует иметь в виду и второй случай («обращенное золотое деление»), который характерен для музыки неактивной¹¹.

Приведем несколько примеров¹². В сонатной форме точка золотого деления нередко падает на грань разработки и репризы; «...нельзя представлять себе более удачного момента для введения повторения основной темы, ожидание которой подготавливается всей разработкой»¹³. Это можно видеть у Бетховена в финале 14-й сонаты, а в новое время — у Прокофьева в 3-й сонате (fff перед репризой, сочетание архитектурности и динамики). Чисто кульминационные проявления золотого сечения в крупном плане показывают вступление к «Тристану и Изольде» с грандиозной по страстности и единственной вершиной (на «тристан-аккорде»), Largo из 5-й симфонии Шостаковича в начале драматической кульминационной зоны (2 такта до ц. 89).

Принцип золотого сечения демонстрирует закрепленную связь между величинами; соотношение это формируется в результате каких-либо внутренних процессов развития, однако само по себе оно лишь фиксирует этот результат, не рисуя картины самого разветвляющегося процесса изменений. Такой процесс должен обладать определенной направленностью, показывая либо рост, либо уменьшение. В малом и среднем планах процессы роста преобладают по причинам, нам уже известным. В крупном же плане процессы приобретают драматургический характер и в соответствии с этим обнаруживают склонность к ускорению развития и, следовательно, к сжатию частей.

Процессы разрастания. Обращаясь к процессам роста, будем различать в них два вида. Один из них представляет простое увеличение, разрастание, тогда как другой означает объединение. Первый, обладая большой очевидностью и легкой восприимчивостью

¹¹ См. Учебник, ч. I, с. 710 и 727.

¹² Напоминаем об анализе Хроматической фантазии Баха. Отсылаем также читателя к цитированной ранее работе Э. К. Розенова.

¹³ Розенов Э. К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке, с. 122.

мостью, далеко не всегда связан с определенностью пропорций, в этом смысле он как бы аморфен. Второй, тоже достаточно явный, кроме того, обладает закономерной структурностью, приближаясь к типу суммирования.

К явлениям разрастания относятся прежде всего обычные расширения во втором предложении периода. Пределы их, как известно, совершенно не регламентированы, и логика пропорций может быть понята лишь в тесной связи с общими процессами развития. В более крупном масштабе разрастание дает о себе знать в соотношении между второй и первой частями двухчастных форм. Основанием для роста второй части здесь служит обычно последовательное сочетание в ней двух функций — развивающей и завершающей. Однако преобладание второй части может быть вызвано и чисто экспозиционными явлениями — возникновением новой, шире развитой темы (см. экспромт *As-dug* Шопена, трио в двухчастной форме).

Тенденция преобладания последующего звена над предыдущим сказывается и в репризных формах. Здесь ей предоставляются две возможности. Одна из них заложена в совокупности второй — третьей частей формы, а другая — в самой репризе. Развивающая средняя часть, будучи во всех отношениях неустойчивой, тяготеет к репризе как разрешению; середина и реприза простой трехчастности противопоставляются первой части как некоторое связанное (и совместно повторяемое) крупное целое. Другая возможность — расширение репризы. Оно может быть вызвано интенсивным тематическим развитием (венские классики), динамизацией и трансформацией образа (романтики, шире — XIX век). По своему значению оно аналогично расширению второго предложения в периоде, и закономерность пропорций, так же как и там, вытекает из общих процессов развития.

В обоих названных исторических периодах расширение репризы может быть весьма большим (главным образом в простых формах, как более гибких и доступных изменениям); не является редкостью двойное (и более) преобладание. В каждом из упомянутых исторических периодов можно указать особенно яркое и типичное для стиля проявление данного процесса. У венских классиков это широко развитые репризы в крайних частях менуэтов, дающие простор «микросимфоническому» развертыванию. В последующую эпоху это «прогрессирующие репризы», восходящие от формы периода до трехчастности. Другой, особо специфичный для динамизированных реприз вид их расширения — слияние с кодами на общем высоком уровне напряжения (Шопен, Баркарола, Полонез-фантазия). При всем различии этих явлений все им присущ активный характер.

В куплетной форме расширяться может последний, кульминационный куплет (Чайковский, «Я ли в поле да не травушка была»). В пределах этой же формы можно встретиться и с прогрессирующим расширением куплетов (романс Полины в «Пиковой даме»: 9, 12 и 14 тактов). Подобное же явление встречается

ся в форме рондо (Куперен, «Сестра Моника»: 6, 12, 24 такта; «Любимая»: 8, 10, 12, 13, 17 тактов)¹⁴.

Аналогичный процесс можно наблюдать и в формах более свободных: рост межрефренных пространств (Мусоргский, «Картинки с выставки»; Чайковский, 4-я симфония, финал). Однако здесь смысл явления иной — налицо не расширение эпизодов, а разрежение рефренов ввиду того, что их функция уже утвердилась и не требует частых напоминаний.

Процессы объединений. Второй вид разрастаний связан, как было сказано, с идеей объединения, охвата предыдущих частей более широкой, завершающей частью. Еще раз подчеркнем, что итоговое обобщение создается отнюдь не только протяженностью, но и внутренней значительностью этой части; превосходство в длительности есть почва для развертывания резюмирующих или кульминационных процессов.

Типичная закономерность оперных и балетных форм — образование завершающих финалов акта, крупных по величине и вершинных по драматической роли или, по крайней мере, по числу участников¹⁵. В инструментальной музыке можно указать на финалы некоторых сюит нового времени (например — полонез из 3-й сюиты Чайковского). Что же касается сонатно-симфонического цикла, то здесь нет благоприятных условий для решающего разрастания финальных частей; начальная часть цикла обладает, как правило, наибольшей значительностью, и превзойти ее в финале очень трудно как с точки зрения идейного содержания, так и по условиям слушательского восприятия, уже достаточно нагруженного предшествующими финалу частями¹⁶.

Среди форм более скромного масштаба естественно ожидать тенденции к образованию крупно-завершающего финала там, где число частей довольно велико, тогда как размеры каждой из них сравнительно невелики. Речь идет, следовательно, о вариационной форме, и действительно, большие финалы в виде сильно расширенных вариаций или код являются там скорее правилом, чем исключением¹⁷.

Переходя от целой формы к пропорциям ее отдельных частей,

¹⁴ Сжимая до минимума число эпизодов, венские классики тем не менее нередко сохраняли этот принцип, давая значительное преобладание второму эпизоду над первым (Бетховен, 10-я соната, финал: 16 тактов и 52 такта).

¹⁵ Образец крупномасштабного танцевального завершения оперы — «Альцеста» Глюка; очень крупная *Chaconne* дана после серии сравнительно небольших номеров.

¹⁶ Но все же эти трудности могут быть преодолены творческой энергией композитора, о чем впервые свидетельствует 9-я симфония Бетховена. Примерные длительности частей 9-й симфонии: 14, 11, 16 и 28 минут.

¹⁷ Образец, где сочетаются оба типа роста — увеличение и объединение, — мы находим в слитно-сюитной форме с рефреном — во вступлении к последней картине «Сказки о царе Салтане» («Три чуда»), где каждое последующее из чудес значительнее предыдущего, что и выражено пропорциями: 30+40 (Белка), 72 (Богатыри) и 148 секунд (Лебедь).

можно отметить роль слитных реприз как своего рода «суммирующих на расстоянии» частей. В тех симфониях Гайдна, где побочная партия довольствуется материалом главной партии, экспозиция ясно разделяет их в тональном отношении; но единство тональности в репризе иногда приводит к нерасчлененности партий, а потому такая реприза воспринимается как нечто слитное и, таким образом, отвечающее расчлененной экспозиции (например, в финале симфонии № 99).

Монотематизм или, по крайней мере, большая близость тем создают и в более позднюю эпоху почву для слитной репризы. Это можно видеть в «Арагонской хоте» Глинки, где побочная тема может быть понята как вариант главной¹⁸ и в результате реприза звучит как единая цепь вариаций, где происходит синтез обеих ветвей, идущих от одного ствола.

Слитность реприз и, следовательно, их объединяющая на расстоянии роль достигается не только благодаря тематическому единству, но и за счет динамических процессов: возросший в репризе уровень напряжения преодолевает расчлененность и, в частности, повторность в структуре, создавая непрерывность развития. В одних случаях возникает целостный период единого строения взамен периода из сходных предложений (Шопен, крайние части ноктюрна *c-moll*¹⁹), а в других — одно предложение с явными признаками расширения (Скрябин, прелюдия *op. 11 A-dur*). Первый случай более «классичен» (сохранение квадратности вопреки накалу динамики!), второй дает более открытый выход напряженности. Вместе с тем первый случай означает глубокую внутреннюю перестройку репризы и должен рассматриваться как синтаксический прием динамизации. О другом типе преодоления расчлененности (слияние реприз с кодами) уже упоминалось. В более крупном плане демонстрирует динамическое объединение на расстоянии *Andante cantabile* из 5-й симфонии Чайковского. Его первая часть, изложенная в виде сонаты без разработки, сильно расчленена; она движется от подъемов к динамическим провалам, тогда как вся реприза движется «только вверх», не зная спадов вплоть до генеральной кульминации (ради этого композитор пожертвовал сонатностью)²⁰.

Процессы убывания. Кратко остановимся на явлениях противоположного характера, связанных с убывающими про-

¹⁸ Обе темы мелодически расшифровывают одну и ту же гармоническую формулу T_3-D_1, D_3-T_1 .

¹⁹ В этом же произведении аналогичный принцип явно дает о себе знать в более крупном плане — в масштабе сложной трехчастной формы; если первая часть ноктюрна воспринималась как четко расчлененная простая трехчастность, то общая реприза благодаря единству фактуры, безостановочности движения и общей «наэлектризованности» музыки слышится наподобие одного громадного периода; очертания трехчастности почти незаметны.

²⁰ Таким образом, слиянность репризы связана с динамизацией — большой контраст двух тем отступает в общей репризе перед связующим динамическим процессом.

порциями. Как уже указывалось, их смысл в зависимости от конкретно-интонационного наполнения может быть противоположным. Сокращение репризы может быть вызвано процессами драматургического ниспадания («киссякание», «растворение»), сведением роли репризы к замыкающей форму реминисценции; оно может даже стать характерным стилистическим признаком (многие репризы Дебюсси, симфонические репризы Шостаковича). Но сокращение может быть выражением динамического сжатия подобно тому, как сплошь да рядом толкуется структура дробления с замыканием — простого и особенно прогрессирующего. Так построена, например, целая пьеса Листа «Сердца ввысь» («*Sursum corda*»), где последовательная концентрация пропорций от 14 до 2 тактов служит выражению огромного экстаического подъема. Неоднократность последовательных сжатий позволяет совместить оба истолкования — попеременное восхождение и ниспадание динамики (см.: Шопен, ноктюри *op. 37 № 2* и Скрябин, этюд *op. 2 № 1*).

Наибольший интерес представляет распространение процесса прогрессирующих сжатий на всю крупную форму целиком.

В первой части 6-й симфонии Чайковского три наибольших раздела: экспозиция, резко отделенная от разработки; разработка с прилегающей к ней главной партией репризы; побочная партия репризы, составляющая одно смысловое целое с кодой. Пропорции таковы: $6\frac{1}{4}, 4, 2\frac{1}{2}$ мин; при этом первое сжатие носит восходящий характер, ведя к генеральной кульминации, тогда как второе сжатие имеет противоположное значение. Родственные явления можно наблюдать в формах, приближающихся к свободным одночастно-поземным. Таковы, например, пропорции в «Дон-Жуане» Р. Штрауса: экспозиция — 10, разработка — 4, реприза — менее 3, кода — менее 1 мин.

Чем индивидуальнее характер пропорций, тем в большей степени они способны отразить смысл внутренних процессов.

Форма второго плана. При установлении формы музыкального произведения обычно учитываются тематические соотношения, которые находятся на переднем плане и действительно образуют основу формы. Между тем во многих случаях следует принимать во внимание также иные соотношения, которые, не колебля основной формы, усложняют и обогащают ее. Для их характеристики В. В. Протопопов предложил понятие «форма второго плана». Он говорит о ней следующее²¹: «В силу богатства содержания, разнообразия тематизма и его развития, в крупной форме могут образоваться — и нередко образуются — тематические соотношения не только первого, но и второго плана». И далее: «Форма второго плана — это „рассредоточенная“ форма. Ее части переброшены, как арки, через контрастные эпизоды и располагаются „чересполосно“, а не подряд одна за другой». Как указывает автор, форма второго плана может быть рондообразной, но еще чаще — вариационной. Она может возникать как в

²¹ Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму. — Советская музыка, 1959, № 11.

гомофонных, так и в полифонических произведениях (в частности — в фуге). Источником формы второго плана в некоторых случаях служит одна из основных тем, в других же случаях (например, в первых частях «Героической симфонии» Бетховена и в трио Чайковского) — особая тема, не участвующая в образовании формы первого плана.

* * *

Принцип сквозного развития. Коснемся теперь некоторых не затронутых до сих пор процессуальных закономерностей музыкальной формы. Наиболее общее значение среди них имеет принцип сквозного развития. Выражение «сквозное развитие» принадлежит к числу самых употребительных в практике музыкального анализа и музыковедческо-критических работах. Это естественно, поскольку им обозначается чрезвычайно большой круг явлений и поскольку эти явления крайне существенны в жизни музыкального произведения и в процессе его восприятия слушателем. В то же время обширный диапазон объемлемых явлений неизбежно отражается на вариантности толкований этого понятия. Они могут быть шире и теснее, но тем не менее можно назвать те черты, которые следует считать общими при любом толковании.

Они вытекают из смысла самого слова «сквозной»: нечто, продвигающееся непрерывно от начала до конца через все данное целое. На языке музыки это означает единый процесс развития, который охватывает либо все произведение, либо, по крайней мере, его достаточно крупную часть (или ряд частей).

Конкретизируя это общее определение, назовем вытекающие из него основные признаки сквозного развития: непрерывность, длительность, интенсивность, целеустремленность. Первые два почти не требуют комментариев, ибо являются первичными предпосылками, вне которых сквозное развитие немыслимо. Нужно лишь остерегаться упрощенного понимания непрерывности в ее внешних (особенно моторных) выражениях. Ритмические или иные внешние приметы непрерывности могут временно исчезать и затем снова напоминать о себе; такое прерванно-возобновляемое развитие способно производить не меньшее, а иной раз и большее впечатление, чем безостановочное (в прямом смысле) движение. Примером может служить романс Танеева «Менуэт», где мотив «*Ca iга*» дает о себе знать с перерывами, как грозное *tremolo* *magi*. Что касается третьего признака — интенсивности, то она должна пониматься относительно — с рамками данного стиля, жанра, единичного творческого задания, а не как превосходная степень активности. Четвертый признак — целеустремленность — вытекает из того, что сквозное развитие, хотя и представляет самостоятельную ценность, но не является в полной мере са-

моцелью, а по большей части направлено к некоему определенному результату, то есть содержит элемент целеполагания²².

Проявления сквозного развития необозримы, ибо в его орбиту могут быть вовлечены решительно все музыкальные средства — начиная от более внешних, как громкостно-динамический профиль, объединяющая фактура, и кончая такими глубинными, как тематическая работа и тонально-гармонические закономерности. Таким образом, не существует особых средств, которые были бы достоянием только лишь сквозного развития. Но имеется определенная манера обращения со средствами, которая диктуется названными ранее четырьмя признаками. Требуется особая настойчивость, неуклонность в проведении задуманной линии развития; должна ощущаться достаточная пронизанность музыки сквозными элементами; желательна хорошая различимость решающих проявлений развития, доходящая до прямой очевидности сквозных элементов²³.

Последний вопрос, возникающий здесь: является ли сквозное развитие синснимом нарастания? Близкая связь этих понятий очевидна; более того, гораздо чаще приходится встречаться с совпадением этих процессов, нежели с отсутствием нарастаний. И все же нельзя полностью отождествлять их, что вытекало уже из сказанного о мере целеустремленности. В самом широком понимании сквозное развитие смыкается с понятием симфонического развития; оно несводимо к сквозному характеру процессов, ибо требует идейной значительности и масштабности, однако все основные характеристики сквозного развития абсолютно приложимы к нему.

Принцип прогрессирующей слитности. Другая, менее широкая область процессуальных закономерностей может быть понята как одно из крупномасштабных проявлений сквозного развития, но заслуживает отдельного рассмотрения. Имеется в виду принцип прогрессирующей слитности, изменяемая в движении формы степень связности частей произведения. При абстрактно-схематическом подходе к форме можно прийти к выводу о равной значительности основных цезур — например, между первой — второй и второй — третьей частями трехчастной формы. Вывод

²² Мера целеустремленности далеко не одинакова в различных стилях. Для баховской фуги огромное значение имеет сам процесс полифонического и тонального развития, но все же в той или иной степени представлен и момент результативности (репризность, заключительный подъем с явной кульминацией, органичный пункт торжественного характера, «педальное» или иное многозначительное проведение, мажор в минорных фугах, заключительная гомофония). С другой стороны, в некоторых типах симфонизма XIX и XX веков устремленность к финальной вершине представлена с необычайной яркостью, например в «Поэме экстаза» Скрябина (см. также анализ «вариаций с темой» в поэме В. д'Энди «Иштар» в кн.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, с. 203—204).

²³ Типичный случай — «фактурное вторжение», то есть проникновение элемента предыдущей части в фактуру последующей части.

этот отнюдь не всегда будет неправилен. В форме статического типа глубина основных цезур приближается к некоей постоянной величине. Так обстоит дело, например, во многих клавириных рондо XVII—XVIII веков, а из крупных форм — в сюитах, как старинных, так и нового времени.

Но этот вывод не является общим; он безусловно неприменим к огромному числу произведений различных времен и типов. С равноценностью цезур как общим принципом не может мириться динамика развития, которая, как мы знаем, бывает по преимуществу восходящей. Большая или меньшая связность соседних частей, во-первых, должна служить задачам максимального скрепления формы и, во-вторых, должна подчиняться общему ходу событий в произведении («музыкальной драматургии»). Рассмотрим каждую из этих задач.

Потребность в связывании частей становится особенно ощутительной по мере приближения к концу формы; восприятие формы как единого целого в значительной степени зависит от того, как соотносятся ее заключительные звенья, особенно же — последнее из них, с непосредственно предшествующим. Потому так часто в циклических формах композитор сглаживает цезуру между двумя последними частями и предписывает переход аттаса.

Наряду с чисто конструктивным значением этот прием служит и важной содержательной цели, подчеркивая итоговую роль финала (разумеется, в тем большей мере, чем больше оснований для этого дает сама музыка финала). Но наибольшее значение такой прием приобрел в репризных формах, прежде всего — в трехчастной.

Соотношение, при котором средняя часть вступает несвязно или, во всяком случае, раздельно («скачком»), а реприза компенсирует этот относительный разрыв мягкостью и слитностью перехода, есть важная закономерность — «скачок с заполнением в форме». Здесь с полной отчетливостью выражен тип развития «от расчлененности к слитности».

Значение этого типа велико и широко по различию проявлений. В нем заложены определенная активность и поступательная направленность. Свойства эти ясны уже на синтаксическом уровне в обычной структуре суммирования, а далее дают о себе знать в описанных только что формах. Наиболее же яркое осуществление этого типа развития нашел в одночастных «поэмных» (или, как их обычно называли раньше, «свободных») формах. Здесь путь от расчлененности (и развернутости) начальных разделов к связности или даже слитности (и сжатости) завершающих разделов есть самое важное в развертывании содержания, а отнюдь не только особенность формы; тенденция к возрастающему единству неотъемлемая от тенденций к ускорению развития, к возрастающей концентрации мысли и к росту напряжения. Иначе говоря, здесь становится до конца ясным, что принцип «от расчлененности к слитности» в своем полном выражении относится не только к степени связи между частями, не только к сфере цезурности, но

выходит далеко за их пределы. Следует вывод, что основной принцип развития «поэмных форм» складывался в обычных традиционных формах, но достиг расцвета и предельного выявления сокрытых в нем драматургических возможностей все-таки лишь в новых формах.

Именно в них была полностью решена та вторая задача, о которой только что была речь (не только скрепление формы, но и выражение общего хода событий).

При всей значительности принципа «от расчлененности к слитности» он не должен догматизироваться и рассматриваться как единственно целесообразное направление развития. Некоторые художественные задачи могут требовать иных путей развития. Кроме того, сама природа связей между частями не однозначна, и это способно приводить к возникновению известной противоречивости в крупном членении формы²⁴. Покажем это на примере однотемной простой трехчастной формы. Если середина развивает материал первой части, то таким образом она с ней тесно связывается тематически. Такая середина может пониматься как дальнейшее развертывание мысли, как извлечение следствий или рассуждение по поводу некоего тезиса. Далее, если контрастность подобной середины сведена к минимуму, если она к тому же вступает на непрерывном движении, то она «прилепает» к первой части особенно тесно. С другой стороны, грань середины и репризы ощущается достаточно сильно, особенно если реприза возвращает яркую или динамизированную тему. Грань «А—В» представляет тематическое нисхождение, а грань «В—А» — тематическое восхождение. Поэтому смена середины на репризу в описываемых случаях воспринимается ярче, чем «убывание» тематического материала при наступлении середины. Такая картина налицо в некоторых произведениях Шопена — этюдах и прелюдиях с постоянной подвижностью, плавным переходом к середине и значительным размахом движения, перебрасывающегося за пределы первой части, в середину²⁵. Тем не менее функциональная логика и в этих случаях продолжает указывать на преимущественную внутреннюю связь середины с репризой, как тяготение неустой к устойчивости. К начальной же части середина сколь угодно тесно примыкает, но не тяготеет. Тематизм и ритм движения сглаживают грань «А—В», но гармония и композиционная функция поддерживают связь «В—А». Таким образом противоположные тенденции, проявляясь каждая по-своему, способны сосуществовать.

Завершая раздел, посвященный процессуальным закономерностям, подчеркнем исключительное значение работы памяти. Только она делает возможным само возникновение форм во времени, благодаря тому, что слушатель сохраняет в своем восприятии отзвучавшее и непрестанно сравнивает звуковые отношения «настоящего» и «прошедшего». Только память позволяет образовываться всевозможным «аркам», перекличкам, столь существенным для создания целостной картины и для понимания тенденций развития. Более того, работа памяти, уясняя слушателю

²⁴ О том, что противоречия расчлененности в малом масштабе не только существуют, но и имеют большое значение для понимания классического синтаксиса (принцип двойной связи), говорилось (см. Учебник, ч. 1, с. 389—391).

²⁵ Например, в этюдах оп. 10 № 1, № 4, оп. 25 № 2, № 4, № 6 и № 9, прелюдиях *fis-moll* и *Es-dur*. В учебнике «Музыкальная форма» под редакцией Ю. Н. Тюлина эти произведения даже рассматриваются как написанные в «репризной двухчастной форме», где под первой частью подразумевается совокупность изложения темы и ее продолженного развития (см. с. 134—137).

эти тенденции, ведет и к «будущему», дает возможность в той или иной мере предвосхищать дальнейшие события²⁶.

* * *

Общность тенденций исторического развития. Общность музыкальных форм отчетливо проявляется в характере их исторического развития. Формы различны, но основные тенденции их эволюции одни и те же. С одной стороны, это вытекает из примата общестиллистических закономерностей, присущих данной эпохе, над отдельными, частными компонентами стиля. Любая форма обладает собственной спецификой, но, развиваясь в рамках определенного стиля, не может не отражать его типические черты. С другой стороны, это вытекает из общности, существующей между самими формами и, в свою очередь, базирующейся на единстве основных принципов формообразования.

Проиллюстрируем высказанное положение на конкретном примере. В последние десятилетия XVIII века и первые десятилетия XIX века сложилась система закономерностей, обычно рассматриваемая как «классические нормы». Закономерности эти были достаточно разнообразны, трактовка их, разумеется, не была единообразно закрепленной. Однако в сравнении с предшествующим периодом (в особенности — первой половины XVIII века) вариантность форм и структур уменьшилась, ибо происходил довольно жесткий отбор с точки зрения нового стиля, его рациональных и откристилизовавшихся требований. Предшествующий же период отличался многообразием форм и в этом отношении превосходил классику. Вместе с тем формы эти далеко не всегда были установившимися, вполне четкими по конструктивной логике; в них ощущалось импровизационное начало, не исключался элемент случайного²⁷. Масштабно-тематические структуры еще не «уложились» в наиболее уравновешенные виды: повторяемые построения, образующие периодичность, не регламентированы по числу; преодолевающие периодичность (объединяющие или замыкающие) построения не регламентированы по продолжительности²⁸. В периодах мы далеко не всегда находим монолитные темы; их заменяют свободно формируемые мотивные мозаики. Наряду с вполне четкими инструментальными рондо применяются в жанре концерта такие подобию рондо, где очертания формы угадывают-

²⁶ См. об этом в книге Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия», с. 57—58. В. В. Медушевским введено понятие «активного опережения», где имеются в виду явления предслышания, предугадывания (Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке).

²⁷ Не следует ставить один из периодов выше, другой — ниже. Как импровизационное многообразие, так и отобранная оптимальность представляют высшие художественно-исторические ценности.

²⁸ См. Учебник, ч. I, с. 486—488. Встречаются (и даже нередко) классические типы структур, но им не отдается заметного предпочтения.

ся подчас с известной приблизительностью. Симптоматична распространенность жанра фантазии (и близких ей каприччио, токкат), где нерегламентированность является исходной предпосылкой. «Предсонатные» формы обнаруживают редкостное богатство решений, но опять-таки не закрепляют преимущества за наиболее «отточенными». Так дают о себе знать повсюду одни и те же стилистические тенденции.

Аналогичную зависимость отдельных форм от общих тенденций видим мы в XIX и начале XX века, когда происходило преобразование классических норм. Напомним о синтезирующих устремлениях, сближающих как явления разных искусств, так и обособленные явления в пределах музыкального искусства, о влияниях программности и изобразительности, о богатом развитии эмоциональной сферы в двух противоположных направлениях — ж повышенной образной насыщенности и к психологической утонченности.

Отсюда вытекали такие конкретные явления, как взаимопроникновение различных форм, монотематизм с его оборотной стороной — образными трансформациями, динамизация реприз, огромное тонально-гармоническое обновление. В периоде — динамизация вторых предложений, каденции в отдаленных тональностях, сближение с построениями неустойчивого, незамкнутого характера. В сонатной форме — преобразования реприз; новые тональные отношения главной и побочной партий, впитывание элементов других форм. В различные формы проник принцип сквозного развития. Так, возрастает значение периодов единого строения. В простых формах сглаживаются грани второй — третьей и даже первой — второй частей; происходят тонально-гармонические преобразования реприз, иногда воспринимаемых не как «возвращающие», а как «продолжающие»²⁹, наблюдается монотематизм, при котором тематические контрасты частей заменяются тональными и фактурными, при возможном участии мелодических трансформаций³⁰. На тех же основаниях классическое рондо перерождается в двойные и тройные формы, пронизанные единством развития. Не избегли этого процесса и вариационные формы³¹.

Из всего сказанного мы должны сделать соответствующий практический вывод: в конкретном анализе необходимо, во-первых, показывать, как в тех или иных фактах претворяются присущие данному стилю признаки, и, во-вторых, отмечать те черты, которые сближают данную форму с другими.

Констатируя важнейшие проявления общности, не следует упускать из вида противоположную сторону дела — неповторимую

²⁹ См., например, главную тему Романса из струнного квартета op. 27 Грига.

³⁰ См., например, Концертный этюд Des-dur Листа.

³¹ См., например, «Симфонические вариации» Франка, «Пляску смерти» Листа, финал 4-й симфонии Чайковского.

индивидуальность художественного произведения; каждое из них — единственное в своем роде. Поэтому наряду с подходом обобщающим насущно необходим и подход, сугубо акцентирующий черты «личные», только данному художественному организму присущие. Если недостаточность обобщающего подхода ведет к изоляции объекта и узости выводов, то невнимание к индивидуальным чертам грозит схематизмом, упрощением, отрывом от живого духа музыки. Анализируя музыкальную форму в единстве с процессами развития, с интонационным ее наполнением, с динамическим профилем, мы обнаружим множество индивидуальных отличий — в образных соотношениях, пропорциях, в функциональном истолковании частей, в степени динамизма или статики. Только раскрыв их, мы поймем место данного произведения в музыкальной культуре своего времени и только при этих условиях поймем его художественную ценность.

Глава II

Простые формы

Раздел первый ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

§ 1. Определение. Возможности простых форм. Развитие и структура. Тонально-гармоническая логика

Простыми принято называть формы, где ни одна из частей не образует законченной формы сложнее периода.

Из числа форм, в которых написаны целые произведения, нами до сих пор была изучена лишь наименьшая — форма периода¹. Естественно теперь перейти к изучению форм, для которых период является составной частью. Период, как первая ступень форм целого, становится мерилom, определяющим строение всех или, во всяком случае, начальных разделов формы. Это делает, во-первых, логичным рассмотрение простых форм непосредственно после периода и, во-вторых, оправдывает выделение форм, ни в одной из частей не превышающих период, в особый класс. Для следующего класса период перестанет быть ограничителем крупных разделов.

С точки зрения функциональной простые формы — как двухчастные, так и трехчастные — это те, в которых стадия развития, или противопоставления, или возврата может быть лишь однократной (одна середина, или однократное контрастирование, или одна реприза).

Может возникнуть вопрос: не лежит ли в основе классификации лишь формальный признак — структура периода в частях формы, как максимум? Вспомним, однако, что мы рассматривали период как изложение одной музыкальной мысли; мы видели, что период служит своего рода рамкой, в пределах коей воплощается один музыкальный образ. Подходя с той же точки зрения к простой форме, мы можем сказать, что она вмещает либо мысль с ее дальнейшим развитием, либо сопоставление с другой мыслью, либо тот же процесс, замыкаемый возвратом к первоначальной мысли. Сложная же форма предполагает двухстадийность подобных процессов, их образование на двух уровнях. Первый уровень ограничен указанным соотношением первоначальной утверждение, нарушение и восстановление устой-

¹ См. Учебник, ч. I, гл. VIII.

мысли и дальнейших этапов, тогда как второй уровень принимает результаты первого за единицы для дальнейшего построения формы и, следовательно, для дальнейшего контрастирования музыкальных мыслей, их развития и возвратов к ним.

Уже из предыдущего должно быть ясно, как выводятся отдельные типы простых форм из общих принципов формообразования. После того как создана и оформлена в виде периода музыкальная мысль, открываются (помимо ее простого или измененного повтора) следующие возможности: более или менее свободное развертывание, которому соответствует развивающий тип двухчастной формы; появление контраста — ему отвечает тип двухчастной формы того же названия; более сложные разновидности: развитие, замкнутое повтором, и контраст, замкнутый повтором, — репризная двухчастная форма, простая трехчастная форма; контраст повторностей (aabb) означает близкие паре периодичностей виды двухчастной формы, а повторность контраста — двойную двухчастную форму (ab+a₁b₁).

Критерий «простых форм» может быть распространен и на иные области, не ограниченные однократным соотношением (развитием, контрастом или возвратом). Так, контраст, неоднократно замыкаемый повторностью, создает «простое рондо» с частями, не выходящими за пределы периода. На тех же условиях многократно обновляемая повторность создает «простые вариации», а многократная повторность, замкнутая контрастом, — «простые вариации» с новым финалом. Но во всех этих случаях весьма характерный общий принцип построения доминирует над особенностями строения отдельных частей. Поэтому применение понятия «простая форма» здесь вполне возможно, но не имеет того значения, что в двух-трехчастных формах.

В определении простых форм не выставлялось требование, чтобы все части формы были изложены в виде периода; такое построение возможно, оно нередко встречается на практике, но не является обязательным. Причина заключается в том, что композитор рассматривает первую часть как изложение основной господствующей мысли, тогда как части, непосредственно следующие за начальной, далеко не всегда носят экспозиционный характер, и поэтому в них преобладает срединный тип изложения; он иногда присущ даже изложению нового тематического материала. Развивающий, неустойчивый характер этих частей не отвечает требованиям, какие предъявляет конструкция периода².

Возможности простых форм. Поставленное в определении ограничительное условие не может не отражаться на общих размерах произведений, написанных в простых формах. В связи с этим возникает вопрос о соотношении понятий «простые формы» и «ма-

² Данное обстоятельство настолько существенно, что различие структуры первой части и остальных частей может быть положено в основу определения простых форм (см.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 204).

лые формы». В массе эти понятия близки к совпадению, ибо даже самый крупный период кладет известный предел их разрастанию. Но отдельные образцы могут довольно далеко выйти из сферы «малого» — как благодаря возможности создания больших периодов, так и благодаря тому, что от ограничивающей структуры периода остается свободной неустойчиво-развивающая средняя часть; именно потому и могут возникать такие образцы, как *Adagio* из 2-го концерта Рахманинова³. Кроме того, следует учитывать, что положение «простые формы суть в большинстве малые формы» необратимо: весьма многие малые произведения изложены не в простых двух- и трехчастных формах, а либо в виде периода, либо в виде скромных по размерам сложных трехчастных форм (типа менуэта из сонаты № 1 Бетховена).

Обращаясь к содержательным возможностям простых форм, необходимо иметь в виду, что прямого соответствия между степенью развитости формы и ее способностью выражать тот или иной тип содержания не может быть. Если период в отдельных случаях мог быть вмещением драматического содержания (Шопен, прелюдия f-moll), то произведениям, написанным в простых формах, может быть доступен довольно широкий круг содержания; мы встречаем произведения напряженно-взволнованного характера (Шопен, прелюдия fis-moll) и даже трагического (Мендельсон, Траурный марш в Песне без слов № 27; Скрябин, прелюдия op. 11 № 10). И все же основной областью остаются более умеренные тонусы напряжения и соответствующие типы экспрессии. Об этом свидетельствует жанровый круг простых форм — песни некоторых народов, танцы (как в народной, так и в профессиональной музыке); сюда же относятся романсы, некоторые оперные арии, очень многие инструментальные пьесы — именно в этих жанровых категориях круг содержания, доступный простым формам, расширяется более всего.

Развитие и структура. Тонально-гармоническая логика. Разнообразие видов и разновидностей простых форм значительно. Они различаются в основном по трем признакам: по числу частей, характеру тематических соотношений и типу завершения. По первому признаку различаются формы двухчастные и трехчастные, по второму — развивающие и контрастные, по третьему — репризные и безрепризные. В свою очередь внутри каждого из видов происходит дифференциация, которая будет освещена в дальнейшем.

Что же объединяет все эти виды форм вопреки различиям? Здесь в первую очередь должны быть названы тонально-гармонические закономерности. Они не являются исключительным достоянием простых форм, а проистекают из общемusикальных законов тонально-гармонического строения формы. Важнейший из них —

³ Таким образом «непревышенное» структуры оборачивается превышением масштабов. Тем самым подтверждается различие категорий структуры и величины.

чивости, или — в другой формулировке — устойчивость краев при неустойчивости середины; он идеально отвечает требованиям завершенности формы и равновесию между покоем и движением. Не будучи специфической характеристикой простых форм, этот закон, однако, гибко применяется почти ко всем их видам⁴. Его проявления могут быть обозначены нижеприведенными формулами⁵.

Двухчастная форма: $\frac{T - T}{I} \quad \frac{B^{\#} - T}{II}$ (при одното-
нальном периоде с полной каденцией в первой части);

$\frac{T - B^{\#}}{I} \quad \frac{B^{\#} - T}{II}$ (при модулирующем периоде или по-
ловинной каденции в первой части).

Гораздо менее распространен тип: $\frac{T - B^{\#}}{I} \quad \frac{T - T}{II}$ (к нему
приближается «Гросфатертанц»).

Трехчастная форма:

$\frac{T - T}{I} \quad \frac{B^{\#}}{II} \quad \frac{T - T}{III}$

(крайние части целиком устойчи-
вы);

$\frac{T - B^{\#}}{I} \quad \frac{B^{\#}}{II} \quad \frac{T - T}{III}$

(соотношение крайних частей по-
добно соотношению предложений в
периоде);

$\frac{T - T}{I} \quad \frac{B^{\#}}{II} \quad \frac{B^{\#} - T}{III}$

(реприза не сразу приобретает
устойчивость);

$\frac{T - B^{\#}}{I} \quad \frac{B^{\#}}{II} \quad \frac{B^{\#} - T}{III}$

(то же при неустойчивом оконча-
нии начальной части).

Последний из показанных здесь типов имеет особое, более ши-
рокое значение. В подлинной трехчастной форме он встречается не
часто (см. прелюдию E-dur Баха из ХТК, I; мазурку Скрябина
ор. 25 № 3, e-moll). Но если мы объединим вторую и третью части,
то увидим картину, типичную для старинной двухчастной формы,

⁴ Исключение составляет неустойчивость начала или, наоборот, устойчи-
вость середины (об этом см. далее).

⁵ Знак $B^{\#}$ (доминанта, перечеркнутая субдоминантой) — предложенный

Б. Л. Яворским обобщенный символ неустойчивости.

которую можно считать трехчастной по тонально-гармоническому
плану. Еще важнее, что приведенная схема имеет принципиально-
теоретическое значение, ибо она наглядно показывает три направ-
ления развития, которыми так или иначе объединяется большинство
простых форм: 1) от устойчивой начальной точки к отходу; 2) все
развитие протекает в пределах неустойчивости; 3) от неустойчиво-
сти к достижению тоники. Симметрия тоники и неустойчивости,
близкая зеркальности, образует прочное, логически ясное, гармо-
ничное целое.

Принцип устойчивого обрамления неустойчивости или, другими
словами, нарушения и восстановления устойчивости охватывает
большую часть простых форм. Вместе с тем нужно упомянуть об
иных типах. Всеобщая устойчивость в виде T—T характерна для
песен с припевом, изложенных в двухчастной форме, и подобных
им инструментальных пьес (Чайковский, «Шарманщик поет»); не-
большие танцы также могут использовать ее (Шуберт, вальс ор. 67
№ 15). Приближаются к этому типу некоторые главные темы в бет-
ховенских сонатах — в крайних частях сонаты № 15, первой части
сонаты № 22 и финале сонаты № 23⁶. Изредка можно встретиться
и с аналогичным типом трехчастности T—T—T⁷.

Обратный случай, где исходной точкой не является устойчи-

вость, может быть выражен формулой $\frac{B^{\#} - T}{I} \quad \frac{B^{\#} - T}{II}$ (для

двухчастной формы) или $\frac{B^{\#} - T}{I} \quad \frac{B^{\#}}{II} \quad \frac{B^{\#} - T}{III}$ (для трех-

частной формы). Две главные партии бетховенских финалов (со-
наты № 4 и 12) служат примерами подобных двухчастных форм.

Повторение частей. До сих пор мы рассматривали простые форм-
мы в их «чистом виде», не принимая во внимание повторение ча-
стей. Между тем повторение это является скорее правилом, чем
исключением. В значительном большинстве случаев крупные раз-
делы формы проводятся дважды, и обычность повтора, его норма-
тивность особенно подчеркивается тем, что композитор по большей
части не считает нужным выписывать нотный текст вторично, до-

⁶ В «Пасторальной сонате» тип формы явно связан с народным характером
музыки, а в сонате № 22 — с жанром танца — менуэта. В финале же «Аппас-
сионаты» происходит постепенное формирование мужественной песенно-гимни-
ческой и, в связи с этим, устойчивой по общему гармоническому складу темы.

⁷ Необычайное сочетание устойчивости общего тонально-гармонического пла-
на с большой внутренней динамикой средней части — в прелюдии cis-moll ор. 3
Рахманинова. Объяснить это можно, вероятно, тем, что композитор, нагнетая
мрачную напряженность, всякий раз приводит развитие к «неотвратимой» ми-
норной тонике cis.

вольствуясь знаками репризы. В связи с этим возникают два существенных вопроса: 1) какие серьезные причины вызвали данное явление, и чем объясняется его постоянство и 2) каково влияние этого приема на форму, в какой мере он подлежит учету при определении формы⁸.

Очевидно, прежде всего, что значение повторности в данном частном случае не может быть объяснено вне общемусыкальной ее роли, которая нам уже известна. Как звуковая, так и временная специфика музыкального образа настоятельно требуют обращения к повторности как фактору закрепления, утверждения и разъяснения, столь же мощному, сколь и простому. Зародившийся в народном творчестве принцип «сперва повторить, лишь затем обновить» оказал сильнейшее влияние и на формы профессиональной музыки. Вторичное воспроизведение однажды слышанного означает помощь восприятию, создает наилучшие условия для полного постижения всего, что высказал композитор в данном фрагменте. Вместе с тем вторичное воспроизведение означает и твердое установление некоторого совершившегося факта, установление целостности и санкционирование внутренней организованности в прозвучавшем «куске музыки». Для восприятия музыкальной формы особенно ценно то, что повторение крупных частей четко обрисовывает грани формы и тем самым помогает понять планировку и логику целого.

Для ответа на второй вопрос следует иметь в виду, что повторность частей, определяющих тип формы, как правило, точна⁹. Внутри же повторяемой части точной повторности крупных построений нет; она либо сопряжена с важными функциональными преобразованиями (если это предложение в периоде повторного строения), либо совсем отсутствует (если это середина с репризой). Таким образом, данные части либо неперiodичны, либо неполностью периодичны. Именно по отношению к таким частям, которые сами не состоят из тождественных половин, и существует потребность в их точном воспроизведении¹⁰.

В силу сказанного можно различать два вида повторности в простых формах: 1) повторность первичная, или формообразующая (предложения в периоде, более мелкие построения в серединах) и 2) повторность вторичная, или закрепляющая форму (воспроизведение самых крупных частей). Исторически сло-

⁸ Некоторые предварительные соображения были изложены в первой части учебника, с. 525.

⁹ Варьированное повторение частей, о котором речь будет далее, есть дальнейшая трансформация простого повтора, возникающая на его основе и только в силу его привычности.

¹⁰ Иногда эта потребность специально подчеркивается композитором благодаря особому построению концовки первой части как предыкта ко вторичному началу первой части (см. менуэт I из французской сюиты № 1, арию и менуэт из сюиты № 2, гавот, менуэт и арию из сюиты № 4, бурре из английской сюиты № 4, аллеманду из сюиты № 5, сарабанду и дубль из сюиты № 6 и т. п.).

жившийся слушательский опыт позволяет отличать вторичную повторность от первичной и, таким образом, распознавать подлинную форму вопреки удвоению числа частей.

При всем том нельзя совершенно отрицать элемент некоторого нового качества в формах, развернутых путем повторения частей. В этом смысле результат повторения неодинаков и зависит от первичных очертаний формы. Двухчастные формы «чистого типа» (без срединного построения) приобретают черты пары периодичностей: $||:A:|:A_1:| = A A A_1 A_1$ (развивающий тип двухчастной формы) или $||:A:|:V:| = A A V V$ (контрастный тип двухчастной формы). Принципиальных изменений в форму это не вносит. Трехчастные формы, отчасти родственные им виды двухчастных, претерпевают более серьезные изменения, несколько приближаясь к рондообразности: $||:A:|:V A:| = A A V A V A$. Здесь различие генезиса и результата уже достаточно заметно.

Как упоминалось, наряду с точным повторением и на его основе практикуется (хотя и далеко не так часто) повторение варьированное. Оно позволяет, сохранив неизменным принцип построения формы, придать ее разворачиванию дополнительный художественный интерес, внести в произведение больше разнообразия. Важно подчеркнуть, что это варьирование является строгим, то есть не меняет структуру и гармонический план. Поэтому можно считать, что оно в основном остается в пределах вторичной повторности. Однако в трехчастной форме делается еще один шаг к рондообразности, поскольку «трех-пятичастные» или двойные трехчастные формы часто создаются именно путем варьирования при повторении.

Итак, повторения крупных частей, определяющих форму, в принципе не посягают на ее превращение в другую форму. Восприятие слушателя настроено на исходный «генетический» распорядок частей. Вместе с тем нельзя совершенно игнорировать и то новое, что — в меньшей или большей мере — приносит результат дублировки частей.

В повторении частей сложился определенный распорядок, не сводящийся к поочередному удвоению каждой из них. В основе этого распорядка лежит функциональная роль частей. Первая часть во всех типах форм повторяется отдельно, ибо этого требует ее функция — изложение темы; экспонирование должно иметь ясные грани — начало и конец, что возможно лишь при обособлении начальной части.

Вторая часть двухчастной формы во всех случаях повторяется целиком независимо от того, неделима ли она или же делится на разделы «ухода» и «возврата». Первый случай не требует разъяснений, тогда как на втором следует остановиться. Первый раздел второй части в развивающем типе двухчастной формы (особенно старинной) во многом аналогичен средней части в развивающем типе трехчастной формы: оба они — разделы срединного характера. Они не подлежат самостоятельному повторению в силу того, что их функция носит характер промежуточный по положению, не-

устойчивый по тематическому и гармоническому содержанию¹¹. Неустойчивость срединного раздела означает, что он (как и всякая неустойчивость) тяготеет к последующему, которое так или иначе (тонально-тематически или же только тонально) восстанавливает устойчивость. Здесь проявляется общий закон преимущественной связи неустойчивости с последующей устойчивостью; закон этот вытекает столько же из природы звукового тяготения (устремленность к разрешению), сколько из постулатности, вообще свойственной процессуально-временному искусству¹². Отсюда и возникает правило повторения срединного раздела совместно с завершающим, репризным разделом. Такой тип повторения $\parallel: B A:$ имеет важные последствия для сближения двухчастной и трехчастной форм; он демонстрирует их общие корни, к чему мы еще вернемся.

§ 2. Разграничение двухчастности и трехчастности. Промежуточные и спорные случаи. Обобщающее понятие. Некоторые особенности синтаксиса

Проблема различения двух- и трехчастной простой формы в большинстве случаев не возникает. Поводом для нее может явиться функциональная дифференциация второй части в старинной двухчастной форме (упомянутые «уход» и «возврат»), чему способствует примерная равнодлительность обоих разделов, сообщающая им равноправие. Отсюда вытекает возможность трактовать такие формы, как безрепризные трехчастные. Но в основном проблема различения появляется вместе с тематической репризой. Она касается репризной двухчастной формы и развивающей трехчастной. Если в двухчастной форме срединный и репризный разделы, вместе взятые, равнодлительны начальному периоду, то в трехчастной форме ему — в принципе — равен по величине каждый из этих двух разделов; схематически:

$A B A_1$ — двухчастная форма
8 4 4
 $A B A$ — трехчастная форма
8 8 8

Следовательно, формы различаются величиной середины и репризы; при этом особо важную роль играет структура репризы¹, которая отвечает либо целому периоду, либо одному предложению. Этот критерий не является чисто внешним, количественным — он глубже, чем может казаться, ибо относится не только к протяженности частей, но отражает две различные логики: 1) образование

¹¹ А в трехчастной форме даже служебный по отношению к репризе, которую этот раздел подготавливает.

¹² Закону этому подчиняются не только ладовые явления. Будучи приложен к области метра («легкое»-неустойчивое и наоборот), он объясняет значение ямбического принципа в музыке.

¹ Значение середины и репризы для определения типа формы не вполне одинаково как в силу большей определенности тематизма репризы, так и благодаря более выгодному для восприятия положению в форме.

сравнительно сложной и сплоченной структуры («отклонение в третьей четверти формы», а чаще всего «дробление с замыканием»), где реприза не только тематически завершает форму, но и служит необходимым выводом из всего процесса, либо 2) образование простой закругленной формы, основанной на равновесии частей.

На практике приходится учитывать и ряд других критериев, прежде всего (как вытекает из сказанного) — величину середины. Далее, имеет значение и степень тематической самостоятельности середины, с чем связано ее большее или меньшее обособление от репризы; связность середины с репризой, наличие или отсутствие ясной цезуры между ними склоняют в ту или другую сторону. Очень существенно тематическая определенность репризы. Если реприза скорее тональна, чем тематична, то форма ближе к двухчастности, ввиду того что тональная реприза менее противостоит середине и, следовательно, менее от нее отчленена; с этим связана и глубина переработки в репризе — сильные изменения более характерны для двухчастной формы. Наконец, играет роль абсолютная величина всей формы: при крупных масштабах в большой степени утрачивает свое значение главный критерий — неполнота репризы в двухчастной форме. Объединяя все сказанное, получаем следующую формулировку: чем самостоятельнее середина, чем определеннее грань «середина — реприза», чем конкретнее и точнее реприза, чем крупнее вся форма — тем больше шансов на образование трехчастной формы (и наоборот).

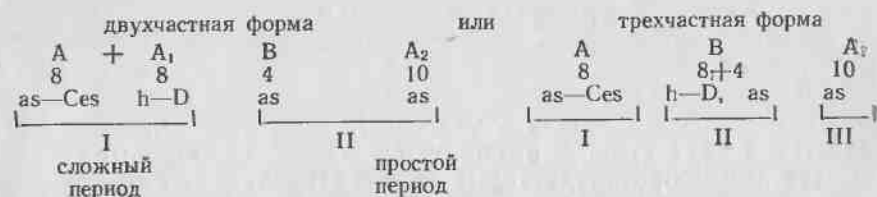
Промежуточные виды. Родство репризной двухчастности и развивающей трехчастности неизбежно приводит к возникновению промежуточных видов, которые совмещают признаки обеих форм и нередко могут трактоваться двояко. Здесь прежде всего имеется в виду степень развитости репризы и середины, которая бывает взаимопротиворечащей: малая середина при полной репризе и, наоборот, сокращенная реприза при развитой середине. Как вытекает из ранее сказанного, первый случай можно без колебаний относить к трехчастной форме со сжатой серединой. Более сложен и дифференцирован второй случай. Здесь необходимо учитывать все перечисленные выше сопутствующие критерии и, вообще, индивидуализировать подход. Так, при наличии развитой середины и репризы в виде одного, но расширенного предложения не всегда целесообразно говорить о двухчастной форме (см., например, прелюдию Скрябина op. 11 № 7 A-dur, где весь облик произведения свидетельствует в пользу трехчастности)². Расширенное

² Предпочтение, которое во многих промежуточных случаях приходится оказывать трехчастности, оправдывается двумя взаимодополняющими соображениями. С одной стороны, даже нормативная двухчастная репризная форма не представляет принцип двухчастности в чистом виде, поскольку содержит три функционально различных элемента. С другой стороны, тот двухчастный элемент, который отделился в трехчастной форме совместным повторением середины с репризой, с середины XIX века стал отпадать из-за отказа композиторов от традиции повторения.

предложение, заменяющее в репризе период, иногда может, благодаря своей развитости и замкнутости, рассматриваться как период единого строения (см. первую часть *Andante* из сонаты № 15 Бетховена)³. Формы такого рода можно называть промежуточными (или переходными) двух-трехчастными, что особенно оправдано при столкновении взаимопротиворечащих признаков. В пьесе Шумана «*Wagum?*» середина развита как бы в расчете на трехчастную форму, но зато реприза («промежуточной» величины) сведена к трем кодообразным проведениям начальной фразы, и такая «ущемленность» репризы по духу ближе двухчастной форме (об этом ниже). Родственный случай — во вступлении к «Евгению Онегину»⁴.

Мы показали образцы форм, где ясно распознаются противоположно направленные признаки. От них надо отличать случаи такого рода, когда определение формы зависит от выбора между двумя возможными функциональными истолкованиями отдельных частей. Раздел, следующий за изложением темы, может совмещать экспозиционные черты (и тем самым присоединяться к первой части формы, влияя на оценку общих пропорций) и развивающе-неустойчивые (и тем самым восприниматься как серединный).

В траурном марше из сонаты № 12 Бетховена вслед за темой — периодом (8 тактов) звучит его транспозиция (частично — свободная) в *h-moll—D-dur*, достигая тритонового отношения к тонике. Если тематизм экспозиционен, то модуляции могут быть истолкованы как серединная черта. В зависимости от понимания границ и функций форма предстает в двух вариантах:



В прелюдии *d-moll* Шопена — родственный случай. Вслед за изложением темы (18 тактов, *d—F—a*) дана ее транспозиция (*a—C—e*), за ней — напряженное модуляционно-предыктовое построение (12 тактов) и сильно трансформированная реприза (15 тактов) с кодой (12 тактов). Приняв транспозицию за второе предложение периода (в пользу чего говорит единство тонального плана — диатонической терцовой цепи), мы определяем форму как двухчастную. Но, учитывая большую паузу и огромный регистровый разрыв на грани двух проведениях темы, можно (как и в марше Бетховена) понять второе проведение в качестве середины, а всю форму — как имеющую две рядом стоящие середины: продолжающую и подготавливающую. Форма с этой точки зрения оказывается трехчастной. Возможность двойного толкования происходит не от того или иного субъективного подхода, а от объективно существующей в подобных случаях бифункциональности разделов формы, сочетающих, как было сказано, экспозиционность с неустойчивым развитием.

³ Замена периода повторного строения периодом единого строения является, как мы увидим, одним из средств динамизации реприз.

⁴ Применяя понятия, введенные В. П. Бобровским, можно в подобных случаях говорить о нисходящей композиционной модуляции из трехчастной формы в двухчастную.

Следует предостеречь от ошибок в определении формы, которые происходят от неправильной оценки повторений. Если повторение начального периода выписано, то студент иногда принимает за период сумму проведенных — несмотря на одинаковую музыку и тождество полных каденций; такое двойное укрупнение первой части заставляет принимать трехчастную форму за двухчастную. Подобного рода искушение особенно сильно, во-первых, если повторение периода варьировано (хотя бы и орнаментально), во-вторых, если период невелик и, в-третьих, если период принадлежит к типу неповторного строения (то есть два проведения аналогичны одному периоду повторного строения). Все эти условия налицо в ноктюрне Шопена *Es-dur*, ор. 9 № 2; хотя ошибку в данном случае можно не считать грубой, желательна точная дифференциация форм.

Необходимо ясно представлять себе, что наличие промежуточных форм и возможность рассматривать некоторые из них с двух точек зрения не говорит о недостатках классификации, не является следствием ее несовершенства. Действительная причина заключается в объективном родстве между музыкальными формами, в их взаимопроникновении и, вообще, в гибком многообразии форм — одним из больших достижений музыкального искусства. Сама же классификация не всегда приводит к однозначной характеристике формы потому, что является до известной степени обобщенной; она охватывает в одной категории (и соответствующем ей наименовании) фактически существующие в композиторской практике виды и подвиды. Упомянутое многообразие форм могло бы быть отражено в большей мере; для этого потребовалась бы классификация значительно более детализованная, учитывающая почти каждый особый случай (или, по крайней мере, более частые из них) и наделяющая его своим именем. Но она неминуемо оказалась бы крайне громоздкой и неприменимой для педагогических целей, в научном же отношении за множеством малых особенностей были бы затуманены наиболее важные общие закономерности. Сказанное относится отнюдь не только к соотношению двух рассматриваемых в данном разделе форм, но к классификации всех музыкальных форм вообще.

Если чрезмерная дробность классификации, как мы видели, нежелательна, то обратную тенденцию к повышению обобщенности следует, напротив, признать рациональной. По отношению к данным формам можно применять общее понятие — «простая репризная форма». К ней можно отнести не только промежуточные, двух-трехчастные формы, но и всю совокупность репризных двухчастных и развивающих трехчастных форм. С этой точки зрения простая репризная форма есть единое понятие, в основе коего лежит сочетание функциональной трехчастности (изложение — уход — возврат) с тенденцией двухчастной группировки (объединение ухода с возвратом). Два вида этой единой формы представляют ее в вариантах сжатом и развернутом; более тесная сплоченность лаконично изложенных второго и третьего этапов дает перевес конструктивному началу и формирует двухчастность; большая развитость и дифференцированность этих этапов дает преимущество функциональному началу и формирует трехчастность.

Некоторые особенности синтаксиса. Простые формы не остаются в стороне от общих законов синтаксиса, в частности — предусматривающих отклонения от простейшего равновесия. Об этом свидетельствовали уже промежуточные формы, связанные с сокращениями и расширениями. Упомянем теперь о роли «сверхнормативных» частей — связок, дополнений, код.

Специально выделенные связующие части, в общем, характерны не для простых, а для сложных форм. Это объясняется, во-первых, скромными размерами большинства простых форм и, во-вторых, сравнительно малой ролью контраста, который обычно и требует противовеса в виде связки. Но особо специфическая причина заключается в том, что функция связывания в простых репризных формах уже заложена внутри нормативной — серединой части. Конец середины, а нередко и вся середина целиком носят характер преддыкта к репризе, и тем самым связующая функция оказывается полностью осуществленной. Тем не менее отделенная от середины связка вполне возможна (см. мазурки Шопена оп. 17 № 2, оп. 59 № 2, оп. 67 № 2).

В области простых форм особый интерес представляют дополнения, ибо в безрепризных формах части, следующие за начальной, нередко сами обладают чертами дополнений. Поэтому граница между такими продолжающими и собственно дополняющими частями не всегда твердо устанавливается. Особенно же важно, что наличие дополнения может иногда влиять на определение формы, будучи источником образования безрепризной формы. Значительное по содержанию, достаточно протяженное и не слишком выявляющее свою «добавочную роль», дополнение может быть понято как вторая или третья часть.

Вступление к 4-му действию «Руслана и Людмилы» написано в повторенной (или — учитывая вариационность — двойной) двухчастной форме. Основная форма занимает 16 тактов, а дополнение — 12 (4+8) тактов. По своей широте, впечатляющей силе и единству настроения с основной частью это дополнение играет почти равную с предшествующими разделами роль, а тем самым двухчастная безрепризная форма находится на грани превращения в трехчастную безрепризную. Основанный на той же музыке хор «Скорее, скорее в отчизну» своим текстом подтверждает единство основной части и дополнения.

Главная партия финала сонаты № 12 Моцарта состоит из темы-периода и трех дополнений; по крайней мере первые два из них позволительно включить в состав основных частей и, таким образом, представить себе главную партию в трехчастной безрепризной форме⁵.

20a

Моцарт. Соната № 12, финал. Начало главной партии и трех дополнений к ней

Allegro assai

⁵ Особенно значительно второе дополнение (пример 20 в), выделяющееся смелым мелодическим профилем и диалогическим изложением: в коде Моцарт придает ему совершенно самостоятельную и ответственную роль.

Коде, не сводимая по своему значению к дополнению, встречается в простых формах не часто. Приемы, применяемые в кодах, довольно разнообразны, но их целесообразнее изучить на материале сложных форм, где они выступают в более рельефном виде.

Чтобы правильнее оценить место функций перехода (связки) и закрепления (дополнения) в простых формах, следует учитывать важное обстоятельство: простые формы способны, как мы видели, «вбирать в себя» указанные функции, не требуя для этого особых сверхнормативных разделов. Следовательно, функциональные возможности простых форм не столь малы, как это может представиться.

Различие тематических, тональных и структурных оснований, на которых зиждятся простые формы, уже само по себе обеспечило им широкий диапазон разновидностей. Если же принять во внимание переходные, промежуточные образования, а также всевозможные индивидуальные отступления от норм, то будет понятно, что простые формы существуют во множестве вариантов. Этому спо-

собствует влияние жанров: музыка инструментальная и вокальная, песенная и танцевальная, музыка различных национальных корней — все они предъявляли простым формам свои требования; условия их применения — в виде ли самостоятельных произведений или частей более крупного целого — также находили свое отражение. И само собой разумеется, что смена музыкально-исторических стилей влекла за собой соответствующие сдвиги в предпочтении тех или иных видов формы и во внутренней их трактовке.

Завершая раздел, посвященный общим для простых форм вопросам, отметим, что кристаллизация более высоких типов музыкальной формы в значительной мере происходила в недрах форм простых. Наиболее важное проявление этого процесса — возникновение элементов сонатности в старинной двухчастной форме — будет освещено далее. Но аналогичные моменты наблюдаются и в других стилистических условиях.

Менюэты Гайдна и Моцарта в своих крайних частях иногда очень близки сонатности. Даже и в сугубо бытовом жанре, каким являлся в первые десятилетия XIX века вальс, Шуберт подчас очень решительно демонстрирует сонатное построение, не выходя за рамки двухчастности или трехчастности; роль главной и побочной партий при этом выполняют сильно контрастирующие друг другу предложения периода. Таков, например, вальс ор. 18 № 1:

21

Шуберт. Вальс, ор. 18 № 1

«Главная партия»

«Побочная партия»

The image shows a musical score for Schubert's Waltz, Op. 18 No. 1. It is divided into three systems. The first system is labeled «Главная партия» (Main part) and starts with a forte (ff) dynamic. The second system is labeled «Побочная партия» (Side part) and starts with a piano (p) dynamic. The third system is a continuation of the main part. The score is written for piano and features a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

У Шуберта мы встречаем и сонатную форму без разработки с тонально-симметричным строением (ор. 18 № 1, ор. 127 № 6), и форму «скарлаттиевского типа», где в начале второй части материал «главной партии» дан гармонически неустойчиво (ор. 18 № 3 и 12), и миниатюрную, но полную сонатную форму (ор. 127 № 5).

Раздел второй
ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Определение. Классификация.
Средства объединения.
Народные корни.
Тональные планы

Простой двухчастной называется форма, где начальная музыкальная мысль получает то или иное продолжение в пределах одной последующей части.

Исходный пункт всех видов двухчастной формы один и тот же — первая часть формы одинакова для всех видов: период, значительно реже — предложение. Различия между типами двухчастной формы есть различия между вторыми частями, то есть типами продолжений.

Как вытекает из сказанного выше (с. 102), виды двухчастной формы отвечают принципам формообразования: вторые части содержат либо развитие (более или менее свободное) материала первой части, либо контраст, либо замыкание возвратом.

Простейший принцип формообразования — повторность — участвует в создании двухчастной формы двояко: как дополняющий принцип двукратного проведения обеих частей и как замыкающий прием после развития или контраста. Но повторение (хотя бы и варьированное) как основной принцип не создает двухчастной формы, поскольку оно лишь подтверждает факт существования меньшей формы — периода¹.

Прежде чем перейти к описанию видов простой двухчастной формы, остановимся на общих для них чертах и на предварительном сравнении различий. Это касается прежде всего классификации трех ее основных видов — развивающего, репризного и контрастного.

Выше мы определили задачу второй части в самом общем виде, как продолжение того, что было изложено в начальной части. Это действительно не только для развивающего и реприз-

¹ Свободная вариация начальной части в принципе может играть роль второй части; но она в тем большей мере способна к этому, чем серьезнее изменения, то есть чем более она приближается к свободному развитию или контрасту.

ного видов, но и для контрастного, ибо противопоставление, данное во второй части, является негативным продолжением первой части, оттеняя ее и заставляя по-новому ее оценить. Отсюда следует, что наиболее прямо, непосредственно продолжить первую часть может один определенный вид двухчастности — развивающий, ибо он опирается на изложенный в первой части материал и распространяет продолжающее развитие на все свое протяжение (тогда как репризный вид — лишь на первую половину). Дальнейший вывод заключается в том, что развивающая двухчастная форма есть центральный тип по своему положению в общей цепи двухчастных форм. Это практически подтверждается тем, что развивающая форма тесно связана, с одной стороны, с репризной, а с другой стороны, с контрастной (тогда как репризная и контрастная формы друг с другом непосредственно не связаны) ².

Связи развивающей и репризной форм выражаются в следую-

щем: 1) их роднит формула $T - B - T$, поскольку начало второй части (в очень многих случаях — и конец первой части) обычно неустойчиво; 2) в развивающей форме налицо репризный элемент, либо только тональный, либо (хотя бы в эмбрионе) тематический; в репризной же форме развивающие черты вносятся как средним элементом (третьей четвертью), так и частой переработкой реприз; 3) обилие промежуточных между обеими формами типов возможно именно вследствие их близости.

Связи развивающей и контрастной форм таковы: 1) развивающая форма предполагает известное обновление мелодического материала, фактуры, и в силу этого вторая часть больше или меньше противопоставлена первой; 2) в контрастной форме, как правило, выдерживаются некоторые общие для обеих частей элементы; сам же контраст нередко носит производный характер; 3) и здесь встречается значительное число промежуточных типов, свидетельствующих о родстве форм.

Особо отметим промежуточный тип другого рода: форму, переходную от периода к двухчастности. Она возникает при следующих условиях: 1) если народно-песенная пара периодичностей достигает значительных размеров, но ее порознь взятые части не вполне удовлетворяют критериям периода по завершенности (примеры 22 а, б) ³; 2) если контуры двухчастной формы ясны, но ее размеры так малы, что первая часть ближе к предложению, чем к периоду (пример 22 в); то же можно сказать о формах, в целом не вызывающих сомнений в их двухчастности, где, однако, первая часть по своему строению никоим образом не может быть признана периодом (Паганини, каприс № 24 a-moll); 3) если период построен наподобие репризной двухчастной формы, то есть имеет дробную или неустойчивую третью четверть и тематическую репризу в четвертой четверти (см. первую тему побочной партии в 6-й симфонии Чайковского, прелюдии Скрябина op. 11 № 17, As-dur и op. 16, № 4 es-moll):

² Точнее — почти не связаны: в репризной форме встречаются случаи большого контраста, вводимого третьей четвертью формы (см., например, Бетховен, «Немецкий танец» № 9).

³ Марийская песня сообщена композитором А. И. Искандаровым.



Con moto e ferezza

Ich hab' mir ein er - wäh - let, ein Schätzchen, das mir ge -

- fällt; ist hübsch und fein, von Ju - gend so rein, fein

ta - pfer und ehr - lich sich hält.

Естественно, что мера близости к тому или другому «полюсу» неодинакова. Покажем это на примере последней разновидности. Тема Чайковского — бесспорный период (ее первая часть никоим образом не может быть приравнена периоду), лишь структурно аналогичный двухчастной форме; прелюдия op. 16 Скрябина несколько ближе двухчастности (большая продолжительность⁴, более острая неустойчивость гармонии в третьей четверти, придающая ей характер преддыкта к репризе), но все же должна рассматриваться как период с элементами двухчастности; прелюдия op. 11, напротив, гораздо ближе к двухчастной форме, чем к периоду (начальные двутакты походят на предложения, хотя и отличаются от них нечеткостью кадансирования).

⁴ Мы принимаем в расчет длительность темы Чайковского без повторения ее второй половины.

Средства объединения. Обе части формы во всех случаях должны обладать единством, без которого не может быть создано художественное целое. Не все виды двухчастной формы наделены столь очевидным признаком единства, как тематическая реприза. Поэтому необходимо указать на другие средства объединения, особенно важные для безрепризных форм. Высшее среди них — общность в самом характере экспрессии, родство по духу. Оно может проявляться и при значительной тематической контрастности. В скерцо (Allegro molto) из сонаты № 31 Бетховена вступление чужеродной песенки «Я гуляка» во вторую часть оправдано не только известным сходством ее аккордового продолжения с основной темой, но и единством задорно-комического настроения. В «Пасторали» Листа (из «Годов странствования») обе части формы, тематически очень несходные, рождаются безыскусственными и безмятежными народно-инструментальными звучаниями, присущими жанру.

Если контрастность настолько велика, что о единстве настроения трудно говорить, то и в этом случае вступают в силу изложенные выше (с. 116) соображения: контраст, оттеняя те или иные черты первой части, в большинстве случаев может рассматриваться как другая сторона единого художественного замысла. Вместе с тем можно утверждать: чем меньше ощущается непосредственная общность экспрессии, тем ответственнее роль отдельных «технических» средств объединения.

Рассмотрим эти средства; двигаясь от конкретного к обобщенному, назовем:

1. Тематическое родство, возможное в весьма различных градациях — от явной однотемности до наличия отдельных интонационных соответствий. С точки зрения процессуальной велика роль тематического развития во второй части; напомним положение о том, что всякое развитие объединяет.

2. Общий тип мелодического рисунка, где опять-таки степень родства колеблется в довольно больших пределах — от самых широких закономерностей линейного движения (например — преобладание волнообразности или поступательности рисунка и т. д.) до соприкосновения с конкретно-интонационными средствами, упомянутыми в предыдущем пункте.

3. Ритмическое родство, которое бывает присуще частям формы и при отсутствии сходства в мелодическом рисунке. Его роль очень существенна из-за ясной восприимчивости и большого воздействия ритмических рисунков на слушателя. Ритмическое родство как жанровый признак нередко объединяет части формы в танцевальной музыке (Шопен, мазурка № 50, 32 такта; Бизе, Хабанера из «Кармен»).

4. Фактурное единство или, во всяком случае, значительное родство; оно важно потому, что очень легко улавливается слухом (подобно ритмическому родству). Чем трафаретнее и элементарнее фактура, тем ограниченнее ее объединяющее действие

(например — аккомпанементные формулы вальса и марша), и наоборот, чем более она индивидуализирована или усложнена, тем существеннее ее роль.

5. Выдержанность метра; равномерность пульсации образует не всегда очевидную для слуха, но тем не менее реальную объединяющую канву.

6. Выдержанность темпа; неизменная единица скорости действует подобно метрической неизменности. Объединяющую роль метра и темпа легко проверить негативным путем: коренное изменение их влечет за собой резкую отчлененность частей, образование глубоких цезур.

7. Тональное единство — один из важнейших факторов цельности музыкального произведения; задавая определенную «настройку» слуху, нарушая, а затем восстанавливая ее, тональное единство создает впечатление закономерности, логичности развертывающегося процесса, что и действует скрепляющим образом. Тональное единство обычно наличествует и там, где отсутствуют другие важнейшие компоненты единства.

8. Логика пропорций; ее значение было освещено в § 17 первой главы. Не только простая равнодлительность частей, но и двойное преобладание (или другие варианты соотношений) имеют свое оправдание во внутренних функциональных процессах. Равновесие или соразмерность частей способствуют осознанию их взаимной связи. Они особенно заметны (как и тональные связи) при контрастности частей⁵.

Оценивая роль отдельных средств, можно констатировать сравнительную слабость объединяющего действия наиболее обобщенных средств, взятых порознь, но большое их усиление при совместном действии. Для достижения прочного единства, конечно, не требуется обязательное участие всех компонентов описанного комплекса; в их взаимодействии создаются самые разнообразные комбинации. Подчеркнем, что сказанное выше о роли отдельных компонентов имеет значение не только для двухчастной формы, но и для музыкальных форм вообще.

Народные корни. Одна из замечательных особенностей двухчастной формы, придающая ей особую ценность, — определенность, непосредственность и разнообразие народных корней; в этом отношении двухчастная форма превосходит большинство других форм. В чем заключается причина того, что именно двухчастность демонстрирует особо очевидные и крепкие истоки, лежащие в народной музыке? Причину эту надо искать в наибольшей простоте и естественности творческого акта. Если некая музыкальная мысль — напев песни, инструментальная мелодия — создана, то

⁵ См., например, вальс *cis-moll* Шопена, где метрически равнодлительны (по 32 такта) певуче-лирическая главная тема и построенный на быстром кружении ритурнель.

дальнейшая творческая инициатива, идущая по пути максимальной простоты, должна — с количественной стороны — быть однократной, с качественной же стороны она должна пользоваться самыми первичными приемами, вытекающими из общих принципов формообразования в их народном преломлении. Двухчастная форма вполне удовлетворяет этим условиям. Она в минимальной степени выходит за пределы единичности творческого акта, поскольку содержит весьма малое число звеньев формы, довольствуясь — в своих простых разновидностях — «характерным для народной музыки принципом оттеняющего или развивающего сопоставления двух частей»⁶, а нередко и такими несложными приемами, как перенесенный на другую высоту повтор (транспонирующий вид пары периодичностей) или сложение двух тем. Таковы принципиальные основы. Конкретные же явления народно-музыкальной практики, вытекающие из этих основ и повлиявшие на двухчастную форму профессиональной музыки, следующие (называем их в порядке, который примерно соответствует нарастанию контрастности и самостоятельности частей).

1. Сопоставление двух различных тематических элементов в мелодии (пример 23а), а также двухтональная структура песни или наигрыша (примеры 23б, 23в)⁷. Нередко встречающееся построение куплета из двух относительно контрастных частей, благоприятствующее повторности куплета⁸:

23а Русская народная песня

Andantino

сидея ва-ня на ди-ва-не ста-кан ро-му на-ли-вал

Украинская народная песня

б

Ой, бу-ло в бать-ка дві доч-ки, Младшу лю-би-ли сторшшу-ю ні,

g-moll *c-moll*

⁶ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 208.

⁷ Пример 23б записан автором настоящей работы; пример 23в записан композитором В. К. Томилиным в селе Диканька.

⁸ Если куплет построен как А+В, то в куплетной форме АВ АВ... избегнуто соприкосновение сходных частей.

Примерами двухтональной структуры в профессиональной музыке могут служить многие танцы Шуберта — вальсы (ор. 9 № 22 и № 27, ор. 18 № 5), лендлеры (ор. 18 № 8, ор. 50 № 24) и экосезы (ор. 18 № 3 и № 8, ор. 33 № 1). Почти все они изложены как сопоставление параллельного минора с мажором. Напомним и о «бесконечной мазурке» Шопена (кварто-квинтовое соотношение).



2. Запев и припев.

3. Два (и более) колена танца с различной музыкой, а также чередование двух типов танца (например, одиночный и общий, женский и мужской танец).

4. Песня и инструментальный отыгрыш или наигрыш.

5. Песня и танец.

Все эти явления должны рассматриваться как прообразы по преимуществу безрепризных двухчастных форм. Но и формы репризные не лишены народных прототипов; в частности, эти формы весьма распространены в немецкой народной песне:

2а

Немецкая народная песня «Ade, jetzt muß ich scheiden»



В русской народной музыке к репризному типу приближается песня «Эй, ухнем». В общем, однако, этот тип не характерен для русских песен⁹.

Тональные планы двухчастных форм чаще всего отвечают известной уже нам формуле нарушения и восстановления устойчивости — $T - \bar{V} - T$. Чем теснее связь между обеими частями, тем

больше подчиняется этой формуле целое; поэтому она более характерна для развивающего и репризного видов, но менее действительна для контрастного вида. Наиболее совершенный вид форму-

⁹ Симптоматично, что когда Римский-Корсаков пожелал изложить народную тему «Как по саду-садику» (сб. «100 песен», № 79) в репризной двухчастной форме, то ему пришлось «приписать» репризу, отсутствующую в подлиннике.

лы — вопросо-ответный¹⁰; он очень естественно согласуется с двухчастностью формы, поскольку крайние моменты обеих частей ясно обрисовывают уход от тоники и возврат к ней.

Для гармонического строения первой части особенно важна ее заключительная каденция. В простых и малых произведениях она иногда бывает полной в главной тональности. Однако более характерны различные виды уходов от основной тоники — модуляции, реже — половинные кадансы или даже окончания преддыктового типа¹¹.

Значение модуляции в начальном периоде очень велико, ибо таким путем подготавливается следующая часть. Модуляция открывает дорогу дальнейшему развитию, создает или расширяет его перспективы. Гармоническое строение второй части связано с различием видов двухчастности, и его целесообразнее осветить при обзоре отдельных видов.

Различие видов отражается и на пропорциях. Упомянем лишь об одной важной закономерности — о том, что «В» как тяжелая часть симметрии имеет естественно склонность разрастаться в размеры больше, чем «А»¹². Эту тенденцию правильнее выводить не из метрических соотношений («тяжелая часть»), а из процессуальности формы: стадия развития может быть значительно более длительной, чем стадия изложения. Отсюда следует, что преобладание второй части свойственно главным образом развивающему типу. Но с ним можно встретиться и в контрастных формах: если «В» тематически значительнее «А», то это может выразиться и в масштабном преобладании. Образуются «восходящий тип», примером коего является главная партия финала в сонате Бетховена № 18 (12+16, причем «В» значительно рельефнее мелодически), а в еще большей мере — главная партия финала в «Аппassionате» (16+28, причем «А» — лишь фон для «В»). В трио экспромта Ашдур Шопена при всей значительности и красоте первой темы (16 тактов) она — после вступления второй темы (32 такта) — все же воспринимается как ее «предтеча».

¹⁰ «Закономерность [...] „вопросо-ответной“ структуры, очень обыкновенная в малых масштабах (соотношение двух мотивов, фраз, предложений) [...] приложима и к более крупным формам» (Способии И. В. Музыкальная форма, с. 117).

Огромное значение структуры «вопрос-ответ» связано с тем, что она совмещает обобщенно-логическую закономерность идеальной завершенности и уравновешенности с воспроизведением коммуникативно-речевого жизненного образа.

¹¹ Об окончании периодов половинными кадансами см. Учебник, ч. 1, с. 521—523. Преддыктовые окончания типичны для контрастных форм. Их можно видеть во многих вальсах Лайнера и особенно в запевно-припевных формах (см., например, песню Бетховена «Миньона»). Запев, не завершаясь, переходит в связку-преддыкт к припеву, чем подчеркивается подчиненное значение запева и решающее значение припева. Этот тип сохранился в современной эстрадной музыке.

¹² Катугар Г. Музыкальная форма, ч. 2. М., 1936, с. 6.

§ 2. Область применения простой двухчастной формы. Особенности формы в вокальной музыке

Область применения простой двухчастной формы широка. О народно-песенных ее видах уже упоминалось. Наибольшее значение имеет форма вокального куплета или двухколенного инструментального наигрыша для танца.

В профессиональной музыке простая двухчастная форма издавна стала излюбленной в танцевальных произведениях, где за темой следовало либо ее развитие, либо другая, родственная по характеру тема. В сюитах и партитах И. С. Баха развивающий тип двухчастности достиг своего высшего уровня. У венских классиков он в значительной степени (хотя и не столь большой, как иногда полагают) уступил место репризному типу; однако развивающий тип продолжал существовать (по преимуществу в более сжатом виде).

Так, в фортепианных сонатах Бетховена из более чем 50 образцов простой двухчастной формы примерно 20 относятся к репризному типу, а остальные — к развивающему (очень редко — к контрастному) типу. При этом до 12-й сонаты применяются исключительно репризные формы, которые, видимо, молодой Бетховен считал наиболее совершенными. Но затем происходит поворот под двумя противоположными воздействиями: сперва более отчетливо и довольно часто претворяются народно-бытовые черты, а начиная с *Andante* «Аппассионаты» ощущаются веяния старины (*Adagio* 28-й сонаты, тема вариаций 30-й сонаты, *Ариозо* и *Ариетта* двух последних сонат). В симфониях несколькими очень значительными темами представлена репризная форма (финал 3-й симфонии и, в усложненном виде, марш; *Allegretto* 7-й симфонии; тема радости из 9-й симфонии).

Можно показать на одном примере, сколь велико было значение двухчастной формы в этом стиле: первые две части 13-й сонаты Бетховена составлены из сочетания пяти простых форм, из коих четыре — двухчастные (одна репризная, три безрепризные), а пятая (трехчастная) приближается к репризной двухчастной величиною середины и переработкой репризы.

В творчестве венских классиков полностью проявилась роль простой двухчастной формы как звена для построения форм более крупных — сложной трехчастной, рондо и рондо-сонаты (рефрен и эпизоды), реже — сонатной (главным образом в финалах), вариационной (тема и отдельные вариации). Жанр танца продолжает пользоваться двухчастной формой, но опять-таки включает ее в более крупное целое, объединяя два танца в сложную трехчастность (Моцарт). Огромным количеством образцов представлена двухчастная форма в вальсах, лендлерах и экосезах Шуберта.

В последующие эпохи возрастает роль простой двухчастной, а также простой трехчастной формы как основы самостоятельных произведений или законченных частей цикла. Это объясняется, во-первых, культивированием жанра миниатюры (в частности — лирической) и, во-вторых, влиянием программности и характеристичности. Первая из этих причин говорит о самом факте эмансипации малых жанров и связанных с ними небольших форм¹. Вторая при-

¹ В XIX веке появляются такие жанры, которые можно рассматривать как получившие самостоятельность аналоги средних частей цикла: ноктюрны, элегии и т. п., появляются и скерцо как отдельные произведения.

чина связана с тем, что изобразительно-характеристические тенденции далеко не всегда требуют для своего выражения форм значительной протяженности и способны нередко удовлетворяться самыми скромными масштабами; примером тому могут служить многие пьесы Шумана. Вместе с тем композиторы продолжают применять простые формы в качестве составных частей для крупной формы.

Вокальная музыка, будучи связана с текстом и в той или иной мере подчиняющаяся ему, трактует простую двухчастную форму, равно как и другие формы, со значительно большей свободой, чем музыка инструментальная². Проявления свободы в вокальной музыке многообразны. Они касаются прежде всего «кристалличности», меньшей по сравнению с формами инструментальными. Первая часть не всегда складывается в период, ее окончание бывает незавершенным, неустойчивым, а грань между «А» и «В» смягчена. Мелодически вторая часть менее зависима от первой, а реприза — если таковая есть — переработана чаще и нередко сильнее. Тональные отклонения обильнее и в общем смелее; тональная реприза иногда отодвигается. Пропорции бывают необычны и порой даже причудливы; отступления от нормы происходят в обоих направлениях: к широте и сжатости.

Нельзя, однако, сводить особенности вокальных форм вообще (и двухчастных в том числе) к проявлениям свободы. Для некоторых вокальных форм характерны и обратные явления, имеющие причины жанрового или конструктивного порядка. Тенденции к простоте находят особое выражение в произведениях песенного характера. Простота же, как мы знаем, скорее склоняется к строгости очертания³. Кроме того, появляются специфические приметы песенного жанра — элементы куплетности, музыкальные рифмы и совсем очевидные рефрены.

Стремление закруглить форму иногда сказывается в проникновении репризности окольным путем — инструментальным обрамлением безрепризных форм или односторонним «полуобрамлением», где инструментальный отыгрыш перекликается с началом вокальной части произведения. Содержательная роль таких «закруглений» бывает очень существенна.

Во многих случаях двухчастность формы непосредственно вытекает из текста; это относится в первую очередь к запевно-припевным соотношениям, к контрастным разновидностям. Но не следует и преувеличивать непосредственное воздействие и распространенность этих связей. Обращение к простой двухчастной форме в большей степени диктуется желанием создать для выражения мысли известный простор (в сравнении с периодом), чем действительным противопоставлением двух частей в тексте. Влияние текста может

² О некоторых особенностях вокальных форм см. в кн.: Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1979.

³ Это общее положение не исключает нарушений, иногда вносящих особое очарование именно на фоне простоты (Шуберт).

быть не только прямым, «сиюминутным», но и рассчитанным на перспективы развития. Равным образом не всякая реприза продиктована текстом.

Проиллюстрируем сказанное конкретными примерами.

Типичные особенности формы.

Грань «А» и «В» смягчается связкой (Лист, «Смертельной полны отравой»).

Окончание «А» представляет открытую структуру (Чайковский, «Отчего?»).

«А» — не период; здесь имеются две разновидности: «А» — неустойчивое построение (Рахманинов, «У моего окна»), «А» — устойчивое построение, но это лишь точно повторенное предложение (Шуман, «Я певцом брожу», ор. 37 № 3).

Переработки реприз.

Они настолько часты, что почти не нуждаются в иллюстрациях. Ограничимся упоминанием о только что приведенной песне Шумана, где реприза решена просто, но оригинально: она совершенно изменена тонально (и отчасти мелодически), но ритмически почти точна:

25

Начало песни



Я пев - цом бро - жу без - вест - ным, ве - се - ля серд - ца лю - дей.

Реприза

При - ю - ти - те, он вот - вет вам пес - ню зван - ку - ю спо - ет.

Здесь же мы наблюдали и гармоническую свободу.

Она выражена не только тональным изменением как таковым, но и отодвиганием тоники до самого конца (родственные явления — Шуман, «Утром я встаю», ор. 24 № 1; Танеев, «Когда кружась», ор. 17 № 6).

Наряду с особенностями жанра, влекущими к свободе, не меньшую роль, конечно, играют индивидуальные черты стиля; так, гармоническое новаторство Листа проявилось в песнях, видимо, с особенной силой. Сошлемся, например, на диссонирующие окончания некоторых песен («Хотел тебе венок сплести», «Любви загадка», «Покинута» — уменьшенные септаккорды). Отметим смелые отклонения в песнях «Смертельной полны отравой» (однотерцовое отношение d-moll — Cis-dur), «Ты, как цветок, прекрасна» (отношение Fis-dur — A-dur). Часть, соответствующая третьей четверти формы, может быть трактована с языканной сложностью (Рахманинов, «Ночью в саду у меня» — трезвучие D обыгрывается цепью постепенно удаляющихся от него септаккордов):

26



Ран - не - е ут - ро блес - нет

Свобода пропорций.

Как было сказано, отклонения имеют и сжимающую и расширяющую тенденции. Чтобы раскрыть их смысл, следует напомнить важное общее положение, о котором шла речь в § 17 главы I. Масштабные соотношения между частями формы нельзя считать совершенно нейтральными, безразличными к процессам образно-выразительного развития. Соотношения эти наделены весьма широкими выразительными возможностями. Но именно это означает, что пропорции, взятые вне контекста, не определяют перспектив их «заполнения»⁴. Более того — соотношения между протяженностью и ее динамическим наполнением допускают две противоположные трактовки, кратко говоря — активную и пассивную, или — интенсивную и экстенсивную.

Рост напряжения может сказаться как в потребности раздвинуть рамки для «изливающейся» эмоции, так и в потребности ускорить ход событий, возместить усилившуюся динамику сжатием временных рамок. Равным образом падение напряженности может реализоваться как сокращение, «масштабное иссякание» и как экстенсивное разрастание, как «размывание берегов». Понятно поэтому то смысловое разнообразие, с каким мы встретимся в следующих образцах разрастания или, наоборот, сжатия второй части по сравнению с первой.

В некоторых случаях динамическое преобладание «В» сочетается с уменьшением его размеров (интенсивный тип). Это наблюдается в очень экспрессивных романах Чайковского «Среди мрачных дней» и Рахманинова «Я жду тебя» (в первом — 16+9, во втором — 14+8). Большая краткость частей взволнованного характера, очевидно, связана с тем, что экспозиционная кантилена требует большей широты, чем патетическая декларация. На другом — экстенсивном полюсе находятся образцы, где масштабное убывание в «В» объясняется динамическим ниспаданием (Рахманинов, «Островок»).

Расширения второй части также в одних случаях интенсивны, в других — экстенсивны. Примером первого может служить «Утренняя серенада» Шуберта, где тональная реприза восторженного характера выросла вчетверо и приобрела благодаря повторению слов рефренный оттенок.

Пример экстенсивного расширения — романс Танеева «Мечты в одиночестве вянут», где вторая часть построена на эффекте постепенного исчезновения, истаявания музыки (10+20).

Упрощение или прояснение формы.

Существуют явления, которые свидетельствуют не о свободе, не об осложнениях формы, но о тенденциях противоположного порядка. Естественно, что проводником этих тенденций становится простейший из принципов формобразования — повторность. Она действует в песенных произведениях на двух уровнях — в целом и в частях. В первом случае можно говорить о чертах куплетности. Второй случай, в свою очередь, дифференцируется:

«А» и «В» скрепляются общей концовкой, что создает рифму (Шуберт, «Любимый цвет»; Балакирев, «Колыбельная»).

«В» содержит повторения музыки и слов, что создает собственно припевное строение (Шуберт, «В дорогу» и «Утренняя серенада»).

Замечательный образец разностороннего действия повторности — песня Шуберта «Бодрость» («Если снег в лицо летит...»). Здесь обнаруживаются пять видов повторности. Почему стало возможным совместить столько видов, и не рисковал ли Шуберт таким сцеплением привести к однообразию? Но оказывается, что повторения в своем взаимоотношении разнообразны по эффекту. Так, в «А» при повторении периода Шуберт меняет текст, но не музыку, тогда как в «В» композитор изменяет музыку, но не текст. Далее, песня пронизана «антагонизмами» минора и мажора, маскирующими повторность и создающими много «неожиданностей». Покажем теперь все виды повторности.

1) на уровне целого — четырехтактовый фортепианный отыгрыш, проводимый трижды — в начале ||:A:| и в конце «В»:

⁴ Напомним положение о том, что характерность выразительного средства обратно пропорциональна кругу его применения (Учебник, ч. 1, с. 182—183).



Его можно назвать инструментальным рефреном;
 2) также в пределах целого — восьмикратно повторяемый на протяжении всей песни ритмо-мелодический рисунок вокальных концовок



(с небольшими вариациями):



- 3) в пределах первой части — повторение всего периода;
- 4) в пределах периода — повторное строение (сходство предложений);
- 5) в пределах предложения — фортепианный подхват вокальных концовок (см. примеры 27 б, в).

Особый случай представляют инструментальные закругления вокального произведения. Весьма обычный, он интересен для нас тогда, когда это закругление приносит репризность, отсутствовавшую в основной части, и, таким образом, служит «ограничению» формы. Пример обрамления безрепризной формы — романс Чайковского «Средь мрачных дней»; значение вступления-заключения велико: именно здесь проходит во всей полноте тема, отголосок знаменитой темы любви из «Пиковой дамы»⁵.

Как было сказано, прямое выведение двухчастной формы из двух половинок текста присуще прежде всего запевно-припевным типам. Далее, это характерно для контрастных форм; одни из них являются в то же время запевно-припевными (как, например, Хабанера из «Кармен»), тогда как другие подобного жанрового членения не имеют, но опираются на внутренние образные противопостав-

⁵ Есть даже и контрапунктическое соединение двух мелодий. Романс сочинен за несколько месяцев до кончины композитора (то есть через три года после «Пиковой дамы»).

ления в тексте (Балакирев, «Исступление», а также два аналогичных по содержанию произведения — «Сосна» Балакирева, «Ель и пальма» Римского-Корсакова).

Реже порождаются двухчастностью текста прочие типы формы — развивающая, репризная. В романсе Рахманинова «Ночью в саду у меня» форма — развивающая с элементом репризности. Тем не менее двухчастность вытекает из сопоставления образов, данных в тексте, — «плачущая ива» и «нежная девушка-зорька». Назовем также другой романс того же автора «Все отнял у меня», изложенный в развивающей форме (первая часть — «Все отнял», вторая — «Одну тебя при мне оставил»).

Напомним в заключение, что нет недостатка в вокальных произведениях, где применение простой двухчастной формы стимулируется иными потребностями — протяженностью формы и ее большей внутренней развитостью.

Как простые, так и сложные двухчастные и трехчастные формы именовались в старых учебниках «песенными формами». Основанием для этого была связь данных форм с вокальными, в частности — песенными жанрами. Но уже в давние времена эти формы служили и совершенно иным, нередко — далеким от песни жанрам. То же относится и к музыке последующих эпох.

В «Учебнике форм инструментальной музыки» Л. Бусслера приводятся, например, такие «двухчастные песни», как скерцозное трио из Andante 15-й сонаты Бетховена, и такие «трехчастные песни», как энергично-моторная средняя часть скерцо из 3-й сонаты⁶.

В силу сказанного нецелесообразно сохранять для форм с широким жанровым кругом наименование, закрепляющее (при том — неполно) их первоначальную генетическую связь и тем самым не отражающее их фактическую роль в музыке.

§ 3. Старинная двухчастная форма.

Определение. Основные принципы.

Общее значение ладогармонических средств

Старинной двухчастной называют развивающую двухчастную форму, принявшую особый вид в определенную эпоху (XVII—XVIII века). Поэтому ее характеристике следует предпослать общее определение развивающей двухчастной формы: форма, где вторая часть, не вводя новой темы и не возвращая тему первой части, посвящена гармонико-тональному и мелодическому развитию материала первой части.

Главные черты старинной двухчастной формы, заставляющие выделить ее из общего понятия развивающей двухчастности, таковы:

1. Построение первой части — во многих случаях — в виде пе-

⁶ Как заметил еще Э. Праут, «...нам кажется довольно нелепым сказать про прелюдию Баха [G-dur из ХТК, II. — В. Ц.], что она написана в песенной форме, тогда как в ней ничего похожего на песню нет». См.: Праут Э. Музыкальная форма. М., 1917, с. 156.

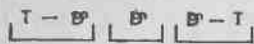
риода единого строения, в частности в виде периода типа развертывания.

2. Обычное превышение размеров второй части в сравнении с первой.

3. Характерные закономерности тонального плана.

4. Применение приемов развития, прямо или косвенно связанных с полифонией, в частности — непрерывность тематического развития.

Эти конкретные черты, в свою очередь, отражают принципиальную основу старинной двухчастной формы. Мы коснулись ее в связи с тонально-гармонической логикой простых форм. Схема



представляет частный, но очень важ-

ный случай триады: изложение — уход — возврат. Как показывает симметрия тонально-гармонического строения, форма в данном ее виде выполнена с большим совершенством. Это обстоятельство необходимо подчеркнуть во избежание неверного толкования старинной двухчастной формы, как якобы несовершенной и имеющей лишь значение исторической предтечи более совершенных классических форм. В определенном смысле данная форма действительно была предшественницей некоторых последующих форм, начиная от типов с тематическими репризами и кончая сонатной формой. Но ведь каждая форма, даже идеально сконструированная, становится предшественницей будущих форм, а к тому же старинная двухчастная форма в ее вершинной, баховской трактовке явилась итогом длительных исканий и шлифовок. Высокий уровень этой формы можно подтвердить и другими соображениями.

В строении формы заложена двоякая аналогия. Во-первых, все ее разделы обладают известной общностью структуры: в ее высшей разновидности каждый из трех разделов сперва дает место тональному и гармоническому развитию, а затем приходит к завершению — кадансу. Во-вторых, налицо соответствие строения первой части и целого. Первая часть, как период типа развертывания (или иной тип единого строения) имеет три этапа — зерно, развитие, завершение. Вся же форма состоит из темы («зерно высшего уровня»), разработки (аналогия развертыванию первой части по неустойчивости, подвижности) и тональной репризы, то есть завершения. Таким образом, первая аналогия раскрывается в последовательности этапов (поэтапная или линейная аналогия), а вторая — в соотношении части и целого (аналогия концентров).

Из сказанного вытекает, что роль развития в высших типах старинной двухчастной формы исключительно велика. Функция развития пронизывает все разделы, господствуя над другими функциями. В первом периоде это сказывается сравнительно меньше ввиду его экспозиционности; но и здесь единое (то есть связанное общим процессом развития) строение преобладает над

повторным, а полные каденции часто избегаются, заменяясь половинными. Первый раздел второй части полностью посвящен развитию. Но и второй раздел совмещает тональный возврат с продолжением тематического развития. Само понятие «возврат» толковалось не как нечто сразу совершающееся, непосредственно после грани формы выполняющее все требования репризности, а лишь шаг за шагом раскрывающее свою роль; эта постепенность есть одно из главных выражений принципа развертывания. Сказанное обнаруживается не только в продолжающем характере тематизма заключительного раздела (отсутствие тематической репризы), но и в гармонической стороне: начало заключительного раздела формы весьма часто является неустойчивым, и более того, неустойчивость нередко распространяется и на продолжение, оставляя разрешение лишь заключительному кадансу (или даже слабой доле последнего такта). Происходит отодвигание тоники, отдаленно превосходящее аналогичный принцип в музыке романтиков:

28

Бах. Английская сюита № 3, сарабанда (последние 8 тактов)

Из сказанного следует также, что велика роль высшего из проявлений развития в старинной двухчастной форме — свободно-безрепризного и бесконтрастного развертывания. Действительно, оно и уведит от главной ладотональности (первая часть) и возвращает к ней (вторая часть формы). По сравнению с другими функциями формы ему отводится львиная доля времени.

Свобода сказывается и в том, что отдельные фрагменты пластично переносятся из раздела в раздел, занимая подчас неодинаковое место в предыдущем и в последующем разделах, а это — один из существенных признаков свободного развертывания, наблюдающийся в разнообразных, даже весьма далеких друг от друга жанрах (напомним о макамах). Так, в прелюдии g-moll из ХТК, II 3-й такт становится 2-м при проведении в d-moll (ср.

также такты 7 и 17—18). Более крупные перестановки неизбежно связаны с функциональными изменениями: так, в куравте 6-й партиты секвенция из второго раздела первой части переброшена в третий раздел второй части.

Типичное преобладание второй части над первой вполне закономерно, поскольку эта часть выполняет две различные задачи — уход и возврат, и каждой из задач отвечает свой раздел. Может возникнуть вопрос: отчего два различных по своей функции раздела складываются в одну часть? Почему они не остаются равноправно-самостоятельными, тем самым образуя не двухчастную, а трехчастную форму? Заметим прежде всего, что в некоторых случаях истолкование формы как трехчастной вполне возможно. Суть дела, однако, заключается в том, что оба раздела — при всем различии их задач — обближает общность гармонических и тематических процессов. В них нет экспозиционности, и в них большей частью преобладает неустойчивость. Их общность, как мы увидим, иногда приводит даже к слиянию обоих разделов. Во всяком случае они не создают такой противоположности, какая позднее возникнет между серединой и репризой трехчастной формы. Далее, если второй раздел носит устойчивый характер, то вступает в силу принцип, уже известный нам: преимущественное тяготение неустойчивости (в данном случае — первый раздел) к последующей части. Таким образом, в любом случае есть основания для объединения обоих разделов в рамках одной части.

Деление «В» на два раздела является основным, но не единственным случаем. Иногда функциональная картина более дифференцирована, и этому соответствует большее число разделов во второй части.

Характерен такой случай, когда первый раздел осуществляет функцию увода с прочной остановкой в новой тональности, второй образует переход к репризе, а третий составляет репризу (тональную или частично-тематическую)¹. При этом второй раздел носит секвентно-модулирующий характер («развертывание» в тесном смысле), и тогда вся вторая часть уподобляется периоду типа развертывания. В другом варианте первый и второй разделы образуют две разделенные цезурой фазы разработки (см. сарабанды из 1-й английской сюиты, из 4-й партиты). Наконец, в третьем варианте все три раздела носят неустойчиво-разработочный характер, прибегая тональную репризу лишь для самого конца (ария из 4-й партиты).

Разрастание второй части менее заметно или даже совсем незаметно, если широко развит период первой части (см., например, аллеманду из 5-й французской сюиты, где — вопреки различию в строении обеих частей — количество тактов одинаково)².

Значение ладогармонических средств. Мы уже касались тонально-гармонической стороны в связи с общими вопросами стро-

¹ См. арию из 2-й французской сюиты; здесь первая половина третьего раздела является тематической репризой; в следующем за арией менуэте при тех же трех разделах реприза тональна.

² Этот и некоторые другие примеры подобного рода приводит Г. Катуар (см.: Катуар Г. Музыкальная форма, ч. 2, с. 8—9).

ения старинной двухчастной формы. Подчеркнем сейчас решающую роль тонального плана в построении и восприятии формы. Закономерность формы зиждилась в значительно большей степени на тональных отношениях, нежели на тематических. Следовательно, и суждение о логике формы должно при анализе основываться более всего на тональном плане и методах его осуществления.

Причины этой исключительной роли заключены и в непосредственно музыкальной, и в лежащей за пределами музыки области. Известно, что формирование классически-совершенной гомофонной темы в конце XVII и первых десятилетиях XVIII века еще не привело к полному результату. Тема, в которой скрещивались бы требования интонационной выпуклости, значительной протяженности, мощной структурной логики и достаточной завершенности, — такая тема еще находилась в процессе кристаллизации. Можно было удовлетвориться этим фактом для того, чтобы объяснить не первостепенную роль тематизма в организации некоторых форм того времени, и в частности старинной двухчастной. Однако такое объяснение было бы недостаточным. Темы, если не полностью, то частично отвечающие указанному комплексу требований, уже существовали и в данную эпоху и даже значительно раньше — они имелись в народно-бытовой музыке, в прикладных жанрах; но они сравнительно медленно завоевывали область инструментальных жанров неприкладного характера, и происходило это по причинам более глубокого, идейно-содержательного порядка. Индивидуализация и конкретность тематического материала, его интенсивная направленность на широкое слушательское восприятие, его приспособленность к участию в драматургически-рельефном и конфликтном развитии стали уделом близкой, но еще не наступившей эпохи, эпохи классицизма, связанной с эмансипацией личности, светским искусством, с жизненно-активной действительностью. Поэтому в предклассическую эпоху потребность в тематизме описанного типа была не столь актуальна, а в силу этого процесс переработки и совершенствования народно-бытового прикладного материала для его применения в более «высоких» формах и жанрах шел с умеренной быстротой и не прямолинейно (с возвратами к пройденным этапам).

В соответствии с преобладанием общего над индивидуальным в данную эпоху развития профессионального искусства, мышление в неприкладных жанрах носило более обобщенный, более умозрительный характер, чем в последующую эпоху классицизма. Размышление, рассуждение, логика мысли, углубленное созерцание преобладали над прямым выражением действия (что особенно сказывается в инструментальном творчестве И. С. Баха с его большой интеллектуальной насыщенностью). В этих условиях содержание воплощалось главным образом в более обобщенных средствах, а отсюда вытекает огромная роль тонально-гармонических средств, которые по своей природе отвлечены от изображения конкретных явлений, но зато максимально «глубинны» и как

нельзя более приспособлены для запечатления процессов интеллектуального порядка.

Развитие содержания, таким образом, отображалось в очень значительной степени через ладотональные события. В тональном плане, в его гармоническом наполнении и заложено главное, что характеризует логику развитых образцов старинной двухчастной формы: некое положение (демонстрация основной тональности³), отступление от него с закреплением «на новых позициях» (модуляция с кадансом); углубление в область неустойчивости, «рассуждения» по поводу начального тезиса (первый раздел второй части); приближение к начальному тезису и завершение (второй раздел). Такова «тональная драматургия» старинной двухчастной формы, действительная во многом и для старинной сонатной формы⁴.

§ 4. Старинная двухчастная форма. Строение отдельных частей. Элементы сонатной формы

Один из важнейших видов первой части — период типа развертывания — был уже описан в первой части учебника. Его историческое значение велико: с одной стороны, он сохраняет традиции полифонии (соотношение ядра и развертывания аналогично соотношению индивидуализированности и текучей обобщенности, притом — на двух уровнях: внутри темы фуги и в чередовании темы с интермедиями); с другой стороны, в нем складываются явления, типичные для нового, гомофонного стиля и ведущие к важнейшей для этого стиля форме — сонатной (черты сонатной экспозиции без самостоятельной побочной партии)¹.

Необходимо вместе с тем подчеркнуть, что период типа развертывания отнюдь не обладает безусловным господством в старинной двухчастной форме. В этом отношении он также занимает своего рода центральное положение между двумя противополож-

³ Именно поэтому столь характерна начальная форма TSDDT в роли тематического ядра; таким образом, с первых же тактов сказывается примат гармонии.

⁴ Отсюда, в частности, следует, что побочная партия на первых порах была более важна как обозначение, сигнализация тонального отхода, чем как самостоятельный партнер. В дальнейшем происходило постепенное насыщение сонатной формы конкретно-образным тематизмом; события обобщенно-ладовые облекались жанровой «плотью и кровью». Однако тематический контраст нелегко пробивал себе дорогу; близкое тематическое родство и даже единство главной и побочной партий держалось довольно долго.

¹ Значение и распространенность периода типа развертывания как начала музыкального произведения можно иллюстрировать следующим соображением: последовательность энергичного тематического ядра, а за ним — нисходящей секвенции из довольно развитых и мелодически интересных звеньев настолько обычна, что определить на слух авторство того или другого, заранее неизвестного сочинения, начинающегося подобным образом, почти невозможно.

ными явлениями. С одной стороны, в произведениях танцевально-го характера обычны простейшие типы — квадратные периоды повторного и неповторного строения, однотональные периоды с каденциями полными или половинными в главной тональности². Но, с другой стороны, не менее обычны периоды с более или менее сложным и длительным свободно-вариантным развитием без отчетливого деления на функционально различные части и без секвентно-модулирующего развертывания.

В этой связи следует остановиться на роли секвенций в старинной двухчастной форме. Для того чтобы по возможности полно осветить этот вопрос, придется несколько расширить его, выйдя за пределы данной формы (поскольку применение секвенций в баховскую и отчасти более раннюю эпоху подчиняется общим для различных форм закономерностям).

1. Секвенции осуществляют простыми средствами развитие тематического материала, сообщают ему поступательность; они создают плавно-неуклонное высотное продвижение и тем самым «завоевывают пространство»³.

2. В более широком смысле секвенция представляет единство двух факторов — движения и размерности. Направленное движение есть коренная основа секвенции, а размерность выражена как во времени (одинаковая длительность звеньев), так и в «пространстве» (единый интервал перемещения). В своей совокупности эти факторы исключительно важны для описываемого стиля. Характер последовательного — шаг за шагом — развертывания мысли и ее прочной аргументации, столь типичный для Баха, ни в чем не проявился с такой ясностью, как в секвенции.

3. Не менее важна роль секвенций и для развития темы: тематический элемент проходит сквозь тональность, раскрывая ее «недра», принимая на себя различные ладовые значения (или — в модулирующей секвенции — тональные значения). Эти новые значения воспринимаются как своего рода «малые события», подобно тому как в форме целого «большие события» определялись тональным планом.

² См. сарабанды из 1-й французской сюиты, 3-й и 6-й английских сюит, вторые менуэты из 1-й французской сюиты, из 4-й английской сюиты, 1-й партии, второе паспье 5-й английской сюиты, оба гавота 6-й английской сюиты. Как видно из этого перечня, простейшие периоды особенно характерны для танцев, которые выполняют функцию средних частей («трио»).

³ Сказанному не противоречит предпочтение, оказываемое нисходящим секвенциям перед восходящими, — понятия высотного продвижения, поступательности трактуются здесь обобщенно, безотносительно к тому или другому направлению. Наглядные возможности восходящей секвенции, столь полно раскрытые XIX веком, вовсе не были чужды Баху (см., например, второе бурре из 1-й английской сюиты, гавот из 6-й партии), но не они являлись для него основными. Существует и более общая причина, дающая преимущество нисходящим секвенциям: инерционное начало несомненно присутствует в секвентности, а инерция гораздо более соответствует упадку, а не восхождению. С такой точки зрения секвенции восходящие могут восприниматься как преодоление инерции, исконно присущей секвентной природе, и в этом — одно из объяснений их силы.

4. При секвентном повторении одного и того же элемента внимание в какой-то мере переносится с него самого на изменение его ладовой окраски, функции. Мера эта зависит от мелодической развитости и индивидуальности повторяемого звена. При особо красивом, содержательном рисунке первенство сохраняется за мелодией, гармонически лишь перекрашиваемой:

Бах. Партита № 2, Sinfonia

29

Andante

Можно предполагать, что композитор в подобных случаях намеренно дарит слушателю возможность полюбоваться прекрасной мелодией, несколько раз подряд красующейся в меняющихся гармонических нарядах.

5. Признавая важную, определяющую роль секвенции как среднего раздела в периоде типа развертывания, следует в то же время указать, что ее роль значительно шире даже в пределах двухчастной формы и несравненно шире в общей совокупности гомофонных форм того времени. Будучи исключительно важным методом тематического развития, секвенции повсеместны, поэтому с ними можно встретиться в любой части. Они склонны сменять друг друга и соединяться в цепи из двух-трех секвенций. Секвенция — не только средство сообщения между важными опорными моментами, не только «ход» (см., например, аллеманду из 8-й сюиты Генделя). Не являются редкостью пьесы, где из секвенций сплетена основная ткань⁴.

⁴ Распространенность и стилистическая характерность секвенций приводит к интересному последствию: слушатель иногда в состоянии предугадать, что именно за данным мотивом обязательно последует его секвенцирование. Такое «предслышание» возможно не только ввиду слухового знакомства со стилем. Существует и некоторая специфика типичных секвентных мотивов, позволяющая слушателю заранее знать их судьбу. Они часто начинаются неустойчивыми двухмоментными сменами (например S/D), которые легко ложатся в основу нисходящей секвенции из кварто-квинтовых оборотов (см. пример 30):

Как бы велика ни была роль секвенций, необходимо ясно представлять себе ее пределы. Следует учесть, что секвентность — не самый высокий и сложный прием свободного развития, ибо в основе ее лежит измененная повторность. В очень многих случаях предпочитается бессеквентное развитие, более тонко осуществляющее принцип вариантного плетения ткани. Проводится тщательная мотивная работа с небольшими, но постоянными преобразованиями гаммоподобных, опевательных или иного рода мелодических формул (см., например, аллеманду из 1-й французской сюиты). У Баха фактура сильно полифонизирована, нередко с тщательно проводимой дополняющей ритмикой⁵. Ткань подобна мозаике из малых мотивов, которые органично

Бах. Английская сюита № 2, бурре I (такты 9—12)

30

(см. также аллеманду 2-й французской сюиты, такты 3—4) или очень заметным тональным сдвигом:

Бах. Английская сюита № 2, сарабанда (такты 7—12 второй части)

31

Многие из этих мотивов составляют обособленную и достаточно яркую мелодическую единицу с ритмическим импульсом и остановкой в конце звена (см. пример 29). Частым предназначением является и сокращение величины построения (дробление) по сравнению с предыдущим масштабом.

⁵ Налицо сочетание большого ритмического разнообразия с комплементарностью, поддерживаемой второстепенными голосами. В этом можно видеть смягченное проявление единовременного контраста как взаимодополнение регулярности и свободы (сдерживающая, вносящая чувство покоя и достоинства строгость — и граничащая с импровизацией художественная фантазия).

вливаются в общий полифонический поток⁶. При непрерывно изменяющейся мелодическом рисунке и интенсивности гармонического развития важное значение для поддержания единства имеет ритм: наряду с упомянутой комплементарностью или прямой равномерностью применяются остинатные фигуры (опять-таки, знакомые нам как приемы свободного развертывания; см. куранту из 2-й партиты, прелюдию b-moll из ХТК, I). Описанные явления, конечно, налицо и в музыке, содержащей секвенции, но особенно заметны они при бессеквенности.

Учтем также, что секвенции часто затушевываются изменениями и слияниями звеньев в непрерывную линию (пример 32а); несовпадающая в обоих звеньях (то есть неповторная) орнаментика сильно маскирует секвенцию и подчас сближает ее со свободно-вариантным развитием (пример 32б):

32а

Бах. Французская сюита № 4, аллеманда (такты 7—8)

6

Бах. Партита № 6, сарабанда (такты 5—8)


⁶ Например, ямбические четырехзвучные мотивы такого рода  и т. д. перехватывают друг у друга красную нить мелодии и образуют микроимитации (мелодические или, по крайней мере, ритмические).

Схема секвенции

Добавим, что секвенции сплошь да рядом фигурируют в какой-либо частной, местной роли.

Итак, значение секвенций и шире, чем «развертывание» (ибо они неограниченно применяются и за его пределами), и в то же время уже (ибо развитие осуществляется и несеквентными методами, в частности при модуляции в первой части двухчастной формы). Секвенции и вариантное плетение дополняют друг друга: свободная вариантность вносит неограниченное и в принципе нескончаемое разнообразие; оно требует, однако, противовеса в виде секвенности, которая вносит упорядоченность, а также более определенную направленность движения. Это уравнивание также является одной из основных функций секвенности. По смыслу оно совершенно аналогично только что упомянутым двум сторонам комплементарности.

Соотношение между явлениями секвенций и модуляций гибко: применяются секвенции без модуляций (аллеманда из 3-й английской сюиты) и, наоборот, модуляции без секвенций (куранта из 4-й английской сюиты).

Особенности гармонии. Модуляционный план начального периода довольно разнообразен несмотря на стандартность конечных пунктов (доминанта в мажоре, параллель и минорная доминанта в миноре). Подлинная модуляция может и отсутствовать, заменяясь половинной заключительной каденцией, как это часто бывало в простых периодах той эпохи. Очевидно, принцип неустойчивого окончания первой части считался тогда более важным, чем сама перемена ладотональности⁷. Но даже и осуществленная модуляция может появиться лишь в самом конце периода (куранта из 3-й английской сюиты и др.), чем подтверждается ее «служебное» назначение, а именно: создание неустойчивой концовки.

В других случаях период типа развертывания после модуляции получает устойчивое завершение; так поступил Бах в первых двух прелюдиях ХТК, I C-dur и c-moll (возможно, компенсируя этим отсутствие ощутимых цезур между двумя частями формы).

⁷ Половинной каденции в основной тональности иногда отдается предпочтение даже после совершившейся ранее модуляции (см. куранту 1-й французской сюиты).

В отличие от развертывания, которое уводит от главной тональности, применяется иной метод — «метод тональных колебаний».

Иногда нарушения тональной устойчивости делаются исподволь; основная тональность сперва «подрывается» неоднократными отклонениями, и лишь после этого совершается действительный поворот. В других случаях уже установившаяся побочная тональность испещрена многочисленными отклонениями (см. аллеманду 5-й партиты).

В аллеманде 6-й английской сюиты происходит пятикратное колебание между главной тональностью d-moll и подчиненными ей (из них четыре раза затрагивается минорная доминанта), прежде чем a-moll утверждается в последних тактах периода. Не меньшее число нарушений и к тому же большая сложность развития — в аллеманде 1-й английской сюиты. Ее первая часть настолько широко развита, что приближается по форме к репризной двухчастности⁸. Первый и второй разделы этой двухчастности (8½ и 7½ тактов) в известном смысле противоположны: в первом разделе отклонение в D еще нейтрализуется, окруженное двумя отклонениями в S; во втором же, напротив, доминантовая направленность мощно выражена уходом от D в обратную сторону — к DD, в область которой делаются двукратные отклонения. Первое из них (такты 9—10) ведет к D путем «сопоставления с результатом» — столкновением DD с T, активно приводящим к D (H—A—E). Второе же, значительно более развитое (такты 12—15), тематически закрепляется в виде необычной репризы⁹ и лишь в предпоследнем такте как бы нехотя уступает место D. Итак, дважды, и притом весьма различным способом, выказана устремленность к D как предварительный и как решающий этапы; значение второго этапа оттенено тематизмом. Все вместе взятое показывает, насколько богат, широк и динамичен бывает баховский начальный период.

Активность гармонического развития была выражена в приводимых примерах особой подготовленностью или целеустремленностью модуляции. Другой ее вид — двукратность модуляции; здесь, в отличие от предыдущего, нет тональных колебаний, возвратов к затронутым сферам — налицо последовательное движение от первого побочного центра ко второму. В основе этого движения лежат две возможности модуляций из минора — в параллель и в доминанту, которые и реализуются одна за другой. Таким образом понятна причина, по которой двукратные модуляции не делаются из мажора. Вторая модуляция, сперва уводя от главной тональности, в конечном итоге к ней возвращает, ибо заключительное трезвучие каданса, как правило, мажорно (в соответствии с обыкновением того времени давать мажорные разрешения в минорных произведениях) и поэтому вызывает чувство тяготения к главной тонике.

⁸ Развитие столь уплотнено, что каждый такт (также и в некоторых других аллемандах) можно приравнять двутакту; так рассматривает данную пьесу и Г. Катуар (Катуар Г. Музыкальная форма, ч. 2, с. 9).

⁹ Тематическая реприза в тональности DD — явление смелое и оригинальное. Репризная функция тактов 13—15 подтверждается аналогичным значением этих же тактов во второй части аллеманды.

33а



G-dur («побочная партита») такты 6—12



f-moll → dur (заключение)



Возможно, что в некоторых случаях это и было настоящей целью второй модуляции. Такое предположение подтверждается примерами, где второй модуляции нет, а после перехода в параллель основная тональность возвращается и приходит к половинной каденции¹⁰:

Т. Бальдер (1630—1663). Аллеманда для скрипки соло

34



¹⁰ См. куранту из 1-й французской сюиты, а также аллеманду Г. Бема (Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1957, № 253. В дальнейшем: Шеринг, №).



Отметим наконец еще один тип периода, который по своему тональному и тематическому строению вполне пригоден для сонатной экспозиции.

В сарабанде 5-й французской сюиты первая часть представляет собой сложный период. Оба его сложных предложения четко дифференцированы большой цезурой и тональностями, как главная и побочная партии (G-dur и D-dur); кроме того, второе сложное предложение не повторяет ни одного из мотивов первого предложения и, таким образом, приближается к производному контрасту. О «пригодности» для экспозиции следует говорить потому, что сонатность не подтверждена свободно развивающейся тональной репризой. Сходная картина в арии 4-й партиты.

Некоторые особенности структуры. Свобода построения старинной двухчастной формы относительна. Ее несводимость к одному или нескольким шаблонам совместима, как мы уже частично видели, с закономерностью организации. Мы убедимся в этом снова, обратившись к структуре первой части, точнее — к ее протяженности. Общий характер старинной двухчастности должен, казалось бы, давать решительный перевес неквадратным величинам. В действительности же положение более сложно, и его надо рассматривать, дифференцируя отдельные жанры.

Жанр прелюдии, более полифоничный, склонный к непрерывности движения и сохранивший следы импровизационного происхождения, естественно склоняется к неквадратности. Но и здесь это преобладание не является резким¹¹. Совсем иная картина в пьесах танцевального жанра (сюиты, партиты). Здесь удельный вес квадратности весьма велик, и перевес над неквадратностью

¹¹ Выражать степень его в цифрах рискованно, и точность была бы иллюзорной ввиду того, что непрерывность нередко делает границу периода условной. В произведениях рассматриваемого рода, где нет вполне отчетливого разграничения частей, такой условной гранью следует считать момент перехода от типовой модуляции (доминанта, параллель) к иным ладотональностям. Учитывая эти оговорки, можно говорить о примерно полуторном превосходстве неквадратности в прелюдиях ХТК.

примерно пятикратен. Он более всего выражен в сарабандах, менуэтах, гавотах (и бурре), несколько менее — в курантах, тогда как на противоположном полюсе находятся полифонические жиги.

Картина останется неполной, пока мы не примем во внимание третью категорию величин, промежуточную, но более близкую к квадратности. Как показывает анализ, значительна (особенно в танцах) роль 12-тактовых и кратных им (24, 48 тактов) величин¹². Достаточно указать, что все аллеманды из английских сюит и все нечетные аллеманды из французских сюит построены из 12-тактов в обеих частях формы. Отсюда вытекают два заключения: Бах, по всей вероятности, связывал стабильность величины с какими-то чертами данного танца и во многих случаях стремился к равновесию обеих частей формы, невзирая на различие их внутренней структуры.

Учтя и данную категорию, мы убедимся в еще большем значении квадратных и близких им рамок формы.

Существует определенная связь между квадратностью и расчлененностью крупных, завершенных частей формы. Эту связь можно доказать на примере прелюдии ХТК, II, многие из которых расчленены со знаком повторений: в них все (за единственным исключением — прелюдии f-moll) начальные периоды квадратны или «полуквадратны» (12 и кратные).

Необходима, однако, существенная оговорка, без которой прихода квадратности в малых формах Баха была бы неверно понята: квадратность эта во многих случаях суммарна, то есть выражена общими рамками, тогда как внутренние соотношения могут быть любыми¹³. Поэтому можно было бы говорить о «мнимой квадратности»¹⁴. Но частота описанных соотношений исключает предположения о «случайном» или непреднамеренном образовании суммарной квадратности. Отсюда следует, что принцип крупной квадратности имел самостоятельное значение для Баха (и, возможно, его предшественников и современников), как образец закономерных пропорций. Если же учесть, что обе части двухчастной формы вопреки большим различиям их внутреннего строения нередко одинаковы по величине, то в этом нужно видеть и другой принцип: «равнодлительность разнопостроенных отделов»¹⁵, принцип, который говорит о сознательном стремлении к равновесию частей формы.

Строение второй части. Обзор строения второй части облегчается, поскольку многое уже было сказано как при анализе формы в целом, так и при разборе первой части. Вкратце напомним

¹² Близость этих величин квадратности вытекает из их кратности цифре 4; они представляют как бы промежуточную величину между 8-тактами и 16-тактами.

¹³ Например, в прелюдии a-moll ХТК, II 16 тактов складываются следующим образом: 3+4+3+2+4.

¹⁴ См. Учебник, ч. I, с. 603.

¹⁵ Термин Б. Л. Яворского.

ним существенные моменты: объяснение причин частого преобладания второй части дифференцированностью ее задач¹⁶ (тональный увод, модуляционное углубление, тематическая разработка, промежуточная — одна или две — остановки, длительный подход к репризе, переход от чисто тональной репризы к более или менее представленным тематически-репризным элементам); наличие определенной пропорциональности в соотношении обеих частей формы; взаимодействие двух видов развития — секвентного и свободно-вариантного; сложность тонального строения (в некоторых случаях); постепенность возврата к основной тональности; совмещение тонального возврата с продолжающейся переработкой тематического материала; возможность перестановок с приданием данному фрагменту (взятому из первой части) нового местоположения и значения в форме.

Подробнее затронем сейчас вопросы гармонии во второй части и тематической репризности.

Тональный план есть реализация общих задач второй части, очерченных выше. Но степень сложности и детализация неодинаковы. Вторая часть, как правило¹⁷, начинается последним (то есть кадансовым) аккордом первой части, вскоре (а иногда — немедленно) переосмысливая его и модулируя. Этот прием позволяет подчеркнуть связь новой части с предыдущей и в то же время дает возможность лучше ощутить поворот в новую ладотональную область.

Впечатление увода создается в самом начале второй части не только гармонией, но и тематическими преобразованиями (обращение) или фактурными (перенос мелодического голоса вниз). Этим с самого начала подчеркивается, что функция второй части — изменение, переработка материала первой части. Начальная тональность второй части (или доминанта главной тональности) обычно держится недолго, уступая место одной-двум основным для данного раздела тональностям; в этом соотношении можно видеть эмбрион будущей сонатной разработки (переход от вступительной части к собственно разработке). Для каденции первого раздела избираются главным образом тональности одной из S или параллели; но используются и другие возможности — минорная D (сарабанда и менуэт 3-й французской сюиты, гавот 6-й партиты), VII нат. ступень (куранта 5-й английской сюиты). Роль ясной серединной каденции для второй части двухчастной формы велика; этой каденцией подчеркивается, что функция увода, возлагаемая на первый раздел, действительно выполнена; закрепляется самостоятельное значение этого этапа (полная, то есть отно-

¹⁶ Дифференцированность наличие и в периоде типа развертывания, однако степень дифференциации и масштаб отдельных этапов в нем — за некоторыми исключениями — меньше. Вместе с тем напоминаем, что строение второй части иногда приближается к периоду типа развертывания (на этом основывалась аналогия между обеими частями формы — см. с. 132).

¹⁷ Исключения редки (см. сарабанду 3-й, гавот 6-й английских сюит).

сительно устойчивая, каденция в той или иной тональности, обычно сопровождаемая заметной ритмической остановкой). В этом — отличие данного типа концовки от неустойчивых, предиктовых окончаний середины в классической простой трехчастной форме. Задача подготовки следующего раздела в старинной двухчастной форме не ставится, ибо при отсутствии (в большинстве случаев) устойчивой тематической репризы последний раздел формы не нуждается в подготовке и даже сам, внутри себя содержит гармоническое движение, в конечном итоге направленное к тонике. Кроме того, относительно устойчивое завершение среднего раздела двухчастной формы больше гармонирует с таким общим свойством данного стиля, как размеренная степенность.

Касаясь второго раздела второй части, отметим, что он во многих случаях начинается демонстрацией основных функций — T, S, D, представленных тремя ладотональностями. Чаще всего это делается по принципу «сопоставления с результатом» (восходящего — S—D—T или нисходящего — D, S, T)¹⁸.

Бах. Французская сюита № 3, менуэт 1

Смысл ладотонального сопоставления с результатом в данном месте формы состоит в том, чтобы сделать появление главной ладотональности необходимым; она должна возникнуть в тональной репризе, как неизбежный вывод из столкновения S и D или, шире, взаимно неродственных ладотональностей (например, VI—VII_n — I ступени в сарабанде из 4-й сюиты Генделя). Существует и другой вариант трехфункционального сопоставления: D—T—S—T¹⁹.

¹⁸ См. также обе прелюдии G-dur ХТК, I (такты 13—16) и ХТК, II (такты 13—20 второй части).

¹⁹ Здесь нет конфликта ладотональностей, но зато есть двукратный упор в T как бы с противоположных сторон. См. аллеманду и куранту из 5-й партиты.

Одной из интересных особенностей второй части является концентрированное на небольшом участке нагнетание диссонантности. Дается подряд несколько диссонирующих аккордов, большей частью с эллипсисом или энгармонизмом. Это явление присуще главным образом сарабандам и связано с их драматическим характером и вытекающей отсюда гармонической насыщенностью²⁰:



Другое родственное явление — нагнетание неустойчивости не концентрацией диссонантности, а ладовым контрастом. В некоторых мажорных произведениях наблюдается оминоривание перед концом. Его смысл двояк; во-первых, минорный лад в его соотношении с мажорным был для Баха и его современников относительно неустойчивым (отсюда и конечные разрешения в мажорное трезвучие); поэтому краткое предыктовое оминоривание создавало особый эффект — полноту разрешения (а также подчеркивало его светлый характер). Во-вторых, став более или менее привычным для слуха приемом, предконечное оминоривание получило значение сигнала о близости завершения, то есть служило «разъяснению формы»²¹:

²⁰ В сарабанде 6-й английской сюиты неустойчивость усилена метрическим противоречием (двухдольность). В сарабанде 5-й английской сюиты обращают на себя внимание обнаженные тритоны в низком регистре. В жиге 1-й партиты даются семь уменьшенных септаккордов подряд (такты 18—24 второй части). Создается по большей части мрачно-таинственная звучность (см. пример 28).

²¹ См. также сарабанду 4-й английской сюиты, жигу 1-й партиты, аллеманду 4-й.

Эта возможность возникла на основе более широкой предпосылки — максимум изменений, нарушений перед разрешающим концом (например, перерыв движения, ритмическая остановка с восстановлением движения в последний момент; сюда же относится тип ААВА — изменение в третьей четверти). Естественно, что описанный прием оминоривания, очень уместный для второй части двухчастной формы, иногда применяется шире: для обозначения конца первой части, а также в иных родственных двухчастности формах (см. прелюдии ХТК, I — D-dur, E-dur, F#-dur, также куранту из 5-й сюиты Генделя).

Оминоривание может выполнять и иную роль, напоминая свободные чередования одноименного мажора и минора у Скарлатти, но будучи экспрессивно значительным, не носит «игрового» характера (см. первую часть аллеманды 4-й партиты Баха, где тональность доминанты представлена минором почти в той же мере, что мажором).



Третье родственное явление — нагнетательный органнй пункт D незадолго до конца (см. прелюдии c-moll, f-moll ХТК, I).

Все эти процессы говорят об интенсивности развития во второй части. Они динамизируют ее и придают последнему этапу особую значительность.

Протяженность тональной репризы колеблется в довольно широких пределах — от краткой концовки до второго раздела в целом (см. сарабанду 6-й партиты). В отдельных случаях реприза возвращает не только главную тональность, но и гармонический план первой части или ее раздела; в теме «Гольдберг-вариаций» реприза, не будучи тематической, восстанавливает в главных чертах план второго раздела первой части. Такую репризу можно назвать «тонально-гармонической».

Тематическая репризность. В эпоху распространения старинной двухчастной формы понятия «уход» и «возврат» толковались по преимуществу обобщенно — без обязательной тематической репризности. Причины этого были, в основном, освещены выше (с. 133).

Переходя от темы к строению всей формы, следует подчеркнуть тесную связанность той и другой. Кристаллизация тематической репризы шла более или менее параллельно кристаллизации темы нового типа. Не следует лишь понимать сказанное слишком прямолинейно; начальные периоды некоторых двухчастных форм уже располагали темами, вполне пригодными для реприз (это относится более всего к сарабандам), однако и в таких случаях тематические репризы обычно не осуществлялись. Тем самым еще раз доказывается, что существовали общие причины отсутствия обязательной тематической репризности (частично о них см. на с. 134). К сказанному добавим, что должна учитываться еще одна причина, непосредственно обусловленная сложившимися в профессиональном искусстве типами музыкального мышления и способствовавшая долгое время перевесу тональных ре-

приз над тематическими. Имеется в виду тенденция поступательного движения, идущая от традиции полифонического искусства и связанная с преобладанием непрерывной изменчивости над всем, что могло бы ей препятствовать; это снова приводит нас к принципу свободного развертывания, широко понимаемого.

Как мы сейчас увидим, Бах не исключал из своего поля зрения тематическую репризность в простых формах. По-видимому, он рассматривал ее как одну из возможностей, не являющуюся ни нормой, ни редким исключением. Степень тематической репризности в его двухчастных формах колеблется в широких пределах — от «рифменного сходства»²² небольших концовок в обеих частях формы до значительных размеров. «Рифмы», строго говоря, являются не подлинными репризами, а лишь вспомогательным приемом объединения. Две основы старинной формы — логика тонального плана и непрерывность тематического развития. Но композитор, базируясь на них, все же, очевидно, стремился подкрепить единство формы более явным средством — оно было найдено в приеме «приведения к единству»²³.

С другой стороны, встречаются репризы достаточно развитые, но обычно не охватывающие весь материал первой части²⁴.

Частичность репризы позволяет сделать выбор между воспроизведением начального или конечного текста первой части. Второй случай более обычен: заключительные построения первой части ведут к устойчивому (в данных тональных условиях) кадансу; в широком же смысле следует видеть тот же принцип приведения к единству, но в более крупном плане. Кроме того, тематическая реприза здесь звучит особенно логично, ибо она появляется после тональной репризы, как следующий шаг в возвратном движении и как окончательное завершение²⁵. Грань между первой и второй ступенями репризности бывает почти незаметна для уха, настолько естественно тональная реприза «врастает» в тематическую.

Противоположный случай ограничивается по преимуществу минимальными размерами (1—2, редко 3 такта) и служит скорее указателем того, что здесь начинается новый раздел формы (см. сарабанду 1-й английской сюиты, а также прелюдию f-moll ХТК, I, где реприза начала прелюдии дана на нагнетательном органном пункте). Если же миниатюрная реприза начала становится, наоборот, окончанием формы, то есть меняет свое положение на противоположное, то она звучит как общее резюме.

²² О рифменном сходстве см. Учебник, ч. I, с. 355.

²³ Или, по О. В. Соколову, «сведение к тождеству», «эквивалентность» (одинаковость концовок) по современной терминологии смежных наук.

²⁴ Так, двухголосная инвенция F-dur возвращает 8 тактов из 12, куранта 4-й партиты — 9 из 16. Но чем крупнее масштабы первой части, тем меньше шансов на подлито репризы (аллеманда 1-й английской сюиты — 4 из 16, аллеманда 4-й партиты — 7 из 24 и т. д.). В противном случае форма превратилась бы в трехчастную.

²⁵ Напоминаем о постепенности возврата как одном из проявлений принципа развертывания.

Высокохудожественный образец этого рода — сарабанда 5-й английской сюиты: реприза начального двутакта есть плавное завершение большой волны, обнимающей весь второй раздел «В»; она, таким образом, вытекает из предшествующего развития необыкновенно естественно и изящно:

Бах. Английская сюита № 5, сарабанда (последние 8 тактов)

Тематические репризы более крупных размеров подвергаются переработке. Сохраняются, например, «края» при значительных изменениях, новых вставках в середине (сарабанда 4-й партиты). Если репризные моменты неоднократно чередуются с отступлениями, то возникает особый тип «перемежающейся репризности» (куранта 6-й партиты). Если мелодия и гармония изменяются, но ритм в основном сохраняется, то образуется ритмическая реприза (сарабанда 4-й английской сюиты, менуэт 4-й партиты).

С тональной стороны многие тематические репризы являются субдоминантовыми. Это позволяет переносить в репризу неизменный материал первой части, ограничиваясь его транспозицией.

Элементы сонатной формы. Выше мы касались влияния двухчастности на сонатную форму и постепенного «наполнения» тональных закономерностей тематическими. Теперь укажем на два взаимодополняющих пути, по которым сонатные элементы входили в двухчастную форму: транспозиция начала первой части или же ее окончания. Оба они ведут к образованию зачатка побоч-

ной партии либо в экспозиции (первый путь), либо в репризе (второй путь).

1. Вскоре после начального проведения темы она целиком, а иногда частично, дается в тональности D или параллели. Такая «побочная партия экспозиции» вступает либо непосредственно за «главной», либо после небольшой связки. Почти всегда это сопровождается вертикальной перестановкой, и потому «побочная партия» может рассматриваться и как фугированный или инвенционный «ответ» (что в той или иной степени подтверждается и характером дальнейшего изложения). Скрещивание фугирования и сонатности исторически естественно на этапе, когда старое и новое в музыкальном мышлении сосуществовало. В случае тематической репризы вполне понятна однократность проведения темы в главной тональности (как это станет делать Гайди, объединяя в репризе главную партию и тождественную ей по материалу побочную).

Все сказанное можно проследить на примере двухголосной инвенции В-dur. «Побочная партия» (она же — ответ) вступает после двутактной связки без модуляции, с остановкой на D главной тональности, то есть совершенно так же, как в ранних венско-классических сонатных аллегро. Грань между «А» и «В» очень смягчена ради непрерывности. Разработочное построение переходит в тональную репризу, а за ней следует реприза тематическая. Однократность проведения «главно-побочной партии» возмещается ее свободно-каноническим, то есть двойным изложением.

Другой пример можно видеть в аллеманде 5-й английской сюиты, где «побочная партия» примыкает к развитой «главной» непосредственно, без связки, а тематическая реприза дана лишь в намеках.

Описанный тип встречается не только в двухчастной форме, но и в родственной ей трехчастной (прелюдия ХТК, II fis-moll) и в формах, не делящихся ясно на части (прелюдия ХТК, I Fis-dur, g-moll, a-moll, прелюдия 1-й партиты)²⁶. Следовательно, в двухчастной форме отразился общий процесс просачивания сонатных элементов при сохраняющихся фугообразных.

2. Транспозиция окончания первой части уже знакома нам по «рифмам» и более развитым построениям (как в аллемандах 1-й английской сюиты, 4-й партиты). В этом последнем случае создается более явственная близость к сонатности по сравнению не только с «рифмами», но и с фугообразными «ответами». Объясняется это тем, что транспонируемое заключительное построение по материалу не тождественно началу пьесы, то есть содержит элемент тематического контраста (чего были лишены «ответы»), и потому больше напоминает действительную побочную партию. Это особенно очевидно в тех случаях, когда транспонируется мелодически яркое построение (как в куранте 5-й английской сюиты²⁷ или куранте из 4-й сюиты Генделя):

²⁶ Особенный интерес представляет прелюдия 1-й партиты, построенная зеркально: «главная партия», «побочная партия», интермедия, каданс в D, интермедия, «побочная партия», «главная партия». Зачатки сонатной формы с зеркальной репризой сочетаются здесь с предвосхищением концентричности.

²⁷ «Побочная партия» репризы особенно выразительна благодаря новому освещению мелодии (замечательный образец гармонического варьирования малоизменяющейся мелодии в старинной музыке).



Сравнивая оба пути, можно сказать следующее. В первом из них сонатная предпосылка (хотя бы и очень скромная) всплывает в восприятии слушателя очень быстро, но далеко не всегда подкрепляется дальнейшим ходом событий. Во втором же случае предположение о сонатности в пределах первой части может и не возникнуть, но тем убедительнее оно в конце второй части. Оба пути в принципе совместимы²⁸.

Проникновению сонатности может способствовать и ясно выраженная реприза начального тематического ядра, поскольку она выделяет третью часть формы и приближает всю конструкцию к трехчастной. Это имеет место в куранте 6-й партиты.

В этом же произведении налицо другое интересное явление: за начальным ядром следуют два обширных и в большой мере транспонируемых раздела; их ясная различимость и взаимная отчужденность позволяют говорить о чертах сонатной формы с двумя побочными партиями. Но в то же время первый раздел второй части кончается типичной каденцией в S, напоминая о том, что очертания стариной двухчастной формы не исчезли.

²⁸ Намек на это — в прелюдии G-dur из ХТК, II. Но преобладание равномерного движения скрадывает очертания сонатных элементов.

§ 5. Некоторые разновидности старинной двухчастной формы. Старинная одночастная форма.

Исторические источники старинной двухчастной формы и их судьба

Нам уже приходилось по ходу изложения встречаться с вариантами формы, так или иначе отклоняющимися от типа, который обычно считается нормативным. Таких вариантов немало, и они нередки. Здесь действуют две причины. Более общая из них коренится в многообразии музыкальных форм предклассической эпохи; это был большой период плодотворного брожения, и его заслуга — не только (как часто полагают) в постепенном отборе наиболее рациональных и жизнеспособных форм, но и в самостоятельных достоинствах различных вариантов, в широких возможностях, которые они предоставляли композитору для осуществления индивидуальных творческих замыслов.

Другая причина заключалась в близких связях двухчастной формы (особенно — ее развитых типов) с принципом свободного развертывания. Если строгость ограничивает пределы выбора, то свобода, напротив, ведет к различию возможных решений и, следовательно, к многообразию вариантов.

Трактовка музыкальных форм в большой мере зависит от тех требований, какие к ним предъявляют конкретные жанры. Варианты формы, таким образом, порождены не только их спонтанными возможностями, но и природой различных жанров, облаченных в эти формы. Мы уже видели, например, что менуэт в сюите довольствуется малыми масштабами частей и более простой их внутренней структурой, тогда как аллеманда тяготеет к значительной протяженности частей и сложности их строения. Отчетливость членения крупных частей, их равноправие (оближающее форму с безрепризной трехчастной) особенно свойственны сарабандам. Нам известно также, что удельный вес квадратности и степень полифонизации формы неодинаковы в различных жанрах. Отмечая эту зависимость, не следует, однако, ее чрезмерно преувеличивать, ибо вариативность формы существует и в пределах одного жанра.

Переходя к конкретным вариантам двухчастности, отметим, что они касаются главным образом второй части формы. Это объясняется большим разнообразием и сложностью функций, равно как и протяженностью. Один из важных вариантов отличается от нормативного единством второй части — обычные ее два раздела почти или полностью сливаются.

В прелюдии *es-moll* ХТК, I первая часть модулирует в *b-moll*, и появление этой тональности сильно подчеркнута в музыке, иначе говоря — нарушение устойчивости, тональный увод звучат очень рельефно. Вторая часть прелюдии лишь в начальном четырехтакте уходит от главной тональности (см. такты 16—20). Этот четырехтакт, хотя и увенчан полным кадансом в *S*, звучит скорее как переход ко второй части прелюдии (обозначенной резким мелодическим сдвигом в характере речитатива), чем как первый раздел второй части формы; ни о каком

равноправии разделов не может быть и речи¹. Основной же раздел второй части сразу возвращает главную тональность, то есть является тональной репризой, а его внутреннее строение не дает оснований для дальнейшего членения².

В результате оказывается, что принцип «уход-возврат» осуществляется соотношением двух основных частей двухчастной формы, а не соотношением двух разделов второй части. Возникает крупный тональный контраст; функции формы, укрупняясь, выражены более компактно.

Аналогичный процесс выражен еще ярче в прелюдии *b-moll* ХТК, I. Каждая из двух основных частей формы внутренне очень спаяна, и поэтому принцип «уход-возврат» представлен двумя частями прелюдии с полной ясностью.

От начального раздела второй части сохранилась лишь краткая модулирующая секвенция без каданса (такты 13—15 прелюдии); в целом же вся вторая часть есть тональная реприза.

Вряд ли случайна однотипность формы в двух близких по духу трагических прелюдиях. Бах пожертвовал тональным разнообразием и разработочным «блужданием» вторых частей, но зато добился монолитности (а в прелюдии *b-moll* — даже нарочитой монотонности) в выражении одного — мрачного настроения.

Построение второй части без обычных двух разделов может иметь и иной вид. Вторая часть строится как единое динамическое целое (напоминаем об организующем и объединяющем значении динамического профиля в формах свободного развертывания). Этот вариант представлен первыми двумя прелюдиями ХТК, I.

В прелюдии *c-moll* вторая часть складывается из нагнетания на органном пункте *D*, включающего большую кульминацию, и коллообразного заключения. В результате вторая часть представляет сочетание еще не достигнутой устойчивости и уже оставленной позади основной стадии действия. В прелюдии *C-dur* разграничение основных частей довольно условно. Первая часть (или, точнее, этап развития) тонально (но не конструктивно) замкнута в *C-dur*, умеренна и ровна по динамике. Вторая же часть — как и в предыдущем случае — динамическая волна с нарастанием, неустойчивой вершиной ($K \frac{6}{4}$) и заключительным спадом.

Замечателен в этих прелюдиях непосредственный переход предъэктовой части в постъэктовую, переход «еще не» обретенной тоники (как цели движения) в «уже не» действительный участок развития. Позволительно предположить здесь отдаленное предвосхищение одного из приемов симфонической драматургии конца XIX и первой половины XX века — «раскола репризы». Вместе с тем очевидна широко обобщающая природа данной закономерности, способной проявиться в весьма различной исторической обстановке и любых масштабах.

Старинная одночастная форма. Варианты, с которыми мы ознакомимся, обязаны своим существованием повышенной непре-

¹ Возможно, что сильное сжатие начального (*as-moll*) построения второй части связано с насыщенностью прелюдии отклонениями в эту ладотональность (и, шире, большой ролью *S*); это сделано, очевидно, для придания мрачного колорита.

² В нем есть большое расширение и заключение; они не меняют оценки формы.

рывности развития. Она сказывается как в крупном плане (общий структурно-тональный замысел), так и в местных явлениях (границы разделов намеренно сглажены)³. В полифонических или родственных им формах непрерывность развития может до известной степени мириться с делением на четко разграниченные части. Но когда предел непрерывности перейден, следует говорить уже не о частях формы, но об аналогичных им по функции этапам или фазах развития. «Часто развитие в прелюдиях Баха бывает настолько непрерывным, что намечающиеся внутренние построения («волны» мелодического развития) приобретают характер не выделяющихся частей, а просто ряда фаз, полностью подчиненных единому целому»⁴. Отсюда вытекает возможность изростаания двухчастной формы в одночастную. Существуют, следовательно, две степени слитности в старинных формах — двухчастных или подобных им: слияние двух разделов второй части и слияние обеих основных частей. В последнем случае от двухчастной формы сохраняется ее основная закономерность — гармонико-тональный план, в минимальной степени или вовсе не подкрепленный тематическими соотношениями. Такое родство одно- и двухчастной форм — подтверждение того, что закономерность, лежащая в основе двухчастности, есть лишь важный случай закона более общего, охватывающего и другие формы.

Таким образом, общее у одночастной и двухчастной форм — тональный план с уходом в D или параллель, участок неустойчивых тоналностей, и последующая тоналная реприза. Различное же в них — отсутствие четкого конструктивного разграничения и, в частности, отсутствие противопоставления второго и третьего этапов (ухода и возврата) первому (экспозиционному). Отсюда также следует, что в одночастной форме сильнее выражен принцип свободного развертывания; само наличие его роднит обе формы, тогда как степень его проявления дифференцирует их.

Понятие «одночастная форма» имеет негативный оттенок, ибо говорит лишь о неразграниченности частей, но не указывает на какую-либо внутреннюю организацию (в отличие от двухчастной, трехчастной формы). Поэтому констатация одночастности требует дальнейшей расшифровки, раскрывающей индивидуальное решение формы. Покажем это на нескольких примерах.

В прелюдии D-dur ХТК, I создается впечатление *motu perpetuo* с непрерывным развертыванием на родственных фигурах. Вместе с тем анализ показывает, что на первичном (мотивном) уровне существует довольно строгая организация; она малозаметна для слуха, но выдержана с большой последовательностью.

³ Особенную роль при этом играет равномерность ритма. Один из частых приемов — непрерывное ямбическое движение малых длительностей, например



⁴ Музыкальная форма, с. 132.

Каждая четвертная доля такта образует субмотив из четырех звуков. Все без исключения субмотивы (до заключения, начинающегося в такте 30) построены на сочетании начального звука строго поочередно с восходящим (нечетные доли) и нисходящим (четные доли) трихордом:



В этом заключено постоянное начало прелюдии. Хотя оно и не является в буквальном смысле остинатным (высота субмотивов меняется), но чрезвычайно близко ему (о значении остинатности при свободном развертывании мы говорили неоднократно). Переменное же начало (то есть мелодическое разнообразие) основано на различной широте начального интервала и различном направлении от начального звука к трихорду (сверху или снизу). В результате образуется несколько (5) типов субмотивов: «колючко», его обращение, «скачок с возвратным шагом», его обращение и «взлет»⁵:



Из сцепления субмотивов по четыре образуются тактовые мотивы, очень часто сходные; однако во всей прелюдии нет и двух вполне одинаковых тактов. Таков мотивно-субмотивный уровень развития. Он образует «материальную основу» для более широкого плана, на уровне формы. Складывается своего рода четырехчастность: небольшая первая часть (такты 1—5→), почти втрое превосходящая ее тонално неустойчивая средняя часть (такты 6—19→), субдоминантовая реприза (такты 20—24→) и большое заключение (такты 25—35), противостоящее всему предыдущему. Но форма эта скрыта, будучи замаскирована под типично прелюдийное, равномерно-бесцельное и бесконтрастное движение⁶ (что и позволяет назвать ее одночастной). Ее принцип — «мнимая безрепризность»⁷. Художественный смысл такой формы — создать впечатление нескончаемости изменений, в основе коих — всего несколько описанных (к тому же — взаимно родственных) микроформул; продемонстрировать искусство длительной и, как кажется, произвольной игры на «почти» одинаковых, но никогда не тождественных фрагментах⁸; неощутимо для слушателя создать в процессе этой игры внутреннюю логику формы и накопить посредством постоянного круговращения предпосылки для кульминационного, мощного заключения.

В данном случае размытым контурам формы в какой-то мере противостоял репризный принцип — притом не только тоналный, но даже тематический (такты 20—24). В некоторых других случаях неопределенность граней выражена еще

⁵ «Недостающее» обращение взлета Бах прибегает для коды (см. такты 30—31).

⁶ Контраст, притом довольно сильный, появляется лишь в заключительной части, как своего рода «перемена в N раз».

⁷ Малозаметность репризы связана не только с ее транспозицией в S и не только с общей выравненностью движения, но также и с обилием частей, местных сходств, так что реприза сперва кажется «еще одним из них».

⁸ Бах как бы «подразнивает» слушателя, якобы повторяясь, но всякий раз ускользая от полной повторности.

сильнее. Так, в прелюдии G-dur ХТК, I ни тематизм, ни фактура не дают однозначного ответа на вопрос о членении формы.

Отсутствие бесспорного членения иногда уживается с особым приемом планировки. Для одночастной формы непрерывного развития важно наличие каких-либо ориентиров, разъясняющих слушателю если не всю форму в ее отчетливых контурах, то по крайней мере отдельные «опознавательные» пункты, наделенные определенной функциональной окраской. В прелюдии g-moll ХТК, I этапы развития не разделены значительными цезурами, но зато помечены заметными тематическими вехами; начальное ядро (такт I) воспроизводится дважды: в параллельном мажоре наподобие заключения первой части и вместе с тем как намек на побочную партию (такт 7), а затем в субдоминанте, также в двойном значении — как признак разработочного раздела и в то же время как предварение тональной репризы (такт 11):



Не отмечен тематической репризной вехой лишь последний этап — тональная реприза, но он как раз и не нуждается в этом, ибо возврат основной ладотональности говорит сам за себя.

Трехкратное появление «вех» еще и потому очень заметно на слух, что на остальном протяжении прелюдии господствуют мотивы, хотя и не вовсе чуждые начальному ядру, но очень отличные по ритмической характеристике.

Мы уделили внимание старинной одночастной форме в связи с изучением формы двухчастной. Можно утверждать вместе с тем, что одночастная форма ближе трехчастности, чем двухчастности: ведь в ней отпадает основной признак двухчастности — конструктивное деление на две части, именно то, что заставляет трехчастный тональный план подчиниться двухчастной планировке.

Поэтому остается только закономерность типа $t - e - i$, кото-

рая по существу трехчастна. Надлежит лишь помнить, что эта «трехчастность» — не та, какую мы обычно имеем в виду, применяя данный термин; с конструктивной точки зрения она условна по тем же причинам, какие заставляют нас выделить старинную одночастную форму в особую категорию.

Сопоставим теперь несколько типов формы, ограничивающих или трансформирующих применение старинной двухчастности. Один из них — только что рассмотренная одночастность, снимающая основную грань. Особо отметим такой случай, когда развитие приобретает неустойчивый характер очень скоро после начала. Почти не задерживаясь на типовой начальной модуляции (D, параллель), композитор переходит в круг ладотональностей разработочного характера (например, прелюдия F-dur ХТК, I, также — разобранная прелюдия D-dur). Тем самым отпадает возможность трактовать форму как двухчастную. Главный интерес переносится при этом либо на разнообразие ладотональных пере-

красок материала, на игру приближениями и удалениями от основной тоники, на контраст мажорных и минорных проведений, либо на мотивно-тематические метаморфозы начального ядра, либо на то и другое вместе взятое.

Напомним в заключение о затронутом нами «двуликком» варианте формы — фугированно-предсонатном. Доминантовые «спутники», ряды проведений, двойные контрапункты, секвенции в духе интермедий совмещаются с сонатными элементами типа побочных партий и с разработочными приемами вычленений и дроблений. Тяготение к фугированно-предсонатному изложению опровергает высказывавшееся иногда мнение, будто от фуги к сонате нет пути.

Все сейчас сказанное вновь приводит к выводу, что форма, которую мы именуем старинной двухчастной, развивалась в русле некоторых общих тенденций; значение же ее основано на том, что эти тенденции получили в лучших образцах двухчастности наиболее отточенную форму, наиболее совершенное воплощение.

Исторические источники старинной двухчастной формы. Двухчастная форма принадлежит к числу стариннейших, уступая, быть может, лишь куплетной и вариационной. Причины этого были уже освещены выше (с. 120): имеются в виду условия, благоприятствовавшие созданию двухчастности в народно-музыкальном быту⁹.

Указать какое-либо определенное время возникновения двухчастной формы не представляется возможным. Во всяком случае XII век уже дает нам близкие ей образцы. Наибольшую роль на первых этапах формирования двухчастности сыграл, видимо, запевно-припевный тип¹⁰. Встречаются, однако, и другие типы; особый интерес представляют относящиеся еще к XIII веку образцы, близкие репризной двухчастной форме. Они колеблют существующее представление о позднем образовании репризных форм и вместе с тем подтверждают, что бытовая музыка иногда опережала профессиональную музыку более «высоких» жанров в выработке некоторых форм¹¹:

Вальтер Фогельвайде. Песня (1228)



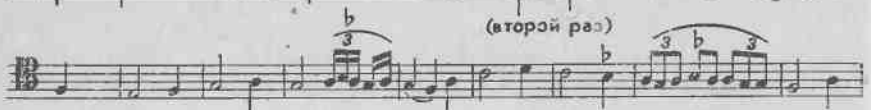
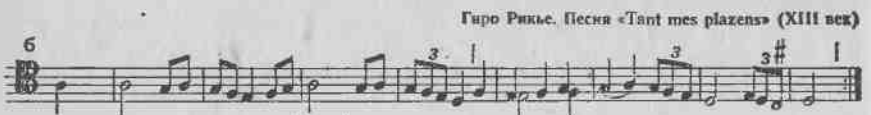
⁹ Эти условия в значительной степени сохраняли силу и для музыки, обслуживавшей привилегированные слои общества.

¹⁰ «Песня с припевом в особенности практиковалась городскими труверами [...] XIII и XIV веков» (Прюньер Анри. Новая история музыки, ч. 1. М., 1937, с. 53). См. приводимые в этой книге примеры на с. 52, 53, 60.

¹¹ Пример 43 приведен в изд.: Шеринг, № 12/1. См. также: Шеринг, № 14 (Адам де ла Галь, песня трувера).



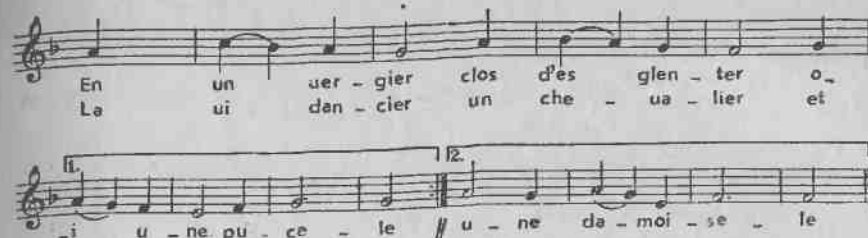
Некоторые песенные формы того времени приближаются к типам бара как безрепризного (||: A :|| B, см. пример 45), так и репризного (AABA, см. пример 43)¹².



Можно встретиться с песней, где мелодия, редкостная по кратоте и широте, непринужденно укладывается в совершенно уравновешенную квадратную форму:



¹² Пример 44a приводится в изд.: Adler Guido. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt/M., 1924, S. 159. Пример 446 см. в изд.: Wolf J. Handbuch der Notationskunde, I. Teil. Leipzig, 1913, S. 207. См. также: Шеринг, № 21 — притча Фрауенлоба «In der grünen Weise».



Наряду с песней издавна складывалась двухчастность и в другой области — в танце. Это значит, что источниками двухчастной формы были оба коренных, первичных жанра бытового музицирования — и песня и танец. Сошлемся на образец, относящийся к XV веку, — танец для четырех инструментов Жака Барбрио¹³.

Сравним стимулы, которые вели к образованию двухчастной формы в обоих жанрах. В песне это, как уже сказано, прежде всего запевно-припевная структура; но и при отсутствии такой дифференциации приближение к двухчастности иногда осуществлялось, если внутри строфы имелись два развитых и различных (по рисунку, по ритму) мелодических элемента. В танце же выход за пределы одной части диктовался хореографической необходимостью, а именно — сменой различных фигур. В этом смысле танец уступает песне с припевом, как непосредственный источник двухчастности, ибо число колен танца могло не ограничиваться двумя¹⁴. Но зато — в противовес количественной неопределенности строения — танец в дальнейшем превзошел песню: именно в разнообразных видах танцевальной музыки постепенно проступали классические очертания той формы, которую мы именуем «старинной двухчастной»¹⁵. Инструментальный танец предоставлял большие возможности для тематического развития и для создания развитых, относительно сложных тональных планов; и то и другое менее подходило для песни.

Тематический материал как в самых ранних, так и в сравнительно более поздних образцах, по большей части обнаруживает родственность частей в смысле общего характера музыки и конкретно-интонационных типов. Из сказанного следует, что преоб-

¹³ Шеринг, № 49.

¹⁴ Многоколенность бывала свойственна и песне, но в меньшей степени; существовал и промежуточный жанр «песня для танца», к которому также относится сказанное. Вообще же «при большем числе частей форма оказывается чаще всего безрепризной трехчастной, четырехчастной и т. д. — число частей может доходить до десяти и более» (Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 63). Ю. Н. Холоповым предложен термин «простая многочастная форма».

¹⁵ Таким образом, ее предшественники являют нам «предстаринную» или «архистаринную» форму.

ладад развивающий тип двухчастности. Приведем образец развивающей формы, относящийся к XVI веку¹⁶:

Издатель Тильман Сузато (1551 г.). Ronde для четырех инструментов

46

Заметим, что граница между развивающей и запевно-припевной формой не слишком определена. С одной стороны, контраст запева и припева бывает весьма относителен, а с другой стороны, вторые части развивающих форм сами иногда напоминают припев или отыгрыш (особенно в тех случаях, когда они вдвое меньше первых частей, — см. пример 46); интересно, что это свойство вторых частей сохранилось и в некоторых образцах нового времени, в частности у Бетховена¹⁷.

Не только бытовые жанры были источниками двухчастности. Задатки для нее существовали и в тех формах полифонического происхождения, где, несмотря на общую непрерывность, имелись признаки членения на крупные разделы. Если двухчастная форма обязана жанрам быта очевидностью и простотой строения, то от полифонической музыки она — по мере своего развития — заимствовала принцип последовательного развертывания.

¹⁶ Шеринг, № 119.

Культивирование двухчастной формы выходит за рамки одного какого-либо стиля. Это подчеркивает в своем труде С. С. Скребков, указывая на характерность этой формы и для музыки Ренессанса и для барокко (ср.: Скребков в С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 63 и 185).

¹⁷ Сонаты № 13 и № 16, главные партии финалов; соната № 21, первый эпизод финала.

Остается указать, каковы были пути переработки «предстаринных форм» в развитую старинную. По отношению к многоколенным формам с неопределенным числом звеньев двухчастная форма выкристаллизовалась прежде всего путем сжатия, как минимум по конструктивности и в то же время оптимум по логичности, стройности и связности. Вообще говоря, развитие двухчастной формы шло от простого сопоставления двух частей песни или двух и более колен танца к установлению внутренних логических соотношений между ними. Возникает функционально обработанное сопоставление. При достижении значительной полноты функциональных соотношений черты сопоставления постепенно отпадают.

Первым шагом по этому пути можно считать установление определенных кадансовых соотношений: если «необработанное» сопоставление характеризуется полными кадансами в концах всех частей, то в других случаях средний раздел уже выделяется половинным кадансом, что приближает его к функции середины¹⁸. Значительно «прогрессивнее» те случаи, где не только каданс, но и вся гармоническая основа приближается к классическому виду.

Важно обретение формулы $\parallel: \tau - \sigma \parallel: \sigma - \tau \parallel$, особенно — ее

третьего члена.

Существенно также уточнение вариантного развития в гомофонных жанрах. О воздействии полифонического мышления уже было сказано. Вспоминая о рассмотренных нами одночастных формах непрерывного развития, можно предположить их взаимодействие с формами ясно расчлененного типа: весьма вероятно как образование двухчастности путем кристаллизации двух частей из слитной формы, так и, наоборот, внедрение в двухчастность единого и сложного развития, идущего от непрерывно-одночастной формы.

До сих пор речь шла о предьстории «классической» старинной двухчастной формы. Коснемся дальнейшей ее эволюции. Напомним, что даже при наличии срединного каданса, членящего вторую часть, на восприятии формы сказывалось отсутствие вполне определенной, более или менее точной тематической репризы (а нередко — и неустойчивость тональной репризы); поэтому грань между обоими разделами второй части далеко не всегда была четкой; до тех пор пока тематическая реприза не стала господствующей, деление на две части берет верх над трехчастностью.

Восприняв принцип тематической репризы, старинная двухчастная форма получила две различные возможности дальнейшего развития: сохранив свои пропорции, превратиться в простую

¹⁸ См.: Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, т. I. 2-е изд. М., 1933, № 91 (Гасслер, песня для танца, 1601).

трехчастную форму развивающего типа или же, сохранив двухчастность формы, сжать свои пропорции и превратиться в репризную двухчастную форму. И в том и в другом случае тематическая реприза стала новым мощным стимулом для развития формы. Второй случай первоначально преобладал — традиции двухчастности прочно держались, но затем трехчастность выдвинулась вперед.

Перерастание безрепризной двухчастности в тематически-репризную есть одно из выражений общей тенденции. Это явствует из аналогии с перерастанием старинной двухчастной формы в сонатную: и в том и в другом случае на место тематически безрепризного развития приходит тематическая определенность.

Наряду с внедрением тематической репризности (и в связи с ней) сказалась и более общая историческая закономерность: рост функциональной дифференциации, при которой роль данного элемента хорошо оттеняется иной ролью другого элемента. Функциональная дифференциация достигла большого развития в венском классицизме и сохранялась долгое время позднее. Ее значение связано с ростом индивидуального начала, с выражением жизненной активности, контрастности, при этом — в широком содержательном диапазоне от сравнительно спокойной действенности до высокой трагедии. Ее сила в многообразии проявлений: максимальная отчетливость гармонико-функциональных процессов, противопоставление опорных и промежуточных частей формы, рельефа и фона, выработка тематических типов, отвечающих положению в форме (начальные, продолжающие, заключительные темы), большая дифференциация компонентов фактуры (особенно явная в сравнении с относительным равноправием голосов в полифонии).

Не избежала роста функциональной дифференциации и двухчастная форма. В ней происходило более четкое разграничение функций ухода и возврата. Как мы уже видели, оба раздела второй части имеют много общего, особенно в гармонии (отсутствие экспозиционности, преобладание неустойчивости). Поляризация же их вела к образованию простой трехчастной формы (или репризной двухчастной формы). Здесь в серединах сохраняется и усугубляется ведущая роль развития, тогда как в крайних частях усиливаются черты устойчивого изложения.

Оба описанных явления — тематическая репризность и функциональная противопоставленность — связаны друг с другом, ибо первая в большой степени способствует второй (как и наоборот, вторая, будучи явлением более общего порядка, находит в первой одно из самых ярких своих выражений).

Издавна существовавшие простейшие виды двухчастности продолжали свою жизнь, ибо они питались, как и раньше, массовым музыкальным бытом. Музыка их гомофонна, части по преимуществу уравновешенны и квадратны. Но обращает на себя внимание, что многие из них перерождаются в форму, близкую репризной двухчастной: первая половина второй части становится ти-

пичной «третьей четвертью» с нередким дроблением в ней, реприза же либо тональна, либо содержит интонации, родственные первой части. Так поступал нередко Корелли, например в знаменитом гавоте из скрипичной сонаты № 10:

Корелли. Соната № 10 для скрипки (1700), гавот



В § 8 мы специально остановимся на таких формах. Наследие развертывания иногда сказывается и в таких образцах, как следующая тема Гайдна (например, отодвигание тоникки до конца):

Гайда. Симфония № 90, первое предложение



Отметим в заключение, что старинная двухчастная форма сохранила задатки для обоих основных видов двухчастности последующих эпох — развивающей и репризной. Поэтому переход к этим формам мог совершаться вполне органично.

Интерес к старинной музыке, вспыхнувший в XX столетии, нашел свое отражение, в частности, и в области музыкальной формы. Не касаясь здесь этой проблемы в целом, приведем замечательный пример обращения к старинной двухчастной форме в сочиненном для А. В. Неждановой романсе Рахманинова «Вокализ» (1915). Выбор формы, очевидно, вытекал из характера мелодии, очень напоминающей баховские «развертывания»¹⁹. Трактована форма широко и свободно; первая часть сама напоминает двухчастную форму, ибо второе предложение дается после подчеркнутой полной совершенной каденции в главной ладотональности и по типу развития родственно вторым частям старинной формы. Таким образом, вторая часть «Вокализа» оказывается вторым обширным развертыванием с секвентными построениями вдвое более крупного плана по сравнению с первым (4 такта и 2 такта). Еще одна очень оригинальная особенность, на первый взгляд колеблющая определение формы как старинной двухчастной, — «закругляющая» произведение полная реприза первого предложения «А» (с вокальным контрапунктом); однако она, будучи дана после завершенного «В», воспринимается не как реприза, а как кода, компенсирующая длительные разработочные «блуждания». Так в новых условиях воссоздается на высоком художественном уровне старинная музыкальная форма.

§ 6. Развивающая двухчастная форма в последующие эпохи

Главной чертой, придававшей значительность высшим образцам старинной двухчастной формы, был принцип развертывания (в широком его понимании). Коль скоро при смене стилей этот принцип отошел на задний план или даже сошел на нет, развивающая двухчастная форма в значительной мере утратила то, что сообщало ей глубину и величие. Это сказалось отчасти на ее распространении, но еще более — на ее общем уровне: она превратилась в одну из простейших форм¹.

Общее определение развивающей двухчастной формы было дано выше (с. 129). Отсутствие тематической репризы роднит ее с контрастной двухчастностью, а отсутствие вполне самостоятельного нового материала во второй части — с репризной двухчастностью.

В § 1 была речь о народно-бытовых корнях двухчастности. Развивающая, а также контрастная форма — именно те, где такие влияния сказываются особенно явно.

¹⁹ Но вместе с тем мелодия заключала и нечто ориентальное — как это изредка бывало у Баха и часто — у Рахманинова; обе черты — и бахизм и ориентализм — не мешают ощутить специфическую рахманиновскую элэгичность, разлитую в широких «бесконечных» линиях, в то же время подкрепленную ритмически четкими фигурами.

¹ Указанный процесс отразился на всех видах двухчастной формы, но особенно заметен на той форме, которая призвана выполнять задачи, по названию общие со старинной развивающей формой.

Подтвердим это в отношении развивающей формы на примере фортепианных сонат Бетховена. Имеются в виду следующие образцы: 1) соната № 13, первая тема; 2) там же, вторая тема; 3) соната № 15, тема главной партии; 4) там же, трио скерцо; 5) там же, главная партия финала; 6) там же, побочная партия финала; 7) соната № 16, главная партия финала; 8) соната № 21, первый эпизод финала; 9) соната № 23, тема коды финала; 10) соната № 25, главная тема финала; 11) соната № 29, скерцо, тема b-moll — Des-dur; 12) соната № 31, тема второй части (Allegro molto)².

Проявления народно-бытового начала очень разнообразны. К ним относятся: намеренно подчеркнутая простота мелодии, иногда совместимая с более сложной, «облагораживающей» фактурной или гармонической обработкой (№ 1, 2, 4, 8, 9, 10). В частности, нужно отметить построение мелодии на простейшей гармонической фигурации (9, 11) или элементарной ритмике (10). В одном случае очень простая мелодия обрабатывается наподобие *soprano ostinato* ладотональной перекаской (4). Внедряется нарочито грубоватый гротескно-юмористический элемент (12). Применяются приемы народно-инструментальной музыки — вольничные басы и свирельного характера наигрыши (3, 5, 6). Энергичному плясому движению помогают сильные зачины-толчки (9), а вторая часть толкает в духе бойкого танцевального отыгрыша (7, 8). Вся форма укладывается в типично народную структуру пары периодичностей (3, 5, 6, 7, 8, 11)³. Напоминает бетховенские обработки народных песен сугубо диатоническая параллельная переменность (11: b-moll — Des-dur)⁴.

Специфика развивающей двухчастности обнаруживается в трактовке второй части. В наиболее общей форме роль второй части определяется как развитие в тесном смысле, то есть использование элементов «А» в новом аспекте, истолкование интонаций «А» в другой обстановке. В свою очередь эта функция может обрести различные оттенки, о которых сейчас пойдет речь.

Первая разновидность связана с элементом тематической работочности и с гармонической неустойчивостью либо в начальных построениях второй части, либо на большем протяжении. Так, в песне Листа «Ты как цветок прекрасна» «В» основано на главном мотиве «А», который проводится в различных тональностях; только последнее проведение дано более полно и в основной тональности. Но чаще встречается разновидность с ярче и активнее выраженной гармонической неустойчивостью. Образуется срединно-предыктовый тип: вторая часть может быть определена как доминантовый предыкт, лишь в последний момент приводящий к тонике, или как середина, завершаемая полным кадансом и, таким образом, меняющая в конце свою функцию. В

² Ссылаясь на них, будем называть лишь нумерацию данного перечня.

³ Наклонность к превращению в пару периодичностей присуща любой двухчастной форме с повторением обеих частей (||:A:||:B:||=AABB). Но здесь речь идет о случаях, где имеет значение и сам характер интонационного материала или фактуры.

⁴ В данном образце простота диатоники доведена до крайности: вся двухчастная форма составлена исключительно из двух тонических трезвучий (то есть написана на четырех звуках без единого к ним добавления). Не случайно такая обнаженная простота («украшенная» лишь каноном), граничащая с гротеском, дана в пределах скерцо. Подобное юмористически гипертрофированное толкование народно-музыкальной незатейливости, но относящееся не к гармонии, а к форме, было тринадцатью годами позднее осуществлено Шопеном в «бесконечной мазурке».

целом же вся двухчастная форма имеет своеобразный облик: «экспозиция + середина» (с завершением в последний момент). Можно видеть в этом известную связь со старинной двухчастной формой в тех ее разновидностях, где вторая часть почти до самого конца подчинена гармоническому и тематическому развертыванию. Назовем ряд типичных и разнообразных по выполнению общей задачи примеров: тема *Andante con moto* из «Аппассионаты», начальная тема сонаты № 13 и главная партия финала, тема *Prestissimo* из сонаты № 30, вальсы Шуберта ор. 9 № 5, 12, 18, ор. 91 № 2, вступление к 4-му действию «Руслана и Людмилы», главная тема финала в скрипичном концерте Глазунова:



Глинка. «Руслан и Людмила», вступление к 4-му действию, вторая часть формы



В теме из «Аппассионаты» интенсивность процесса связана с принципом развития одного элемента на фоне неизменности другого (abab₂ab₂...), то есть возвышением приема отталкивания. В вальсе Шуберта ор. 9 № 12 главное — подхват заключительного элемента «А» и его разработка в «В»⁵.

С особенной оригинальностью воплощен тип «середина с заключением» во вступлении к 4-му действию «Руслана и Людмилы»: «В», начинаясь наподобие середины, имеет сильно выраженное в духе фантастики (текст — «Кудесников сильных зовем») «нарушение в третьей четверти» (медь, целотонность) и заключительный каданс в четвертой четверти; иначе говоря, само «В» напоминает репризную двухчастную форму. В концерте Глазунова вторая часть ассоциируется с характерными «фанфарами ожидания», построенными на D или движущимися от T к D⁶. Последние два такта могли бы быть повторением последних тактов первого предложения «В», и тогда образовалась бы типичная доминантовая середина.

Предельный случай в образовании двухчастной формы типа «экспозиция + середина» демонстрирует Бетховен в сонате № 13: 17 тактам доминанты (считая и задержание в такте 17) отвечает единственный такт тоники; движение сдерживается дробностью мотивов и низкой громкостью, но тем не менее оно стремительно:



В середианно-предыктовом типе второй части происходит рост напряженности за счет динамики гармонической (всегда) и мелодической (часто). Органный пункт D с отодвиганием T, восходящее мелодическое развитие с более или менее яркими вершинами, намеки на оstinatную повторность, подъем звучности — таковы те простые средства, которых оказывается достаточно при

⁵ Шуберт иногда применяет к «А» приемы, выработанные для «В». Примеры «предыктовых первых частей» — ор. 9 № 1, 4, 9. В ор. 50 № 23 «А» построено даже по типу «третья четверть + реприза»; в ор. 9 № 16 и ор. 50 № 16 первые части содержат характерные для некоторых частей «сопоставления с результатом». Эти факты говорят не о «функциональном безразличии» у Шуберта, а только о сильном «обратном влиянии» «В» на «А».

⁶ Примеры см. в кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып. 2. М., 1975, с. 164—165. См. также в фортепианном концерте Бетховена Es-dur фанфарное проведение побочной темы в оркестровом tutti.

скромных размерах большинства образцов. В отдельных случаях, впрочем, налицо и более сложные приемы, как мы только что видели.

Итак, значение данного типа — всемерное подчеркивание продолжающей роли «В» и заключенного в этой части нагнетания; это — динамический тип развивающейся двухчастной формы. Контраст между функциями «А» и «В» здесь особенно велик.

Вторая разновидность означает непосредственное продление и доразвитие мысли, сформулированной в начальном периоде. Это — «продолжающий тип» двухчастной формы.

Отличие от первой разновидности здесь имеет место не столько разработанность, сколько дальнейшее раскрытие мелодической темы за пределами периода. Продолжающий тип характерен, в частности, для вокальной лирики с присущей ей длительной кантиленой. Простой образец такого рода — песня Шуберта «Дождь слез» (строение куплета), а более утонченный — романс Танеева «Когда, кружась, осенние листья». Продолжающий тип может быть связан и с известной долей контрастности. Ее причина — драматизация или, по крайней мере, рост эмоции, а ее конкретное выражение — переход от чистой певучести в «А» к декламационности в «В» (см. романсы Чайковского «Отчего», «Среди мрачных дней»). Довольно широко распространен продолжающий тип и в инструментальной музыке. Таковы (в меньшем масштабе) первая часть мазурки ор. 67 № 4 Шопена и (в более крупном масштабе) главная партия первой части во 2-м концерте Рахманинова, имеющая немало общего со старинной двухчастной формой и длительно-величавым развертыванием в ее второй части⁷.

О связи со старинной формой (хотя и нечасто встречаемой) можно говорить и в более общем смысле: развивающее начало проявляет себя иногда в большей протяженности «В» (см. трио из скерцо сонаты № 12, Allegretto сонаты № 14 Бетховена). Особенно интересны те случаи, где «В» вполне отвечает только что описанной второй разновидности: возросшая протяженность соответствует большей мелодической развитости, образует новый, расширенный мелодический концентр (соната № 22, главная тема *In tempo d'un Menuetto*; Рахманинов, романс «Здесь хорошо»), отражает большую образную значительность (главная партия финала «Аппассионаты»), противопоставляет суровому, дисциплинированному лаконизму «безбрежный» и свободный разлив мелоса (концерт Рахманинова, пропорции «А» и «В»: 16 + [29 + 8]).

Третья разновидность — тип формы в целом, где происходит как бы сложение взаимодополняющих частей, составной тип. Таков первый эпизод в финале сонаты № 21 Бетховена, о народнотанцевальном характере которого уже было сказано; «В» мело-

⁷ Очень близка по типу развития главная партия в «Пасторальной сонате» Бетховена, но в силу неполной завершенности первой части (несовершенный каданс) общая форма пары периодичностей относится к случаям промежуточным между периодом и двухчастностью.

дически ярче, но значительно короче и приближается к функции дополнения. Еще отчетливее выявляются черты дополнения в теме финала сонаты № 16 — здесь они даны вдвойне: все «В» как дополнение к «А», и вторые половины предложений «В» как собственно дополнение или отыгрыш⁸:

51 Allegretto

Роль «В» в таких случаях более ограничена: ее можно определить как завершение «А» без предшествующего (как это было в середино-предыктовом типе) развития. Поэтому данный тип — несмотря на возможную в его пределах моторную активность — следует расценивать (с точки зрения процессуальной) как относительно статичный и несколько приближающийся к контрастной двухчастности.

Границы различных типов переходимы. Так, в главной партии финала сонаты № 13 «В» содержит гармоническое нагнетание, но, с другой стороны, его лапидарные интонации и двукратность проведения оставляют впечатление повторенного отыгрыша — дополнения.

Описанные функции относились к общему характеру развития. Не меньшее значение имеет направленность развития. В большинстве двухчастных форм она следует известной нам закономерности — образованию последовательности «уход-возврат». Оно основывается прежде всего на ладогармонической, но отчасти и на интонационной основе.

Значительную роль играет при этом ладотональная симметрия всей формы $\tau - \nu, \nu - \tau$. Происходит уравнивание первой части обратным ладогармоническим планом; возникает вопросоответная структура. Симметрия может быть и более обобщен-

⁸ Это подтверждается структурой дробления: 2, 1, 1, характерной для танцевальных отыгрышей или припевов (а в целом — особым видом двойного дробления $\parallel : 4 : \parallel, \parallel : 2, 1, 1 : \parallel$, что отвечает двойному дополнению).

ной и более конкретной. В первом случае это выражается в смене каденций по только что приведенной формуле или в соприкосновении модуляции в конце первой части с неустойчивой функцией главной ладотональности в начале второй части (см. трио марша из сонаты № 12 Бетховена). Во втором случае имеется точная зеркальная симметрия ладотональностей (например, *h-moll — D-dur, D-dur — h-moll* в трио скерцо сонаты № 15, *b-moll — Des-dur, Des-dur — b-moll* в трио скерцо сонаты № 29, *es-moll — Ges-dur, Ges-dur — es-moll* в лендлере Шуберта № 12 из «17 лендлеров»). Особенно убедительна симметрия, в которой участвует большее число ладотональностей (соната № 21, второй эпизод финала: *c-moll — f-moll — As-dur, As-dur — f-moll — c-moll*).

Характер прямого продолжения, присущий большинству вторых частей, оттеняется не только их общим складом, но и особым начальным приемом — неустойчивостью первой гармонии «В». Существует два основных типа таких начал — с *S* или с *D* (иногда — побочной). Они дают различные ощущения: субдоминантовое начало обычно означает спокойное продолжение и предвещает планомерное дальнейшее развитие, тогда как доминантовое большей частью связано с неустойчиво-нагнетательным характером развития, в нем бывает заключено предиктивное стремление к воссозданию устойчивости в конце «В»⁹. Но в обоих случаях очевидны черты продолжаемости, особенно важные для формы развивающегося типа; неустойчивые «зачины» вторых частей естественно входят в контакт с модуляционными окончаниями «А».

Для развивающейся двухчастности очень важно обеспечение тематического единства обеих частей. Родство «А» и «В» поддерживается различными способами: на фоне новой мелодии сохраняется характерная ритмика первой части (Шопен, мазурка ор. 67 № 4); применяется структура «продвижения», то есть опора на какой-либо элемент «А», становящийся начальным для «В», особенно часто — на последний элемент «А» (пример 49а)¹⁰.

При различии начал обе части приводятся к единству концовок, что приближает структуру к рефренности или «эквивифинальности» (Шуберт, песня «Бодрость», Римский-Корсаков, «Испанское каприччио» — обе Альборады). Черты репризности иногда проявляются не цельно-тематическим путем, а в «отдельных средствах музыкального языка»: «возвращение главной мелодии к исходному высотному уровню, возвращение начальных элементов фактуры, реприза ладового наклона, громкостной динамики, тембров и т. д.»¹¹.

⁹ Примеры начал с *S* — соната Бетховена № 22, Ариетта из сонаты № 32; 7-я симфония, финал; вальсы Шуберта ор. 9 № 13, 14, 17, 24. Начало с *D* — *Andante con moto* из «Аппассионаты», очень многие вальсы Шуберта.

¹⁰ В вальсе ор. 67 № 15 Шуберта подхватывается не краткий элемент, а целое предложение.

¹¹ Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений, с. 82—83.

Применение развивающейся двухчастности, как показывают приведенные примеры, достаточно широко и разнообразно. В инструментальной музыке она лежит в основе миниатюр и частей более крупных форм. В вокальной музыке она, вместе с контрастной двухчастностью, имеет особые основания для распространения: «1) объединяющее действие текста, благодаря чему тематические повторения, вообще, менее необходимы для цельности формы; 2) невозможность найти в тексте повода для музыкальной репризы»¹².

Подводя итог достоинствам развивающейся двухчастности, следует отметить простоту ее строения, прямой и нередко — целеустремленный путь развития, функциональную цельность. Уступая репризной форме по стройной логической закономерности, развивающаяся форма превосходит ее более независимым, свободным и единым построением второй части.

§ 7. Репризная двухчастная форма.

Определение. Логика развития. Типы формы.

Особенности реприз

Репризной двухчастной именуется форма, где вторая часть отчетливо дифференцирована на построения, из коих первое неустойчиво, второе же представляет сжатый тематический возврат; в норме она основана на двойкой равнодлительности — как частей двухчастной формы, так и построений внутри второй части. Термин «репризность» мы применяли и по отношению к развивающейся двухчастной форме, имея в виду тональный возврат (иногда — с возвратом тематических элементов, но не темы как целого). Поэтому более точное разграничение развивающейся и репризной форм можно терминологически отразить в названиях: тонально-репризная форма и тематически-репризная форма.

Большое значение, какое приобрел репризный тип двухчастности, вытекает прежде всего из естественности и особого совершенства ее логических основ (об этом будет подробно сказано дальше). Поэтому можно было бы сослаться на этот аргумент: та или иная теоретически мыслимая рациональная закономерность неизбежно должна раньше или позже реализоваться.

Однако довольствоваться сказанным нельзя, ибо это не может объяснить, отчего в одной эпохе данный тип отсутствует либо представлен редкими образцами — «провозвестниками», а в другие эпохи расцветает и ширится. Реальная кристаллизация репризной двухчастности и ее дальнейшее бытование несомненно

¹² Спосибин И. В. Музыкальная форма, с. 116.

связаны с процессами взаимодействия уже существующих типов и их постепенного преобразования в относительно новую форму. Здесь необходимо еще раз напомнить о возраставшем проникновении тематической репризности из народно-бытовой музыки в формы профессиональной музыки. Становление и утверждение репризной двухчастности шло, по-видимому, несколькими путями. Тематическая репризность внедрялась в оба противоположные вида двухчастной формы, характерные для конца XVII и первой половины XVIII века, — сравнительно сложную старинную и простейшую, безрепризную народно-бытовую форму. Наряду с этим общим для обеих форм процессом происходили и специфические для каждой из них трансформации: старинный развивающийся тип сжимался до равновесия (равнодлительности) частей¹, тогда как простейший уравновешенный народно-бытовой тип обогащался элементом неустойчиво-развивающимся.

Так или иначе, репризная двухчастность в своем отношении к обоим историческим типам развивающейся формы — старинному и, условно говоря, гомофонному — представляет важный и в определенном смысле прогрессивный этап: в нем происходит наибольшая тематическая конкретизация общей закономерности «уход-возврат», лишь частично осуществлявшаяся или совсем отсутствовавшая в обоих развивающихся типах, которые предшествовали репризной двухчастной форме.

Логика репризной двухчастной формы. Тематическая конкретизация возврата имеется и в другой родственной форме — простой трехчастной. Но логика репризной двухчастности несколько более сложна. Она связана с целой группой взаимно родственных закономерностей, из коих одни фигурируют как основные и обязательные, а другие — как заостряющие логику.

К первым относится общий принцип «нарушение-восстановление», причем последнее не равносильно пассивному повторению однажды слышанного, но играет роль активного завершения. Другой, весьма близкий, но не тождественный принцип — отрицание перед концом и утверждение в конце; его отличие от предыдущего заключается в том, что он связан с определенным — «предфинальным» положением в ходе развития; в то же время присущие ему формы проявления универсальны и относятся не только к конструктивной логике². В данном случае «предконечное отрицание» занимает совершенно определенное место в форме, и здесь выявляется третья закономерность, связанная с принципом золотого сечения: изменение происходит в третьей четверти формы, то есть в районе, прилегающем к точке золотого сечения, в

¹ Напоминаем сказанное на с. 162 об одном из двух случаев преобразования старинной двухчастности (сжатие пропорций).

² Таковы резкие тональные отклонения незадолго до конца и компенсирующая их концентрация тоники в конце; внедрение образно чуждого элемента и его удаление; внезапная остановка активного движения (никогда — с паузой, фермой) в момент, непосредственно предшествующий кадансу.

его зоне³. Третья четверть формы — зона идеальная для всякого рода отступлений, неожиданностей, нарушений, за коими следует восстанавливающая равновесие (и нередко приносящая с собою новое качество) завершающая четвертая четверть. Наконец, сжатость репризы сама по себе означает закономерность, весьма перспективную для будущего развития репризных форм (особенно — трехчастной): замена полного воспроизведения сокращенным напоминанием самого существенного.

Ко второй группе закономерностей относится прежде всего дробление третьей четверти, что достигается обычно ее членением на два сходных построения. Именно это членение оказывает решающее воздействие на общую логику репризной двухчастности, создавая структуру дробления с замыканием

$\left(\frac{4+4}{I} \frac{2+2+4}{II} \right)$ или $\frac{8+8}{I} \frac{4+4+8}{II}$. Совершенство этой структуры⁴ ставит данный вид формы в известном смысле выше других и позволяет считать его в своем роде «классическим». Форма оказывается и ясно расчлененной на функционально различные части, и в то же время скрепленной в единое прочнейшее целое. Если первая часть состояла из двух сходных предложений (4 + 4), то возникает периодичность, которая «преодолевается» суммированием (2 + 2 + 4), а вся форма, таким образом, пронизана общим процессом — через дробление к объединению. Значение репризы возрастает, ибо она является не только тематическим возвратом, но и структурным завершением. И если в простейших случаях композитор довольствуется повторением одного из предложений первого периода, то во многих других случаях (о них см. далее) реприза приносит с собою то «новое качество», о котором мы упомянули в общей форме. Его крайний предел — сильная динамизация репризы⁵, наблюдающаяся, впрочем, гораздо реже, чем аналогичные явления в меньших построениях (бетховенские «взрывы» в замыканиях).

Что касается «третьей четверти», то помимо обычных явлений,

³ Отсюда следует, что, несмотря на серединный тип изложения, в большинстве случаев присущий первой половине «В», называть эту часть «серединной» не следует, ибо она расположена на неодинаковых расстояниях от начала и конца формы (то есть не в центре). Понятия «тип изложения» и «местоположение в форме» отнюдь не тождественны.

⁴ Оно было подробно мотивировано в первой части учебника (с. 453—465).

⁵ См. прелюдии Скрябина ор. 11 № 24, ор. 16 № 2; к этому типу приближается и прелюдия ор. 11 № 10. В прелюдии ор. 16 динамизации способствует необыкновенная развитость прогрессирующего дробления-сжатия (общая структура прелюдии — четверное дробление с замыканием). Возможность мощной динамизации в репризе двухчастной формы была предсказана Шопеном и с большим своеобразием выполнена в трио из ноктюрна с-молл; третья четверть дает очень сдержанный динамический сдвиг, но в следующем затем повторении «В» огонек, едва тлевший в начальном проведении третьей четверти, бурно разгорается до пределов пафоса. Более поздний образец — главная партия основного Allegro в скрипичной сонате Франка.

присущих срединному типу изложения, в ней можно встретиться с элементами тематической разработки. В вальсе Шуберта ор. 77 № 6 третья четверть сдвигает два тематических элемента, взятые из «А», но не составившие там одно целое.

Встречается иногда в третьей четверти значительное нагнетание (Бетховен, соната № 13, первая часть, Allegro; «Героическая симфония», финал, главная тема; А. В. Александров, песня «Священная война»).

Дробление третьей четверти принимает иногда более развитый вид. Она может внутри себя содержать структуру суммирования, и тогда вся вторая часть формы представляет собой двойное суммирование:

$$\begin{array}{c} 1+1+2 \quad + \quad 4 \\ \text{3-я четверть} \quad \text{реприза} \end{array}$$



(см. также сонату Моцарта № 17, первую часть Adagio):

Дробление может усложниться тем, что третья четверть сама представляет миниатюрное подобие дробления с замыканием, что в данном примере из Моцарта не случайно связано с характерной для него филигранной трактовкой структур (см. также сонату Бетховена № 19, главную тему Rondo; ноктюрн Шопена b-moll, трио; строение третьей четверти — 4, 1, 1, 2):



До сих пор мы предполагали, что первая часть двухчастности изложена как период повторного строения. Однако она нередко представляет период, строение которого неповторно. В этих случаях периодическая структура внутри «А» не возникает и, следовательно, «В» не представляет ее «преодоление». Тем не менее дробление с замыканием образуется и здесь, хотя и в ином варианте: 4; 1, 1, 2 (или, что то же: 8; 2, 2, 4, либо близкие ему структуры) ⁶:



⁶ Строение скрябинской темы — $\frac{2, 2, 1, 1, 2}{8} | 2, 2; \frac{1, 1, 2}{4}$. «А» само построено

в виде дробления с замыканием, то есть единой структуры; ее вторая половина содержит очень выразительный кульминационный мотив (ais — cis | fis — eis — dis), который Скрябин, очевидно, и пожелал воспроизвести в репризе.



Может возникнуть вопрос: отчего при столь большом значении структуры дробления с замыканием мы все же отнесли ее не к первой, а ко второй группе закономерностей. Ответ заключается в том, что к первой группе относятся явления общеобязательные для любых разновидностей репризной двухчастности, тогда как дробление с замыканием, характеризуя максимальную логику, доступную данной форме, все же не имеет для нее универсального значения: встречаются образцы, где дробления нет и третья четверть представляет слитное построение (см.: Шуберт, экосез ор. 18 № 6 и вальс ор. 9 № 36); в таких случаях композитор, обходясь без дробления, считает достаточным сам факт изменения в третьей четверти. Кроме того, нельзя говорить в полной мере о дроблении там, где третья четверть не состоит из сходных построений, а строится сложнее, образуя непериодическую структуру (см. пример 53).

Необходимо внести терминологическое уточнение в трактовку второй части репризной двухчастности: ее иногда называют «вторым периодом» формы. Поэтому следует подчеркнуть, что вторая часть не может рассматриваться как период, хотя бы и особого типа, так как функции разделов, из коих складывается вторая часть, совершенно различны и даже противоположны.

Особые типы формы в целом и репризы. Простейшие типы репризной двухчастности основаны, как известно, на совпадении текста репризы с одним из предложений первой части. Это возможно тогда, когда какое-либо из этих предложений завершается полным кадансом в главной ладотональности. Но половинный каданс в первом предложении или модуляция во втором уже требуют больших или меньших изменений.

Основная схема большинства форм выражается формулой $A A_1 B A_{(1,2)}$, удовлетворяющей только что описанным случаям. Но схема принимает иной вид, если первая часть представляет период неповторного или единого строения. Наиболее важен первый случай, схема которого $A B C B$. Его общий смысл — приведение

к единству, движение от различного к тождественному. Но этот общий принцип способен приобретать разнообразные оттенки в зависимости от конкретных условий. Одинаковость концовок при различии начал легко истолковать как рефренность (напоминаем о песне Шуберта «Любимый цвет»). И действительно, в произведениях песенного характера, в частности в советском песенном творчестве и близких ему инструментальных жанрах, такие образцы не единичны (см. также «Вечер на рейде» Соловьева-Седого):

55 Довольно быстро, с напором

Мясковский. «Налицались тополя»

Музыкальный фрагмент с четырьмя строками нот и русскими текстами:

На - ли - ва - лись то - по - ли шум - но - ю гро - зой.

По до - ро - ге то - па - ли ко - ни впе - ре - бой.

По до - ро - ге то - па - ли, под - ни - ма - ли пыль,

по до - ро - ге кон - ни - кам под но - ги хо - выль.

Подчеркнутый возврат к неизменному элементу может быть истолкован и по-иному — как выражение неизбежности, неотвратимости (тема фатума в начале финала 5-й симфонии Чайковского). Далее, этот возврат позволяет слушателю вторично испытать наслаждение от особенно выразительного (иногда — содержащего кульминацию) места (см. пример 54). И наконец, при значительном контрасте двух предложений начального модулирующего периода мы видим миниатюрную сонатную форму скарлаттиевского типа (без главной партии репризы, которая заменена разработочной третьей четвертью)⁷:

Моцарт. 12 менуэтов, № 2 (KV 585)

Музыкальный фрагмент с одной строкой нот и буквой A над началом.

⁷ Это родство не случайно: обычный вид сонатной формы у Скарлатти и некоторых его современников в значительной мере объясним законом изменения в третьей четверти формы и замыкания в четвертой четверти.

Музыкальный фрагмент с двумя строками нот. Над первой строкой пометка: В — «сбобочная партия экспозиции».

Музыкальный фрагмент с двумя строками нот. Над первой строкой пометка: В1 — «сбобочная партия репризы».

Реже воспроизводится в репризе первое из двух несходных начальных предложений; при этом образуется полусимметрия А В С А. Так построено трио (Maggiore) из Allegretto сонаты № 9 Бетховена. Стимулом здесь, вероятно, послужило, как и в некоторых образцах А В С В, желание композитора повторить более значительную часть.

Остается указать на особо упрощенный вид репризной двухчастности А А В А, где все три «А» совершенно одинаковы и первая часть формы, строго говоря, образует не период, а исполняющее его функцию повторенное предложение. С ним можно встретиться в народной песне (например, в широко известной немецкой песне «О, Tappentbaum») и подражаниях ей, например во французской песне-бержеретте (см. также пример 24):

57

Монсень. Романс «O ma tendre musette»

Музыкальный фрагмент с тремя строками нот и французскими текстами:

O ma ten-dre mu-set - te mu-set-te mes a - mours,

Toi qui chan-tais Li - set - te, Li - sette et les beaux jours,

D'u - ne vaine es - pé - ran - ce Tu - m'a-vais trop flat -

-te. Chan-te son in - con - stan - ce Et ma fi - dà - li - té.

В середине XX века этот тип часто применялся в эстрадно-танцевальных жанрах. Не чуждается его советская массовая песня ввиду максимальной простоты данной формы; приведем как пример комсомольско-краснофлотскую песню 20-х годов «Низвергнута ночь»:

58

Комсомольско-краснофлотская

1. Низ - верг - ну - та ночь, по - ды - ма - ет - ся
2. Впе - ред, крас - во - флот - цы! Впе - ред, ком - со -

солн - це на греб - нях ра - бо - чих го - лов
- моль - цы! На вах - ту вста - ю - щих ве - ков.

Впе - ред же по сол - неч - ным ре - ям на фаб - ри - ки,
шах - ты, су - да! По всем о - ке - а - нам и

стра - нам раз - ве - ем. мы а - ло - е зна - мя тру - да

Точность повторения может быть истолкована как броскость и плакатность (припев «Гимна демократической молодежи» А. Новикова). Единство формы в типе ААВА зиждется лишь на изменении в третьей четверти, которое воспринимается особенно отчетливо на фоне неизменности и устойчивости всех «А».

Весьма оригинальный вариант, где в репризе повторяется начало «А», дал Стравинский в двудядовой (D-dur — d-moll) пьесе из цикла «Пять пальцев» (№ 6). Здесь есть нечто общее с типом ААВА, поскольку повсюду — кроме третьей четверти — мы слышим начальную фразу с последующими сжатиями, акцентным варьированием и интонационными перебросками («А» не делится на предложения, членись на четыре фразы — 10J, 5J, 5J, 5J). Реприза точно повторяет первые две фразы. Создается впечатление полной статичности (наподобие колыбельной песни с «остраивающим» оттенком):

59

Переходя от общих типов формы к особенностям реприз, обратим внимание не на элементарные случаи, а на репризы, подвергшиеся переработке в сравнении с первой частью. Что служило стимулом для их изменения? Прежде всего — самый факт сжатия, который уже означает отличие от первой части и как бы наталкивает композитора на дальнейшие перемены. Создание измененных реприз может рассматриваться и как результат влияния развивающихся двухчастных форм — старинной (со свойственным ей сквозным развитием) и новой. Ввиду невозможности полностью воспроизвести материал первой части, естественны случаи объединения элементов обеих предложенных частей в репризе; этот прием служит своего рода компенсацией, но вместе с тем подытоживает всю форму.

Сочетание элементов, взятых из обоих предложений «А», образует синтетическую репризу — самую малую из возможных в музыкальных формах. Скромный пример синтеза — Adagio сонаты № 1 Бетховена: реприза возвращает начало первого предложения и, подобно ему, членится на два двутакта; с другой стороны, она, подобно второму предложению, вводит в конце первой фразы S вместо D и, более того, воспроизводит весь гармонический план второго предложения, но со сдвигом «вправо» на одну долю:

второе предложение	— T SDT ₆	SKD	T
реприза	T S...D	T ₆ SKD	T

Не избегает синтетическая реприза и влияния третьей четверти (регистровое просветление⁶, дробное движение шестнадцатыми).

Более явный случай — начальная пьеса (№ 1) из «Бабочек» Шумана. Реприза здесь сформирована искусным слиянием край-

⁶ Излюбленный бетховенский прием в репризах простых форм (сонаты: № 4, финал; № 6, Allegretto и его трио; № 7, менуэт; № 10, Andante; № 15, Andante, и многие другие).

них двутактов первого периода (происходит «сшивание краев»)⁹. Благодаря сжатию самого существенного создана подлинная режюмирующая реприза:

60 Moderato Шуман. «Бабочки», № 1

Резкий тональный скачок от «А» к «В» (D-dur—As-dur) смягчен, во-первых, энгармонизмом — двойной сопряженностью общего аккорда (альтерированная D D-dur=D As-dur) и, во-вторых, «заполняющим» скачок необыкновенно плавным, хроматически соскальзывающим движением мелодии¹⁰.

Способы переработки реприз и смысловые эффекты разнообразны. Один из видов перестановки тематических элементов — слияние мотивов. Более свободную перестановку элементов (abc вместо abac) находим в оригинальном по музыке вальсе Шуберта оп. 18 № 10:

Шуберт. Вальс, оп. 18 № 10

⁹ См. такой же прием в первой теме побочной группы из 5-й симфонии Чайковского: в начальных четырех тактах придвинуты друг к другу крайние такты, и так осуществлено дробление в третьей четверти (такты 9—10 и 11—12).

¹⁰ О такого рода «скачке с заполнением в форме» будет подробно сказано в главе о сложной трехчастной форме.

Происходит незаметное вращание третьей четверти в репризу в другом вальсе Шуберта — оп. 77 № 9: после четырех тактов несомненно серединой функции следует четырехтакт такого же значения, но он оказывается в то же время началом репризы¹¹. Еще тоньше и незаметнее осуществлено вращание третьей четверти в финале сонаты Гайдна е-moll: вступление репризы как части формы совершенно неощутимо, а кроме того, третья четверть «дарит» репризе новый мотив (c₃|c₃—dis₁); в ней ощущается нечто ласково-шутливое, мягко-юмористическое:

62 Третья четверть

Чем больше внимания привлекает к себе мелодически яркая третья четверть, тем менее заметны изменения в репризе. В романсе Римского-Корсакова «Ты и Вы» самый выразительный и контрастный момент — две изящные мелодические волны третьей четверти, на фоне которых мало заметна переработка репризы:

63 Allegro Начало

Пу-сто-е вы серд-цым ты О-на, об-мол-вля-ся, за-ме-ни-ла

Третья четверть

Пред ней за-дум-чи - во сто-ю, све-сти о-чей-сне-е нет си-лы

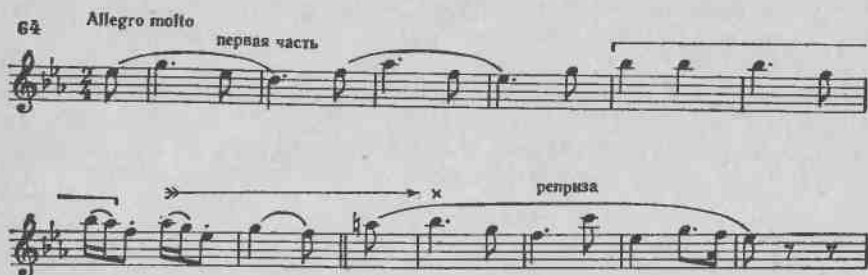
Начало репризы

И го-во-рю ей: как вы ми-лы!

Противоположный случай образуется тогда, когда третьей четверти отводится чисто «служебная» роль и реприза, как бы игнорируя ее, подхватывает мелодическую нить первой части и ведет

¹¹ Это доказывается как их сходством с началами обоих предложений темы, так и последующим продолжением репризы. Последние восемь тактов вальса — обособленная кода.

ее далее, до вершины. Такова знаменитая «прометеева тема» Бетховена. Здесь пред нами продолжающая реприза:



Обновлению репризы служит иногда ее маскировка. Она делается по-разному. В романсе Римского-Корсакова «Октава» начало репризы транспонировано (из F-dur в As-dur), что существенно меняет ее окраску¹²: благодаря несколько оминоривающей транспозиции выигрывает светлая кульминация.

Совсем по-иному замаскирована реприза в прелюдии c-moll Шопена. Замена одного-единственного звука мелодии (первый звук в такте 7 — c_2 вместо g_1) уничтожает цезуру между третьей четвертью и репризой, заставляя слушателя воспринимать такты 7—8 (и, конечно, 11—12) не как возврат первого предложения «А», а как совершенно сливающееся с тактами 5—6 дальнейшее драматическое ниспадание. Достаточно было бы аннулировать замену g на c , чтобы без сомнений услышать репризу:



Пример этот показателен в общепринципиальном смысле: он демонстрирует, как меняется восприятие того или иного фрагмента музыки при смене контекста и, в частности, при его архитектурном перемещении¹³.

¹² Форма романса вообще довольно свободна. «А» и «В» почти равны ($9\frac{1}{2}$ и 9 тактов), но масштабы в «В» перераспределены: третья четверть сильно сжата ($2\frac{1}{2}$), а реприза расширена ($6\frac{1}{2}$).

¹³ То же происходит при переборке некоторых вступительных построений без изменений в коду. В наиболее общем смысле примером служит обычная формула T—S—D—T, если она дана в начале произведения, как первое развертывание гармонических средств, а в конце — как подытоживание, резюмирование.

Сжатость репризы есть неперемное условие рассматриваемой формы. Но обычная мера сжатия может оказаться при некоторых композиторских замыслах недостаточной, и тогда уменьшенная до предела реприза служит лишь резюмирующим замыканием. Таково строение куплета в песне Шуберта «Ave, Maria». Характер текста — призывно-молящий, и, вероятно, поэтому так разрослись неустойчивые моменты формы¹⁴, реприза же сведена к повторению заглавного мотива «Ave Maria», который даже не охватывает основное тематическое ядро (4 такта), а довольствуется лишь начальным возгласом (двухтактовая реприза); но зато эта микро-реприза приобретает особую благоговейную экспрессию и значительность. Перевес неустойчивых моментов формы приводит к тому, что весь куплет воспринимается как «тематически обрамленная середина».

Для правильного определения формы, как мы знаем (с. 108—109), иногда имеют значение абсолютная протяженность произведения и степень контраста, вносимого серединой. Это положение в наибольшей мере относится именно к репризной двухчастной форме: довольно многие случаи не воспринимаются как двухчастные либо из-за значительной самостоятельности середин, либо из-за довольно крупных размеров произведения, делающих пропорции менее существенным фактором; поэтому они должны трактоваться как написанные в простой трехчастной форме с сокращенной репризой. Очень трудно представить себе, например, что романс Балакирева «Песня золотой рыбки» с широко и тщательно разработанным начальным периодом (30 тактов), серединой, вносящей новый, призрачно-фантастический колорит («Усни!»), с репризой, вступающей после пауз, может быть воспринят слушателем как изложенный в двух частях. То же можно сказать о романсах «Слез» Даргомыжского, «Давно ль, мой друг» Рахманинова¹⁵.

В музыке XX века репризы претерпевают значительные изменения, притом — в противоположных направлениях. В одних случаях берет верх поступательность развития над принципами возврата, в других — наоборот, преобразующие возможности репризы ценятся меньше, чем их простая закругляющая, замыкающая роль. Не определяя всей картины, эти тенденции все же достаточно распространены. В скромных пределах они дают о себе знать и в двухчастной форме. Крайние разделы пьесы Дебюсси «Кукольный кэж-уок» доводят часть, по своей функции отвечающую третьей четверти, до размеров нормальной середины в трехчастной форме; но зато реприза подменена возвратом одних лишь

¹⁴ Уже продолжающее построение начального периода (такты $2\frac{1}{2}$ — $4\frac{1}{2}$ мелодии) слышится наподобие середины; третья четверть расширена. Пропорции: «А» — $2\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2}$; «В» — $4 + 2$ («равнодлительность разнопостроенных отделов»).

¹⁵ Особенно показателен последний пример, приводимый в учебниках (как и другие два названные здесь) в качестве образца двухчастной формы. Середина написана в другом метре и совершенно ином характере. Реприза меняет лад и темп и в довершение всего сама построена как небольшой период повторного строения.

вступительных тактов пьесы (содержащих только начальный мотив темы), сама же тема с характерной для нее фактурой танца отсутствует.

Если в «Кэк-уоке» редуцированная реприза носила активный (в мелодико-ритмическом смысле) характер, то в пьесе Прокофьева «Мимолетность» № 18, где звучание не выходит за пределы *ppp*, реприза, безусловно-нормативная в «цифровом» отношении¹⁶, быстро сходит на нет, приобретая кодовое значение. Такое «растворение» репризы вполне гармонирует с общим хрупким и изящно-графичным обликом пьесы:

66 *Con una dolce lentezza* Прокофьев. Мимолетность № 18

Противоположен деформации репризы тот прием, который применен в уже разобранный пьесе Стравинского (нарочитая неподвижность, застылость).

Завершая изучение репризной двухчастной формы, назовем функции, выполняемые ее репризой: «... в ней воплощаются функции архитектурного скрепления, логического обобщения и образного обогащения»¹⁷; в отдельных случаях к ним присоединяется и «функция продолжающегося действия».

Рассматривая различные типы и случаи переработки реприз, мы в основном довольствовались умеренными ее степенями. Более сильные степени ставят под вопрос самую репризность как решающий признак формы. При более глубоких изменениях возникают две возможности: сохранение общей близости настроения, но не конкретного тематизма («реприза характера») и сохранение отдельных элементов, но не целостно-тематических

¹⁶ Схема пьесы: «А» — 8+8; третья четверть — 8; реприза — 8.

¹⁷ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. с. 86 и 73.

единиц («тематически обобщенная реприза»). В подобных случаях целесообразно говорить уже не о репризной, а о развивающей репризной форме, которую мы сейчас рассмотрим отдельно.

§ 8. Развивающе-репризная форма

Необходимость выделить эти формы в особую категорию вытекает из значительной близости развивающей и репризной форм и взаимного их проникновения; в результате образуется несколько характерных и распространенных промежуточных типов.

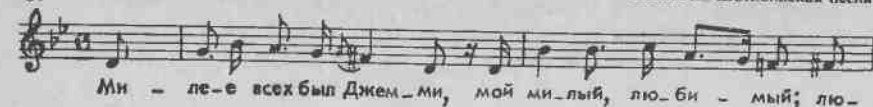
Главная основа для взаимопроникновения форм — гибкость критерия репризности. Уже тональная реприза позволяет говорить об этом, если она дана как отчетливый и ярко выраженный факт возврата после тонально-гармонического ухода. Когда же тональный возврат сопровождается хотя бы частичным проникновением тематических элементов первой части, образование промежуточной формы становится несомненным. Подходя к этому же вопросу с противоположной стороны (от репризной формы), следует констатировать весьма частую переработку тематических реприз начиная от скромных изменений и кончая далеко идущим обновлением. Но любая переработка репризы, любое ее обновление есть атрибут развития, то есть шаг в сторону развивающей двухчастности.

Обе формы как бы испытывают взаимное тяготение: репризная форма делится с развивающей явлениями частичного тематического возврата и своей структурной логикой, тогда как развивающая форма наделяет репризную процессуальным единством и слитностью второй части.

Рассмотрим эти взаимовлияния подробнее. Они воплощаются в двух основных фактах. Первый — и самый важный — наличие типичной для репризной формы «третьей четверти» с присущим ей дроблением или отклонениями, или тем и другим вместе; второй — весьма существенная переработка тематической репризы или даже ее полное отсутствие. Связь обоих фактов заключается в том, что они, вместе взятые, ясно демонстрируют закономерность нарушения (достаточно заметного) и восстановления (достаточно свободного).

Очень распространена тонально-репризная форма, которую можно назвать — по ее составным частям — «третья четверть + тональная реприза». От репризной двухчастности она заимствует характерно-серединное строение третьей четверти (и нередко общую структуру всей двухчастности в виде дробления с замыканием), от развивающей — свободную обобщенность репризы. При этом дифференциация обоих разделов второй части, различие их функций могут оставаться достаточно ясными¹:

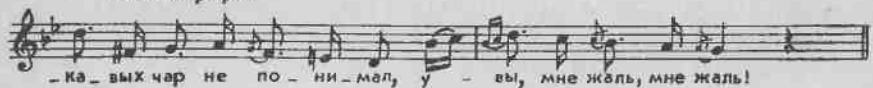
¹ См. также вальс Шуберта op. 9 № 23 F-dur, где равно выразительны и



третья четверть



тональная реприза



В других случаях, наоборот, два раздела второй части очень тесно связываются тематически и дифференциация функций менее заметна. Однако и эту форму следует считать промежуточной (а не чисто развивающей) из-за специфического характера третьей четверти (дробление, неустойчивость, отклонения)²:

третья четверть с таинственным экскурсом в *As-dur*, и звонко-полнозвучная тональная реприза. См. также пример 47 (гавот Корелли).

Неустойчивый характер третьей четверти и ее острое тяготение к тональной репризе иногда подчеркиваются приемом «ладотонального сопоставления с результатом»: S-D-T (восходящая секвенция) или D-S-T (нисходящая секвенция):

Ланнер. Вальс, ор. 93 № 4 (вторая часть)



² См. главную партию финала в сонате № 12 Бетховена; уточненная разработка третьей четверти — в романсе Рахманинова «Ночью в саду у меня» (см. пример 26).

В песне Моцарта «Маленькая пряха» интересно, во-первых, мелодическое раз-

69 *Vivace assai*

Третья четверть развивающе-репризной формы может быть выделена и более конкретными средствами. В романсе Рахманинова «Сирень» она — наряду с отклонением в *SII* — обращает на себя внимание фактурным сдвигом и, что еще важнее, возросшей ширитой мелодии. В романсе того же автора «Как мне больно» третья четверть и тональная реприза очень ясно дифференцированы противоположными мелодическими устремлениями. Еще отчетливее дифференциация в романсе Даргомыжского «Титулярный советник», где контрастирующая третья четверть носит (в связи с текстом — «Пошел титулярный советник...») изобразительный характер, а четвертая четверть содержит элемент тематической репризы, но в основном является «репризой характера».

Очень оригинально построил развивающе-репризную форму Григ в пьесе «Халлинг», ор. 17 № 20. Норвежская тема изложена в народной форме пары периодичностей (а с точки зрения двухчастности — в развивающей форме); но композитор, гармонизовав первую половину второй периодичности в *h-moll* — параллельном миноре, сам «создал» третью четверть формы, а вторую половину решил как усиленную тональную репризу. Григ, обрабатывая народную музыку, внес в нее активную динамику формы:

Григ. Халлинг, ор. 17 № 20, первое предложение



в виде отталкивания (возрастающего удаления от звука D) и, во-вторых, прогрессирующее масштабное развитие: двойное суммирование $\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, 1, 2$ в каждом из предложений «А» переходит в укрупненном виде во вторую часть — 1, 1, 2, 4 (+ дополнение); таким образом, развивающая функция «В» распространяется и на область структуры.

Вторая периодичность — третья четверть (h-moll)

Вторая периодичность — тональная реприза

ritard.

В некоторых случаях на месте репризы находится почти новый или вполне новый, порою даже контрастный материал. Третья четверть, которая остается верна основному материалу, и четвертая четверть, которой подобает репризность, как бы обмениваются своими функциями; в этом отступлении от обычного репризного типа имеется своя логика: четвертая четверть оказывается завершающей «переменной в четвертый раз»³.

71 Allegretto

Бетховен. 9 вариаций на тему Павизелло

³ См. вторую тему начального Andante в сонате № 13 Бетховена, а также вальсы Шуберта оп. 9 № 10, 30, 34.

Здесь необходимо коснуться терминологии. «Тональная реприза» — термин вполне уместный, когда ей предшествовал тональный уход. Но если отклонений не было, то не может быть и тональной репризы. В случаях, подобных только что разобранным, правильнее говорить о гармонической репризе, имея в виду возврат к гармонической устойчивости в пределах одной и той же тональности.

Как показывают приведенные примеры, развивающе-репризная форма разнообразна в своих проявлениях. Тематически-репризные элементы иногда вполне ощутимы, но могут и отсутствовать. Вторая часть формы то резко обособляет функцию обоих ее разделов, то склоняется к мягкому переходу. Третья четверть и тональная реприза нередко наделяются индивидуальными признаками, которые способствуют «разъяснению формы». Пропорции то строго соблюдены, то уклоняются от равновесия. В зависимости от всего сказанного отдельные образцы могут оказаться более близкими либо к развивающей, либо к репризной двухчастности.

Все же существуют определенные критерии для дифференциации. От репризной формы развивающе-репризную отличает отсутствие компактно-целостного фрагмента темы в четвертой четверти формы, а от развивающей — обязательное наличие выделенной третьей четверти.

Некоторые случаи развивающе-репризной формы можно при желании рассматривать и как развивающие с элементом репризности, другие — как репризные с сильной переработкой репризы. Это обстоятельство, однако, не говорит против целесообразности выделения развивающе-репризной формы в особый раздел. Ведь имеется много случаев, не сводимых к иным видам двухчастности (особенно тонально-репризная форма с четко обособленной третьей четвертью, но без тематической репризы).

Однако мы вправе рассматривать развивающе-репризную форму и не только как промежуточное образование. Об этом говорит ее распространенность и многообразие вариантов, а также то, что развивающе-репризная форма представляет одно из равноправных и естественно возникающих решений общей формулы «уход-возврат» (или «нарушение-восстановление»), где дифференциация двух этапов основана, по преимуществу, не на тематических соотношениях, а на тонально-гармонической и синтаксической координации.

§ 9. Контрастная двухчастная форма.

Определение. Типичные жанры. Особенности строения

Контрастной двухчастной именуется простая форма, между двумя частями которой имеется существенное различие по тематическому материалу либо по образно-выразительному характеру. В пределах данного вида формы фактически объединяются три подвиды: с различием материала при общности ха-

рактера, с различием характеров при общности материала и с различием в обоих отношениях. Несмотря на такую разветвленность, целесообразно объединять их общим понятием контраста, ибо сходные черты в них преобладают над несходными.

Из сказанного следует также, что мы будем придерживаться сформулированной в главе I широкой точки зрения в истолковании понятия «контраст», подразумевая под ним отнюдь не только сильное противопоставление, но и определенно выраженное оттеняющее или дополняющее начало.

Сравнивая контрастную двухчастность с иными видами этой формы, напомним о чертах родства с другой формой, не имеющей тематической репризы, — развивающей двухчастной. В ряду «репризная-развивающая-контрастная» форма они соседствуют. Поэтому многое из сказанного о развивающей форме относится и к контрастной. Довольно часто разграничение форм относительно; тем не менее оно желательно, ибо позволяет внимательнее и точнее показать их специфику. Если в одних случаях мы замечаем лишь преобладающую тенденцию (развития или же контраста), то в других с исчерпывающей ясностью обнаруживается различие обоих типов. Это различие коренится в том, что в развивающей форме на первом месте находится процесс, а в контрастной — сопоставление. Отсюда вытекает и дальнейшее: в развивающей форме при отсутствии тематического контраста велик функциональный контраст «А» и «В»; в контрастной же форме функциональный контраст в общем невелик.

Типичные жанры. Контрастная двухчастность менее нейтральна к возможностям ее использования, чем развивающая и репризная. Сопоставление начал различных, взаимно «инаких» придает ей особую «характерность»; тем самым область распространения ограничивается и ее легче очертить.

Первое место принадлежит народно-бытовым жанрам как в первичном их состоянии, так и в профессионально переосмысленном. Мы имеем в виду песню и танец. Они оформляются в виде контрастной двухчастности во всех случаях, которые были названы выше (с. 122). Особенно же надо подчеркнуть запевно-припевное строение песни и двухколенное строение танца (см. § 2 и 3). Запев и припев могут быть вполне контрастны не только при сопоставлении одиночного зачина и подхватываемого хором припева, но и в произведениях сольного типа (Бетховен, «Миньона»; Бизе, Хабанера из «Кармен»; Чайковский, «Я ли в поле да не травушка была»; Соловьев-Седой, «На солнечной поляночке»).

Относительно двухколенных танцев заметим, что второе колено (то есть «В» двухчастной формы) может сильно отличаться от первого и по материалу, и по метру, и по темпу:

72



Гросфатертанц



В этом образце есть связь со старинным сочетанием двух танцев различного характера; второй танец здесь — «Nach Tanz» — «последующая пляска».

В народных двухколенных танцах нередко битональность (см. пример 23 в); она очень важна при повторении музыки танца, так как соседние части всегда различаются ладотональностью и тем самым могут повторяться в принципе бесконечно:

73



Белорусская полька «Бульба»



В профессиональной музыке контрастно-двухчастные танцы нередко встречаются в чистом виде у Бетховена («Deutsche Tänze» типа лендлеров) и Шуберта (вальсы, лендлеры, реже — экосезы). Шубертовские контрасты, иногда вполне определенные, обычно мягки; у Бетховена, наряду с подобными, можно встретить и более жесткие, нарочито («в деревенском духе») примитивизированные:

Бетховен. «Немецкий танец». № 4



Отдельные образцы можно найти и у последующих композиторов, но в общем простая танцевальность, выраженная контрастной двухчастностью, в качестве целого произведения почти исчезает. Шопен в вальсе № 2 еще близок предшественникам, но приводимый ниже пример из Грига уже представляет лишь часть произведения (трио):

75 *Molto più vivo* Григ. «Из юных дней», оп. 65, трио, первый период

pp

ff

Начало второго периода

Особого упоминания заслуживает жанр вальса в творчестве Иозефа Ланнера (1801—1843)¹. Огромное количество его вальсов написано в контрастной двухчастной форме. Каждые пять вальсов соединяются в сюиту («цепь вальсов»), завершаемую финалом². По материалу вальсы состоят из чередования нескольких типовых для жанра той эпохи «шаблонов». При этом каждый вальс содержит два таких типа: легкая скерцозность — и плавная певучесть; камерная сдержанность — и бальная бравурность; ровность движения — и громкостные, ритмические противопоставления; легато — стаккато и т. д. Таким образом, двухчастность вызвана желанием сопоставить две разнохарактерные темы без того, чтобы дать перевес одной из них. Можно даже утверждать, что не двухчастная форма интерпретируется контрастно, а присутствующие данному жанру контрасты интерпретируются двухчастно³:

¹ Их популярность в свое время была огромна; она нашла отражение в знаменитом тургеневском «Стихотворении в прозе»: «Как хороши, как свежи были розы».

² Л. Бусслер в «Учебнике форм инструментальной музыки», по существу, признает нормативность контрастной двухчастности для вальса: «Периоды эти по большей части так построены, что в пределах одного номера они не представляют никакого тематического соотношения, образуя два рядом стоящие периода без всякой дальнейшей связи». Там же отмечается и нормативность цифры 5 в цепи вальсов (Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки. М., 1884, с. 60).

³ Вальс оп. 200 № 1 (наряду с оп. 165 № 2) использован Стравинским в «Петрушке».

76 *rit. tempo* Ланнер. Вальс, оп. 200 № 1, начала обеих частей

rit. tempo

dolce

Ланнер. Вальс, оп. 93 № 5, начала обеих частей

p

ff

Иную картину видим мы в мазурках (и отчасти — вальсах) Шопена, где контрастная двухчастность сравнительно нередка, но всегда дается лишь как раздел более крупного целого. Иная картина и в образно-жанровом отношении: у Шопена почти нет «чистого танца» хотя бы в пределах всей двухчастности. Обычно «А» имеет оттенок лирики и наделен певучестью, в то время как «В» представляет «собственно танец»⁴:

77 *Maestoso* Шопен. Мазурка № 26

p

f

Обратный порядок — от собственно танца к его лирическому преобразению — встречается гораздо реже (см. мазурку № 29). Причину нетрудно указать: в жанровом чередовании действует тот же принцип, что в характерном для народной музыкальной культуры распорядке — «от песни к танцу».

Сравнительное обилие контрастных двухчастностей в мазурках вытекает из их многогемности, особого рода слитной микросюитности; в свою очередь это можно объяснить стремлением объединить малые формы, свойственные бытовому танцу, в одно крупное и связанное целое. Аналогичную тенденцию, присущую лучшим композиторам данной эпохи, видим мы у Глинки (танцы из опер, особенно же «Вальс-фантазия»). Политематическая мазурка легко может выделить из целого двухтемный раздел формы — иног-

⁴ См. также мазурки № 14, 25, 41. В № 50 лирикой пронизаны обе части.

да начальный, а еще чаще средний (см.: Шопен. мазурки № 15, 17, 21, 22, 23, 24, 26 и др.)⁵. Чисто танцевальные двухчастности контрастного типа налицо в начальных частях первых двух вальсов Шопена. При этом в вальсе ор. 34 № 1 вслед за «В» (в виде отыгрыша) следует вдвое более крупная часть, противопоставленная всей двухчастной форме и являющаяся рефреном вальса; таким образом, рефрены вводятся на двух уровнях, а форма приближается к сложной двухчастной. В ор. 18 интересна битональность формы (Es—As), то же в первой части вальса ор. 70 № 1 (Ges—Des). Один из лучших образцов контрастной двухчастности типа «лирический танец—собственно танец» — первая часть «Ната-вальса» Чайковского.

До сих пор говорилось о песне и танце, как основных жанрах, оформляемых в виде контрастной двухчастности. Вслед за ними должны быть названы такие вокальные произведения, где эта форма прямо вытекает из требований текста. Некоторые из их числа упоминались на с. 128—129. Добавим к ним несколько других. Контраст может быть мягок (Римский-Корсаков, «На холмах Грузии») и жесток (Лист, «Отравой полны»); противопоставляются возбужденность и созерцательность (Балакирев, «Введи меня, о ночь»), живое чувство и мертвенная беспощадность (Шуберт, «Смерть и Девушка»).

Не только эмоциональное, но и живописно-образительное начало может требовать контрастной двухчастности. «Две картины» — таков наиболее простой и явный случай («Сосна», «Ель и пальма»). Приближается к этому типу пьеса Листа в народно-швейцарском духе «Пастораль» (два типа вольночной музыки — первый, скерцозно-легкий, не без оттенка пейзажности, и второй — тягуче-застойный; вся двухчастность повторена). Не лишена мрачной образительности песня Шуберта. Можно представить себе картину торжественного шествия (подчеркнутую дымкой далеких воспоминаний) в Интродукции к Фантазии Шопена f-moll.

Требования конкретной образности могут сочетаться со свободной импровизационностью формы. Такова прелюдия Баха B-dur из ХТК, I, состоящая из «собственно прелюдии» полетного характера («трепетание крыл») и торжественного гимна-хорала.

Обозревая совокупность примеров, мы приходим к выводу: простая контрастная двухчастная форма как вполне самостоятельное произведение характерна лишь для вокальных миниатюр. В инструментальной же музыке решительно преобладает трактовка ее как части в более крупной форме. Причина заключается в недостаточно развитой организованности, не возмещаемой развитым сюжетом, логикой и единством словесного текста. Имеет зна-

⁵ То, что контрастная двухчастность — не исходная идея формообразования, а следствие многотемности, доказывается и наличием большего числа тем в средних частях (см. контрастно-безрепризные трехчастности в мазурках Шопена № 3, 7, 20, 34).

чение, кроме того, и фактор времени (существенный, правда, и для других видов простой двухчастной формы): в очень ограниченный отрезок времени нелегко развернуть сколько-нибудь весомый художественный замысел.

Входя в состав крупной формы, контрастная двухчастность становится элементом логически организованного целого и как бы перенимает частицу общей закономерности построения; логика целого искупает ее недостаток в частях, ибо контрастная двухчастность в лоне сложной трехчастной (или какой-либо иной) формы наделяется определенной функцией: она представляет либо экспозиционную часть, либо серединную, либо эпизод и т. д.

Но существует и другая возможность дополнить контрастную двухчастность недостающим ей качеством: повторить ее целиком. Некое «А + В», не содержащее в своей основе принцип повторности, потенциально тяготеет к нему⁶. Поэтому так естественно повторение «А + В» на правах одного куплета в песне и в народном танце (и наоборот, естественно контрастное внутреннее построение отдельного куплета в общей строфической форме). Итак, в инструментальной музыке обычно вхождение контрастной двухчастности в более широкую общность, в вокальной камерной песне и народных жанрах обычен восполняющий повтор⁷. Наряду с этим существует и возможность компенсировать «недостаток» частей в контрастной двухчастности, если не качественно, то количественно, не внутренней организованностью, а масштабами: путем включения ее (на равных правах с прочими простыми формами) в сюиту; таковы цепи вальсов и экосезов в первой половине XIX века.

Особенности строения. Для облика двухчастной формы решающее значение имеет, как мы знаем, вторая часть — ее соотношение с первой частью, ее внутренняя структура.

Во многих разновидностях контрастной формы отсутствует какая-либо функциональная дифференциация «В» и его подчиненность «А». Это относится к формам, где «В» — вполне самостоятельная часть, экспозиционный период — припев, второе колено⁸; то же можно сказать о большинстве вокально-камерных образцов. Если же композитор желает придать целому больше музыкального единства, то он прибегает к приемам, которые мы изучили на материале развивающей и репризно-развивающей формы. Сюда относится применение: 1) периода продолжающего типа («Ната-вальс», мазурки и вальсы Шопена и др.);

⁶ Это относится не только к контрастной двухчастности, но и к другим формам и структурам, начиная от мотива, от периода неповторного строения и кончая сонатной экспозицией.

⁷ Изредка можно встретить восполняющий повтор и в инструментальном произведении профессиональной музыки (см. вальс Шопена ор. 70 № 2 и первую часть вальса ор. 18). Напомним также о «Пасторали» Листа.

⁸ К этому почти приложима бусслеровская характеристика: «...два рядом стоящие периода без всякой дальнейшей связи». Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, с. 60.

2) тонально-репризной формы, где «В» — «третья четверть + тональная реприза» (Бетховен, «Немецкий танец» № 3; Шопен, Интродукция Фантазии f-moll; см. также пример 68); 3) типа «предыкт + каданс» (вальсы Шуберта op. 9 № 12, 18); 4) типа, при котором вся вторая часть трактована как развернутый каданс, например S—K⁶₄—D—T (Лядов, «Музыкальная табакерка», трио).

Различные приемы развития (а также завершения) можно показать на одном примере, где «малый отыгрыш» довольствуется типом «предыкт+каданс», а «большой отыгрыш» дан как эффектное претворение типа «третья четверть + тональная реприза», которому особенную силу придает динамически нарастающее ладотональное сопоставление с результатом: Des-dur—Es-dur—As-dur (вальс Шопена op. 34 № 1, первая часть).

Последний из показанных приемов («В»-каданс) подводит нас к вопросу о неравноправии частей по величине и значительности. Центр тяжести находится в одной из частей, в то время как другая либо предваряет, либо довершает (вступление к «В» или дополнение к «А»).

В цикле Шумана «Бабочки» целый ряд пьес содержит такой контраст образов, при котором первый из них мелькает и быстро исчезает. Композитор поразному «пробует» трактовать начальные части то в виде действительного вступления (общая интродукция цикла, № 2, 8, 9, 10 — вступления к периоду, двухчастной, трехчастной форме), то в виде малой первой части (№ 7 — контрастная двухчастность с соотношением 1 : 2).

Противоположный тип — в вальсе Шопена op. 34 № 1, а также в Колыбельной Брамса, op. 49:

78 Брамс. Колыбельная, op. 49

Теплый сумрак ночной всех зовет на покой, и тебе спать пора, мой малыш, до утра. В колыбели же своей ты засни поскорей, в колыбели же своей ты засни поскорей.

6 Шуман. «Бабочки», № 7, первая часть

Semplice

pp

Одно из основных условий для создания художественного произведения — сочетание разнообразия с единством. При этом существует определенная зависимость: чем больше разнообразия, тем большей заботы требует поддержание единства. Очевидно, что к форме, в самой основе которой лежит противоположение частей, это относится в очень большой степени. Но в то же время следует учитывать, что автор в разной степени стремится преодолеть контраст единством. В зависимости от конкретного творческого замысла он подчеркивает либо общность двух начал, либо их противостояние. Проанализированные нами образцы дают достаточно материала по этому поводу. Сравним, с одной стороны, вальс Шуберта op. 9 № 12, экосез и Интродукцию из Фантазии Шопена, пьесе Грига (пример 75), а с другой стороны, «Смерть и Девушка» Шуберта, мазурку № 25 Шопена, «Пастораль» Листа, «Исступление» Балакирева, «Ната-вальс» Чайковского — и мы убедимся в том, насколько заметно преобладание одной или другой тенденции.

Каковы же средства объединения контрастирующих частей? Суммарный обзор объединяющих средств был уже дан на с. 119—120 и он вполне приложим к контрастной двухчастности⁹. Ограничимся поэтому одним показательным примером общности некоторых средств при антагонистичности контраста, избрав романс Римского-Корсакова «Ель и пальма».

Аналогичный по содержанию романсу Балакирева «Сосна», он тоньше разработан. Образы «одиноким ели», что стоит «на северном голом утесе», и пальмы, которая «одна молчаливо тоскует на зном сожженной скале», как будто целиком противоположны, и Римский-Корсаков в своей «Музыкальной картинке» (подзаголовок романа) сильно подчеркнул их противостояние. На стороне контраста — мелодическая линия, ритмика, фактура, регистры. В первой части преобладает речитация на одном звуке, в теме — крупные ритмические отношения, изложение аскетично, проходит «в низах». Во второй части рисунок свободнее, вплоть до фиоритур, постепенно развертывается полимелодика, основные голоса звучат в высоком, гораздо более светлом регистре. И тем не менее общность представлена с немалой силой. Метр и темп едины, а из числа средств более конкретных очевиден ладо-фактурный прием «стержня». В произведении есть один центральный звук — E, который так или иначе выдерживается в 40 тактах из 43. Важно, что это нарочитое выделение единственного звука вытекает из содержания, будучи очень наглядным символом одиночества обеих фигур-антагонистов (длительное единообразие вместе с фактурной изолированностью). Но принцип стержня получает и дальнейшее развитие в области лада. В первой части господствует двойственный a-moll—E-dur, который является ладовой расшифровкой центра E; во второй части мы слышим дорийский e-moll с переходом в гармонический E-dur и тяготением к их S—a-moll. Ладовое колебание e—a, таким образом, свойственно обеим частям и притом (так же, как и породивший его «стержень») имеет двойное — образное и конструктивное значение: тоскливо-меланхолическая окраска как объединяющий фактор. Добавим

⁹ Некоторые из них играют в контрастной двухчастности особую важную роль. Это касается, например, ритма, — сошлемся на Интродукцию Фантазии Шопена и пьесе Грига «Из юных дней», где пунктирный рисунок настолько тесно сплавляет обе части, что — несмотря на явную двухтемность — может возникнуть желание отнести форму к числу развивающихся. В действительности же здесь — контраст на основе ритмической общности.

к этому преобладание пустотных интервалов октавы и квинты, соразмерность пропорций¹⁰ и, наконец, обрамленность романса «темой ели»:

79a *Larghetto*

Римский-Корсаков. «Ель и пальма»



Элементы контраста и развития сплетаются друг с другом по-разному, порой причудливо. Так, в вальсе Шуберта ор. 9 № 21 поражает внезапное вторжение совершенно новых интонаций; преднамеренность эффекта ясна из того, что соотношение старого (скользящие парные восьмые) и нового (скачок с синкопой) дано в рамках мнимой квадратности 3 + 3 + 2 и на фоне «доминантовой цепочки»:

Шуберт. Вальс, ор. 9 № 21, вторая часть



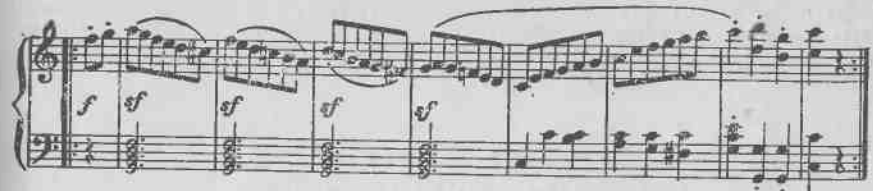
В произведениях того же автора обращает на себя внимание уже известный нам особый вид производного контраста, основанный на принципе «продвижения» (подхват последнего элемента предыдущей части и превращение его в начальный и основ-

¹⁰ А — 17, В — 22, А — 5. Небольшой перевес «В» (музыкально оправданный вертикальной перестановкой двух мелодий) точно уравновешивается обрамляющей кодой.

ной элемент последующей части). При этом тематическая связь «В» и «А» иногда совмещается с сильным контрастом фактуры и общего характера (см. вальс ор. 9 № 5, а также пример 49 а).

Интересный материал по распределению контрастных элементов содержат «Немецкие танцы» Бетховена. В них можно встретить опережающее Шуберта применение принципа продвижения (см. № 10 и 11). Если в одних случаях очень заметен сильный контраст всего «В» (№ 12), то в других каждая из половин «В» по-своему контрастирует «А» (№ 10):

Бетховен. «Немецкие танцы», № 12



Встречается и контраст всех четырех четвертей (см. пример 74, а также танцы № 3 и 6). В этом виде форма выглядит как непринужденная микромозаика:

Бетховен. «Немецкие танцы», № 3



Как ясно из вышесказанного, контрастная двухчастная форма встречается в профессиональной музыке реже других типов. Сказывается «характерность» облика, уместная в вокальной (а тем более — в инструментальной) музыке лишь для сюжетов определенного рода. Сказывается невысокий уровень организованности, логики в некоторых ее видах. Дает о себе знать отсутствие столь важного формообразующего начала, как повторность на уровне формы. Если части разнотемны, легко может возникнуть несоответствие между тематической содержательностью (или, по крайней мере, количеством материала) и размерами здания, выстроенного из этого материала.

Значительный тематический контраст легче пробивал себе дорогу в формах более протяженных. Кроме того, крупные формы, лишённые текста или сюжетного объединения, обычно призывали на помощь чисто музыкальные принципы объединения, и в первую очередь — репризность. Такова совокупность причин, ограничивающих распространение контрастной двухчастности.

Не следует, однако, и преуменьшать ее значение. За ней остаются бесчисленные образцы запевно-припевных песенных жанров и родственных им танцевальных жанров. А в профессиональной музыке XIX века она дала выход тенденциям миниатюризма, с одной стороны, и образной насыщенности — с другой.

Раздел третий ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Общие положения

Трехчастность — один из самых основных и распространеннейших принципов построения музыкальной формы. Наиболее общие законы и явления трехчастности относятся как к простой, так и к сложной форме, а потому следует прежде всего обратиться именно к ним.

Значение трехчастности в мире музыкальных форм исключительно. Если двухчастная форма (в ее развивающем и контрастном видах) представляла некий минимум в сочетании частей, то трехчастная форма есть ближайший выход за пределы этого минимума; она совершает тот шаг в сторону многочастных форм, который оказывается наиболее плодотворным, наиболее целесообразным и потому порождает особенно прочные конструкции, надолго утверждающиеся в музыке. Дальнейшие шаги в направлении многочастности либо не создают столь же совершенных форм (слитная сюитность), либо представляют продление трехчастного принципа, его «распространение вширь» (фондообразные формы), либо означают внутреннее усложнение той же трехчастности, ее «развитие вглубь» (сонатная форма), либо, наконец, со-

четают «растяженные» с некоторым внутренним усложнением (концентрическая форма).

В свете формообразующих принципов еще важнее для понимания роли трехчастных форм их логика. С этой точки зрения трехчастность АВА есть (как мы уже видели в главе I) контраст, замкнутый повторностью. Различие и сходство, последовательно данные, сочетаются просто и идеально. Другая возможность их сочетания АА...В (повторность, замкнутая контрастом) сложнее и во многих отношениях уступает предыдущей (неопределенность числа частей, сходство соседних частей, трудность подведения итога). Трехчастность АВА — счастливое сочетание, при котором повторность, занимая решающие позиции в форме, защищена от однообразия, а контраст занимает, хотя и не первоплановое, но закономерное положение центра формы и необходимой обновляющей прослойки, устраняющей непосредственное соприкосновение аналогичных частей.

Совершенство трехчастной формы не менее наглядно с точки зрения архитектоники. Окружение центрального раздела двумя крайними, подобными друг другу, означает предельно ясную обратную симметрию, которая, в свою очередь, символизирует стройность и законченность всей постройке. Значение такой симметрии исключительно важно для образования целостных и обладающих в то же время ясной внутренней дифференцированностью форм, протекающих во времени и создаваемых из зыбкой музыкальной материи. Если уже прямое подобие АА... способно организовать форму, то намного больше организующие возможности присущи подобию обратному или обладающему центром симметрии.

Итак, высокие достоинства трехчастной формы очевидны как с точки зрения принципов развития, так и с точки зрения конструкции, то есть полностью удовлетворяют обеим взаимодополняющим сторонам музыкальной формы.

Взглянем теперь на трехчастную форму в аспекте ее восприятия слушателем. Как ясно из сказанного, крайние части обладают важными преимуществами в силу своего начального и конечного положения, а потому имеют больше шансов как для воздействия в момент слушания, так и для последующего запоминания¹.

Различие удельного веса крайних и средних частей велико. Действительно, одна из сторон дается двукратно и определяет как первое впечатление от произведения, так и его итог, тогда как другая сторона представлена однократно и притом в менее выгодном местоположении. Отсюда вытекает существенный вывод: конструктивная замкнутость трехчастной формы еще не равносильна ее

¹ Это положение действительно не только для музыки. Так, в статье «Мнемотехника — искусство запоминания» («Наука и жизнь», 1971, № 1, с. 66) автор В. Хромов указывает, что «крайние в ряду элементы играют роль обрамления, то есть имеют большее конструктивное значение [...] на них меньше воздействуют «помехи» [...] от запоминания других элементов».

всесторонней уравновешенности. Если средняя часть вводит самостоятельный контрастирующий образ, то он оттесняется первенствующим образом крайних частей². Если средняя часть посвящена тематическому развитию элементов первой части, то, будучи лишь «комментарием», «рассуждением по поводу», она тем более далека от одинакового с крайними частями значения. Следовательно, в обоих случаях равноправие отсутствует. Имеет место непаритетность как одна из основ формы. Дополнительное доказательство от противного — нередкие «отражения в коде» (о них будет сказано особо). Преследуя определенные содержательные цели, они вместе с тем вызваны к жизни либо, во всяком случае, имеют предпосылкой непаритетность, или же, другими словами, «нечетный ритм» формы, дополняемый до «четного» (термины В. П. Бобровского), но без присвоения четвертому разделу формы функционального равноправия с прочими. Таким образом, в трехчастной форме налицо образное или функциональное неравновесие, искупаемое симметрией всегда и «отражением» — иногда. Непаритетность лежит в самой природе трехчастности и никоим образом не должна расцениваться как ее минус: она предохраняет форму от холодной, безразличной «нейтральности» в сопоставлении образов или чередовании функций. Следует видеть здесь одну из основ жизнестойкости трехчастной формы АВА. Положение это, действительно для простой трехчастной формы, приобретает еще большее значение для сложной трехчастной формы с ее резко очерченными, нередко многозначительными соотношениями образов.

Возвращаясь к особенностям восприятия трехчастной формы, обратимся к середине и репризе. Если середина посвящена развитию, то она воспринимается как одна из стадий единого, связного процесса; если же в ней выступает самостоятельная тема, то середина слышится как «новая картинка»³.

Особенный интерес представляет восприятие репризы. Будучи даже вполне точной, она одновременно та же и не та; буквальность нотного текста не равносильна буквальности восприятия (мы оставляем в стороне как выписанные изменения репризы, так и влияние исполнительской нюансировки). Сам по себе факт вторичного слышания уже позволяет несколько иначе отнестись к музыке, в частности, подметить ускользнувшие при первом звучании черты и углубить впечатление от уже ранее замеченных. Но еще большее значение имеет другой факт — восприятие после «инакости», после некоего «В», каким бы оно ни было. Здесь уже можно говорить о большем — о некоторой степени переосмысления репризы, далеко не одинаковой в разных условиях, но всегда реальной. Если середина носила разработочный характер, то на фоне ее относительной аморфности реприза с ее более четкими и цельными построениями воспринимается особенно структурно, «кристаллично». Если же середина самостоятельна, то реприза воспринимается путем сравнения и «отталкивания» от контрастного начала. При этом существует зависимость между глубиной

² За исключением случаев необычного построения формы с масштабным и общехудожественным преобладанием центральной части (о них будет сказано особо).

³ Можно позволить себе аналогию: «смена диапозитивов» (или «перемена декораций») в одном случае, непрерывная «кинолента» (или смягченно разграниченная смена «явлений» внутри одного драматического акта) в другом (речь идет о «чистых» образцах формы).

контраста и степенью переосмысления⁴. Таким образом реприза воздействует в какой-то мере по-новому в обоих случаях.

От проблемы воздействия естественно перейти к проблемам, связанным с содержанием. Можно ли сказать что-либо определенное по этому поводу применительно к столь общезначимой форме, как трехчастная? Это возможно при максимальной обобщенности, «алгебраичности» суждений. В трехчастную форму укладывается все, что допускает нижеследующую формулу: принятие некоего образа за основной с уходом от его изложения и завершающим возвратом к нему. К этому можно добавить, что если трехчастность содержит контраст образов, то он (в отличие от сонатности) необязательно ведет дальше и образы могут как входить, так и не входить в прямое взаимодействие. Если сравнить трехчастность как основную представительницу мира репризных форм со сквозными безрепризными формами, где образ складывается постепенно, иногда в длительном движении музыки, то можно сказать, что трехчастная форма дает возможность сосредоточенного воплощения образов в сколь угодно тесных рамках при ясности их оформления и при оттенении их различия в значительности.

Упоминание о тесных рамках связано со следующим вопросом, который нам предстоит рассмотреть. Имеется в виду масштабная гибкость трехчастной формы. Она вытекает из необычайного сочетания простоты строения и логики расположения. Этим ценнейшим сочетанием и обусловлена возможность реализовать трехчастно-симметричный принцип почти на любых масштабных уровнях. Ограничение связано с наименьшим — мотивным уровнем, для которого соотношение аба в общем мало характерно, вероятно, из-за чрезмерной для малого построения структурной замкнутости (а также, возможно, из-за принципиальной несовместимости с «квадратурой»). Но уже в пределах одного куплета народной песни может быть обнаружена трехчастность:

83a Lento Василенко. «10 русских народных песен»

Ты раз - доль - е мо - ё, да - ле -
...ко - раз - лег - лась степь при - боль - на - я...

⁴ Если, например, в ноктюрне Шопена оп. 37 № 1, g-moll после хорального трио в репризе можно почувствовать лишь очень небольшое углубление первоначального скорбно-элегического настроения, то в ноктюрне оп. 15 № 1, F-dur после бурной и мрачной средней части просветленность и тишина репризы воспринимаются гораздо глубже — подобно свежести и чистоте воздуха после грозы.

6 Andante

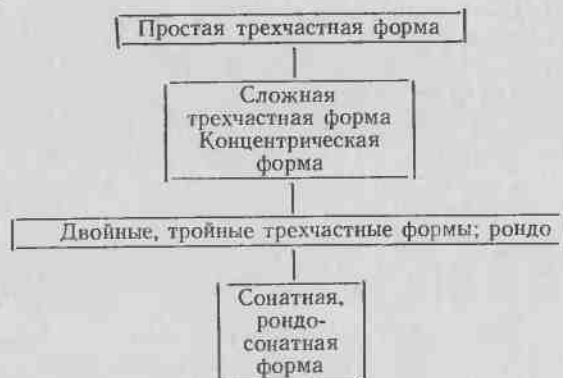
Ой у по-лі кри-ни-чень-ка, з не-ї во-да про-ті-ка-є

зне-ї во-да про-ті-ка-є, ой, там чу-мак

сі-рі во-ли па-се та зкрили-ці на-пу-ва-є.

На противоположном полюсе находятся крупные и крупнейшие формы. В их создании принимают участие (на правах разделов, подчиненных целому) какие угодно формы. В Фантазии Моцарта f-moll, KV 608 крайние части написаны в простых трехчастных формах, а трио — в тройной трехчастной форме. В пасепье из английской сюиты e-moll Баха и в «Марше для спартакиады» Прокофьева крайние части — рондо. Участником формы может явиться и сонатное allegro: Шопен, скерцо № 4; Бетховен, скерцо 9-й симфонии; Бородин, скерцо 1-й и 2-й симфоний⁵. Пределом возможностей трехчастной формы являются монументальные симфонические произведения (Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер»; Чайковский, «Франческа да Римини»). Диапазон трехчастности, таким образом, исключительно широк.

В заключение представим связи простой трехчастной формы с более сложными, развитыми или протяженными в виде следующей схемы:



⁵ Принадлежность этих образцов к одному жанру связана, очевидно, с тем, что именно в области скерцо сложная трехчастная форма применялась особенно часто и достигла большого развития.

§ 2. Определение. Классификация. Сравнение с двухчастной формой

Простой называется трехчастная форма типа АВА, где ни одна из частей не образует законченной формы сложнее периода. Это определение непосредственно вытекает из общего определения простых форм. Данная формулировка не охватывает значительно менее распространенные трехчастности, лишённые репризы или построенные на вариантно соотношении частей; о них будет упомянуто позднее.

Принцип превышения периода имеет в виду прежде всего среднюю часть формы. Однако он, как мы увидим, может относиться и к крайним частям, построенным по типу предложений или соотносящимся друг с другом как два предложения в периоде повторного строения¹.

Сравним классификацию двухчастных и трехчастных форм. В двухчастной форме классификация зависела от двух факторов: наличия или отсутствия репризы и преобладания развития или сопоставления. В простой трехчастной форме факторы те же, но в связи с увеличением числа частей несколько возрастает количество сочетаний между ними: возникают формы репризно-развивающая, репризно-контрастная. Поскольку, однако, значение их в музыке далеко не одинаково, можно удовлетвориться сохранением сокращенных названий для основных форм (не снабжая их указанием на репризность), а двойные названия оставить для более редких видов.

Сравнивая обе простые формы в других отношениях, можно отметить большую компактность, лаконизм двухчастной формы. Минимальность числа частей иногда оказывается ценным качеством при вхождении формы в состав более сложной, но не крупной по масштабам. Другое потенциально важное качество — часто встречающаяся уравновешенность обеих частей и суммарная общая квадратность всей формы (8 + 8 или 16 + 16). Реприза в двухчастной форме обновляется, в общем, чаще, чем в трехчастной. В то же время логика репризной двухчастности, подробно исследованная нами, высоко ставит эту форму (ее иногда называют «классической двухчастной»).

С другой стороны, достоинства трехчастной формы, отсутствующие или меньше выявленные в двухчастной, выражаются в значительно большей закругленности, возможности большей полноты высказывания (особенно очевидной в сильно развитых образцах трехчастности). Имеются и некоторые преимущества в плане контрастирования. В контрастной двухчастной форме художественной целью является само противопоставление как таковое.

¹ Как указывает Аренский в книге «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» (М., 1893—1894, с. 68), в трехчастной форме «каждый период может быть заменен предложением».

Положительная сторона здесь в рельефности соотношения «А» и «В», в приковывании слушательского внимания к нему. Но «безвозвратность» начального образа делает контраст самодовлеющим, черпающим оправдание лишь в себе самом; тем самым ограничивается выбор возможных противопоставлений. В трехчастной же форме контрастность может быть более свободной, сильной, поскольку последующая реприза, как указывалось, берет на себя общее объединение и производит выбор между двумя образами, устанавливая основное значение, главенство одного из них.

Предпочтение той или другой формы зависит от того, насколько широк творческий замысел и как задумана композитором планировка деталей.

Изучая двухчастную форму, мы довольно подробно осветили особенности ее применения в вокальной музыке. В трехчастной форме эти особенности в общем аналогичны. Здесь мы встречаемся с большей «мягкостью» формы. Первая часть не всегда может быть названа периодом. Ее окончание зачастую неустойчиво, грань между «А» и «В» смягчена. Хотя такие чисто разработочные приемы (выработанные инструментальной музыкой), как мелкие дробления-вычленения или цепи периодичностей, в пении мало уместны, но середины вокальных произведений по-своему все же отражают неустойчивую природу и промежуточную функцию данной части формы: в них часто имеют место интонации речитативные (или близкие к ним), отрывочные возгласы, и это следует рассматривать как вокальное преломление разработочности или шире — неустойчивости. Но иногда, наоборот, берет верх песенное начало, и тогда середина не уступает крайним частям по кантиленности и, более того, может в отдельных случаях превосходить их, как, например, в романсе Чайковского «Погоди», где мелодия первой части, сдержанная и несколько речевая, в средней части вдруг расцвела как великолепная баркарольная кантилена (при этом изменения в мелодии очень невелики).

Широта возможностей, иногда — противоположных, наблюдается и в других отношениях. Это касается реприз, диапазон коих простирается от *da capo* до сильно измененных, стоящих на грани безрепризности. Здесь очень сказывается различие вокальных жанров — песни и романса. То же самое можно сказать о пропорциях, где свободе противостоит песенная простота. Разнообразны и соотношения с текстом, где репризность либо прямо вытекает из текста, либо независима от него.

§ 3. Развивающая трехчастная форма. Общие свойства

Дифференцировать типы простой трехчастной формы можно на основании различных критериев: общий — больший или меньший — размах формы, складывающиеся между ее частями про-

порции, особенности строения первой части¹, характер репризы. Все это следует учитывать, но в основу разграничения кладется самый главный признак: природа средней части — ее зависимость или независимость от начальной части. Характер этой части важен не только сам по себе; он отражается на облике всей формы, в которой господствует либо связывание частей, либо их обособление. В одном случае больше прочности, в другом — больше красок. Так возникают понятия: простая трехчастная форма развивающего типа (или короче — развивающая трехчастная форма) и простая трехчастная форма контрастного типа (или короче — контрастная трехчастная форма). Поскольку значение обеих форм далеко не одинаково, мы уделим главное внимание развивающей форме.

Уточним прежде всего ее определение с точки зрения формообразования. Характеристика «контраст, замкнутый повторностью» остается в силе, ибо середина² в любом случае противопоставлена крайним частям — если не по тематизму, то по типу изложения. Но если принять во внимание свойства этого изложения, то более точное определение будет гласить: «разработка, замкнутая повторностью».

Важнейшим качеством изучаемой нами формы является сквозное развитие, пронизывающее ее. В начальном периоде весьма обычна модуляция, которая означает поворот к дальнейшему, к средней части; середина подхватывает тональное развитие, объединяет его с тематическим и создает подготовку третьей части (внутри которой нередко проявляются дальнейшие элементы сквозного развития). В этом отношении развивающая трехчастность унаследовала ценные черты старинной двухчастности, для которой был столь характерен непрерывно-сквозной тип развития.

Интенсивность, явственность сквозного развития ощутима на разных этапах не в одинаковой мере. Основная цезура формы находится на грани разделов «А—В», тогда как вторая грань «В—А» значительно смягчена вследствие тяготения середины к репризе; поэтому схема расчлененности может быть изображена формулой: «А' В→А». В этом проявляется известный уже нам важный принцип развития — «скачок с заполнением в форме». С этим же связано также повторение частей по типу $|| : A : || : B \rightarrow$

¹ И. В. Способин отмечает, что «со стороны структуры первого периода трехчастная форма допускает большую свободу, чем двухчастная. Встречаются периоды из трех предложений [...], а также предложения менее обычного строения (пятитакты, семитакты и т. п.), не типичного для двухчастности». См.: Способин И. В. Музыкальная форма, с. 117.

² Термин «середина» предложен Г. Л. Катугаром для обозначения части, которая «несет в себе зародыш тематического и ладового развития, подготовляя в то же время наступление репризы» (Катугар Г. Музыкальная форма, ч. 2, с. 16). Можно пользоваться им и в применении к простой контрастной форме, но не следует делать этого по отношению к средним частям сложной трехчастной формы.

→А: ||. Связность середины и репризы обычно не мешает различию грани между ними. Но композитор может при желании сделать ее совершенно незаметной, усилив природные возможности формы индивидуальными стилистическими приемами. Так поступил Стравинский в пьесе № 2 из цикла «Пять пальцев», применив обычную для него непрерывную вариантность:

84 Стравинский. «Пять пальцев», № 2

Необходимо вместе с тем отметить, что природа развивающейся формы позволяет внедрить принцип сквозного развития противоположным образом, повлияв не на вторую, а на первую цезуру. Как бы середина ни подготавливала репризу, но самый момент вступления репризы почти всегда рельефен, ярок, ибо здесь возвращается тема произведения. Наоборот, начало середины, структурно отделенное от первой части, само по себе не представляет в большинстве случаев столь же яркого «события». Эти обстоятельства и позволили некоторым композиторам XIX века переосмыслить сквозное развитие по формуле «А→В' А». Примеры можно видеть в романсе Даргомыжского «Мне грустно», в пьесе Листа «Утешение» № 1³.

Закономерности тональных планов в обобщенном виде были освещены в главе II (формулы соотношений Т и В'). Реализация неустойчивости весьма разнообразна. Она простирается широко,

³ Непосредственное, мало заметное для слуха «вливание» музыки первой части в середину особенно естественно в жанре этюда с его *motu perpetuo* (см.: Шопен, ор. 25 № 2). В учебнике «Музыкальная форма» верно отмечается в этой связи «динамический разгон движения, образующийся в первой части» (с. 137). Однако в силу непрерывности движения авторы сочли возможным трактовать такие формы, как «репризные двухчастные» или «двух-трехчастные».

начиная от выдерживания всей середины на аккорде V ступени и кончая весьма развитыми последованиями — как секвентными, так и свободными — многих ладотональностей; среди них могут оказаться и ладотональности, очень отдаленные.

Особо отметим роль ладовой смены для облика середины и формы в целом⁴. Из малозначительного оминоривания середины исторически постепенно развилось драматургически важное противопоставление светлой экспозиции и омрачающей сонатной разработки (здесь в конечном счете коренится и возможность создать драматический эпизод в разработке, как это сделал Шостакович в 7-й симфонии).

Другой существенный момент некоторых тональных планов — зеркальная симметрия крайних частей (например, в вальсе Шуберта ор. 127 № 19 — F-dur — d-moll и d-moll — F-dur), которая представляет шаг по направлению к концентрической форме.

Очень существенна модуляция в конце первой части, ибо она создает или, по крайней мере, расширяет перспективы дальнейшего развития. Можно понять ее как средство для подготовки следующей части (особенно в тех случаях, когда, как и в старинной двухчастной форме, эта последняя подхватывала тональность, достигнутую модулирующей). Таким образом, не только середина готовит репризу, но — пусть в меньшей степени — начальная часть подготавливает середину.

Сказанным значение модуляции в первой части не ограничивается: на ее основе часто создается особый тип развивающейся трехчастности. Он базируется на функциональном взаимодействии

кадансов крайних частей (В → Т), на их «переключке», ми-

нуя середину. Нетрудно видеть, что крайние части формы в этом случае относятся друг к другу как два сходных предложения в периоде повторного строения, между которыми «вставлена» середина⁵. Мы будем поэтому называть такую форму «период с серединой».

Его действительное родство с периодом повторного строения легко показать на примере общеизвестной музыки; сыграв его, мы убедимся, что прямой переход от первой части к репризе звучит совершенно естественно и, следовательно, изъятие середины не лишило следующую тему логики:

⁴ «В средних частях нередко тонально-гармоническое развитие приводит к новому ладовому наклонению по сравнению с первой частью (минор вместо мажора или наоборот), которое в значительной степени благоприятствует общему отличию характера музыки в средней части от характера крайних» (Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений, с. 95).

⁵ Бусслер рассматривает простую трехчастную форму («малую трехчастную песенную форму») как форму, где между двумя сходными частями «вставляется еще вторая часть» (Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, с. 32).



С наибольшим основанием можно говорить о периоде с серединой, когда крайние части формы представляют собой предложения (первое из коих обычно кончается половинной каденцией) или краткие периоды единого строения:



См. также Adagio con espressione из сонаты № 13 Бетховена, главную партию скрипичной сонаты Брамса op. 78, прелюдии Скрябина op. 9 и op. 17 № 3.

Ценность данного вида формы заключается в ее особенно большой связности. От первой части к третьей перебрасывается гармоническая арка, а в результате крайние части формы оказываются соединены двояким образом — и благодаря середине и непосредственно друг с другом.

Если различие окончаний более выражено, может возникнуть элемент сонатного порядка. Он коренится в общем принципе ладотонального увода (экспозиционная часть) и последующего воссоединения под эгидой главной ладотональности (репризная часть).

В этом заключена лишь потенция сонатности. Если она подкреплена структурным обособлением «побочной партии» (то есть каждый момент основного тонального плана выделен в предложение), то намек на сонатность более определен. А если она подкрепляется и некоторым тематическим различием, то сонатность выступает явственно.

Полезно сравнить несколько случаев, где сонатный элемент реализуется иногда в меньшей, иногда в большей степени. В знаменитом менуэте Боккерини (из квинтета op. 13 № 5) дифференциация обеих «партий» вполне заметна вопреки очень малым масштабам. Еще очевиднее она во втором менуэте из сонаты Моцарта Es-dur (№ 4), а еще более — в менуэте из сонаты A-dur (№ 11). Напротив, «минимум» сонатности в крайних частях менуэта из сонаты № 1 Бетховена (в «экспозиции» налицо тональное, но не тематическое разграничение предложений, в репризе же они сливаются; зато очень отчетливы маленькая разработка и выделенный преддыкт к репризе).

Миниатюрная, но ясная сонатная форма выстроена в вальсе Шуберта op. 127 № 5; побочная партия тематически почти самостоятельна, но по своему происхождению она рождается как дополнение, широко закрепляющее каденцию главной партии. Этот и некоторые другие приводимые здесь образцы могут быть поняты как дальнейшее развитие типа «период с серединой»:



Формы этого типа не исчезают и позднее. В романсе Грига «С примулой» особенно ясно ощущается выразительный эффект транспозиции «побочной партии». Намечавшийся уже в ранних образцах, он здесь так силен из-за перемещения вокальной линии в более высокий, светлый регистр и благодаря изысканности мелодии. Подобного рода эффекты будут ощущаться и во многих подлинных сонатных формах. Их суть в том, что создается впечатление ответственности (по отношению к побочной партии экспозиции) и своеобразной лирической экспрессии (обретение своего «родного» тонального русла, в котором тема еще не звучала):

88 Allegretto dolcissimo

Григ. «С примулой», оп. 26 № 4,
первая часть и реприза

1. Це - ток вес - ны, ди - тя мо - е, при - нес я те - бе спри - ве - том,
2. И вот вес - на, ди - тя мо - е, в ок - на лазу - рью пьет - ся.

«Побочная партия экспозиции»

1. Хра - ни е - го, ведь вслед за ним при - дут и ро - зы ле - та.

«Побочная партия репризы»

2. При - ми ж мой цве - ток и дай вза - мен лю - бовь, что серд - це бьет - ся!
dim. e poco rit.
dim. e poco rit.

Свободный вариант трехчастности с сонатным элементом — в ноктюрне того же автора оп. 54 № 4. После экспозиции (14 тактов) дана модулирующая связка («трели соловья»), а вслед за расширенной репризой звучит та же связка как кодовое «отражение» в основной тональности. Сонатный элемент, таким образом, представлен хотя и в намеках, но зато вдвойне.

§ 4. Развивающая трехчастная форма. Особенности строения середин и реприз

В развивающей форме середина представляет собой мост между крайними частями. Разрабатывая или же мелодически продолжая музыку первой части, она вместе с тем мотивирует необходимость репризы. Благодаря двоякости функций типичная середина может быть рассмотрена как «разработка — предыкт». Эти две функции в одних случаях взаимопроникают, в других четко дифференцированы благодаря обособлению двух разделов — первого, заключающего модуляции, секвенции, вычленения, дробления (то есть собственно разработочного), и второго — целеустремленно подготовляющего (см. менюэт сонаты № 1, еще более — скерцо сонаты № 3 Бетховена). Некоторое снижение самостоятельности содержательности середин, как мы уже знаем, делается, чтобы оттенить роль тематически опорных частей. Впрочем, снижение это не всегда имеет место: середина, не вводя новой темы, рисует новый этап в существовании прежней темы, представляет дальнейшее раскрытие ее мелодического материала. Это середина «типа продолжения» (В. П. Бобровский), или «продолженное развитие» (Ю. Н. Тюлин)¹. Такая середина имеет много общего со второй частью в «продолжающем типе» развивающей двухчастной формы (с. 168). Встречается она в музыке кантиленно-лирического характера, в которой мало уместны

¹ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы, с. 154. Автор различает «развитие вглубь» (разработка) и «развитие вширь» (продолжение). См. также: Музыкальная форма, с. 122.

приемы, связанные с дробностью структуры (Шопен, ноктюрн № 2; Чайковский, Баркарола из «Времен года» и Allegro con grazia из 6-й симфонии). По той же причине продолжающие середины встречаются в вокальных произведениях (Мусоргский, «Гадание Марфы» из «Хованщины»). Менее заметно снижение самостоятельности и в серединах, построенных на транспозиции первой части, иногда фактурно варьированной (Шуман, пьесы из «Альбома для юношества» — «Песенка» № 3, «Дикий всадник») или требующей иной исполнительской манеры (см. пример 93), а иногда совершенно точной (см.: Шуберт, вальс ор. 127 № 14). Сколь бы ни были различны эти виды середин, всем им присуще одно общее и важное свойство, которое может быть названо «дестабилизация» (то есть лишение устойчивости). Имеется в виду перевод прежнего тематического материала в область неустойчивости для образования средней части. Пределы дестабилизации неодинаковы: они максимальны в разработочных серединах, где лишаются устойчивости и гармония и тематизм вместе со структурой (фрагментарность), и не столь широки, хотя и вполне реальные, в продолжающих и транспонирующих серединах.

Сравним развивающую середину и первый раздел второй части в старинной двухчастной форме. Задача этого раздела — развитие как таковое, «рассуждение по поводу высказанного ранее тезиса»; его направленность к тональной репризе отнюдь не резка или даже вовсе не выражена. Развивающая же середина трехчастной формы добавляет к развитию целеустремленность, острую направленность на репризу. Она может быть менее глубока, менее содержательна по характеру процессов развития (чем соответствующий раздел старинной двухчастности), зато она значительно динамичнее. Различие характера этих частей сконцентрировано в их каденциях: относительно устойчивый полный каданс в одной из побочных ладотональностей — и предыктовая половинная каденция, как правило, в главной ладотональности.

Обратимся к некоторым особым случаям середин. Те или иные их типы могут сочетаться. Такова последовательность транспонирующей и продолжающей середин в трио из Andantino 4-й симфонии Чайковского: вслед за транспозицией темы из F-dur в As-dur дается ее новый свободный вариант ответного характера:

Чайковский. Симфония № 4, вторая часть

89 Дерев.

Струнные («Ответ»)

В связи с гибкостью трехчастной формы величина середины может свободно отступать от равенства с крайними частями в обоих направлениях. Иногда середина настолько мала, что кажется лишь предлогом для того, чтобы еще раз прозвучала музыка первой части. Такие середины можно назвать рудиментарными. В финале скрипичного концерта Бетховена середина вчетверо меньше каждой из крайних частей (то есть занимает одну девятую часть формы); но она дает повод провести тему в излюбленном для бетховенских реприз более высоком регистре:

Бетховен. Концерт для скрипки, финал

90

реприза

середина

delicatamente

Такая же намеренная диспропорция образуется, если первая часть, превышающая середину, к тому же повторена (или удвоена вариацией). Подобный прием использовал Шопен в мазурках. В ор. 17 № 4 первая часть сложной трехчастной формы складывается из 16-тактной темы с соответствующей вариацией, 8-тактной середины и 16-тактной репризы; в итоге рудиментарная середина занимает седьмую часть формы.

Обратный случай — очень большие середины — уже упоминался в связи с общими возможностями простых форм (с. 103). Благодаря своим разработочным задаткам развивающая середина легко поддается симфонизации и потому склонна разрастаться в оркестровых скерцо и менуэтах.

Подготавливающая роль середины должна полностью сказываться в неустойчивости ее окончания. Если же середина ведет к устойчивому завершению в главной тональности, то уменьшается потребность в репризе, которая прозвучит наподобие дополнения. В главной партии финала сонаты № 27 Бетховена создается поэтому впечатление двухчастной формы, которая дополняется оканчивающим возвратом первой части². Родственная ситуация в ноктюрне № 7 Шопена. У композитора-романтика в связи

² Есть даже типичная для двухчастной репризно-развивающей формы третья четверть с модулирующей секвенцией и с последующей тональной репризой.

со стремлением к завершенности миниатюр и их отдельных частей реприза может даже стать необязательной. Вот почему Шуман считал возможным в пьесе «Бабочки» из «Карнавала» указать «Da capo ad libitum». Здесь можно говорить либо о двухчастной форме, которую можно расширить до трехчастной, либо, наоборот, о трехчастной форме, которая не теряет законченности, даже утратив последнюю часть.

Каждая развивающаяся середина контрастирует крайним частям — если не по тематическому содержанию, то по типу изложения — по гармонической и синтаксической структуре. Помимо этого общего правила существует возможность по-новому (в образном отношении) осветить прежний материал, значительно изменив характер его выразительности. В «Мимолетности» № 2 Прокофьева основной мотив, неторопливо «шагающий» и не лишенный задумчивости, в середине приобретает ритмическую остроту и неуклонно возрастающую беглость; в итоге середина звучит почти как новая по материалу:

Прокофьев. Мимолетность № 2

В песне Листа «Долго в муках я томился» характер начала обозначен как «*vacillando*» (колеблясь, неуверенно), а в транспонированной на полутон вверх середине становится, наоборот, решительным, резким (см. пример 93).

Завершая раздел, посвященный особенностям середин, укажем на две противоположные возможности взаимопроникновения развития и контраста. В первом случае — оформленная часть, целиком сохраняющая прежний материал (тип транспонирующей середины); во втором — появление совершенно нового материала, не оформляемого, однако, в завершенную структуру и потому имеющего неустойчивый облик (Григ, вальс op. 38 № 7).

В репризе возникают проблемы тройного рода: 1) общее значение репризы, разносторонность ее роли; 2) величина репризы, возможные отклонения от обычной нормы; 3) изменения, наблюдаемые в репризах.

Роль репризы, взаимодополняющие ее стороны с наибольшей полнотой освещены В. П. Бобровским³. Согласно предлагаемой им классификации реприза прежде всего «выполняет функцию архитектурного скрепления и завершения»;

³ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. с. 145—146.

далее, из первенства и определяющей роли первой части вытекает «функция утверждения главной темы»⁴; поскольку известная доля обновления присуща репризе всегда («может незримо присутствовать и в точной репризе»), ей принадлежит также функция образного обогащения. Особо выделяется «функция продолжающегося действия», которая — в отличие от всех предыдущих — центробежна; она проявляется в случаях активного преобразования реприз, в особенности — их динамизации.

Чем явственнее та или иная закономерность, тем свободнее может быть обращение с ней. Этот общий тезис имеет прямое отношение к вопросу о величине репризы. Природа тематической репризности настолько определена, что в принципе допускает отклонения от нормы в большой амплитуде — как в сторону уменьшения, так и увеличения. Оба возможных направления имеют веские основания. За уменьшение говорит факт возврата к однажды уже слышанному и, следовательно, возможность удовлетвориться напоминанием вместо полного возвращения. За увеличение говорит как общий «закон предпочтения активности»⁵, так и стремление преодолеть потенциальную статику репризы «продолжающимся действием».

Возможность сокращения репризы в простой трехчастной форме особенно понятна в том случае, когда первая часть изложена как период повторного строения и, таким образом, полная реприза означает четырехкратное проведение одного тематического материала⁶. В качестве примеров сокращения в данных условиях можно привести тему рефрена из финала сонаты № 10 Бетховена (слегка расширенное предложение), этюды Шопена op. 10 № 2, a-moll (одно сложное предложение вместо сложного периода) и op. 10 № 3, E-dur (одно предложение с дополнительными каденциями). Но подобного рода примеры не так многочисленны, как можно было бы предположить. Причина заключается в том, что сильным соперником формы с репризой, сокращенной до одного предложения, выступает более уравновешенная, безупречно спланированная репризная двухчастная форма. И действительно, венские классики, если имели потребность в сокращенной репризе, укладывали ее в двухчастную репризную форму. Но уже и у них начинает проглядывать тенденция сокращения не самоцельного, но выражающего идею внутреннего обновления репризы, в частности — ее некоторой динамизации (см. первую часть Andante из сонаты № 15 Бетховена). Позднее же вполне определенно выявилась тенденция трактовать сокращение как признак переработки. Композитор отказывается от четвертого проведения, повторяющего уже известное, и вместо него дает в репризе одно проведение,

⁴ В этом факте автор видит также «функцию логического обобщения».

⁵ См. Учебник, ч. 1, с. 468.

⁶ Если в первой части двукратность способствовала воздействию впервые являющейся мысли, то в репризе этот довод отпадает.

но зато обновленное, иногда усиленное⁷. Так поступили Шопен в прелюдии *fis-moll*, этюдах *op. 10* № 5, *Ges-dur* и № 6, *es-moll*, Скрябин в этюдах *op. 8* № 4, *H-dur*, № 12, *dis-moll*, прелюдиях *op. 11* № 6, *h-moll*, № 7, *A-dur*. Во всех этих образцах (за исключением этюда Шопена *es-moll* по причине его траурно-элегического характера) репризы динамизированы. Кроме того, все они расширены по сравнению с размерами «нормального» предложения, иногда достигают размеров периода, а то и превосходят его (этюд Шопена *Ges-dur*). Таким образом, сокращение репризы иногда оборачивается своей противоположностью — расширением предложения (подобно тому, как прием усечения нередко является вступительным сигналом к расширению периода).

Расширения реприз можно с небольшой долей условности разделить на статические и динамические. Эти последние явно преобладают, ибо расширение (так же, как во втором предложении периода) естественнее всего рождается как разрастание общего динамико-масштабного размаха. Этот вид впервые получил широкое развитие у Шопена. Типичные примеры — крайние части экспромта *As-dur* и Фантазии-экспромта с двойными преобладаниями реприз, с блестящими и впечатляющими кульминациями⁸. Более сложная ситуация в этюде *f-moll*, *op. 10* № 9: в момент подъема реприза захватывает материал середины — сперва нарастание (в середине — на гамме «тон-полутон»), ведущее к вершине, затем — интонации предыктовой части. Образуется динамико-синтетическая реприза-кода с отражением средней части.

Как расширение реприз, так и его динамическое истолкование в большой степени являются «заслугой» середины, неотвратно ведущих к повышению тонуса репризы и вместе с тем своей собственной широтой требующих ответа, противовеса в пропорциях. Отметим развитые предыкты (этюды *f-moll*, а также *Ges-dur*, *op. 25*) с их нагнетательной ролью. В более широком смысле можно говорить о том, что изменения реприз «запрограммированы» уже в первых частях формы, когда в них господствуют взволнованность, возбужденность; особенно выделяется в этом отношении Поэма Скрябина *op. 32* № 2. Следует отметить также, что широко развитые коды, тесно связанные (не конструктивно, а эмоционально) с репризами, еще более усиливают впечатление от расширенности реприз.

На грани статических и динамических расширений находится «*Valse noble*» из «Карнавала» Шумана, где простой начальный

⁷ Расширенное предложение в репризе уместно рассматривать как период единого строения, отвечающий начальному периоду повторного строения. Такая замена расчлененной структуры более цельной, как мы увидим, есть одно из проявлений динамизации.

⁸ В экспромте *As-dur* начальный период повторного строения превращается (под влиянием сразу возросшего в репризе напряжения) в период единого строения — уже знакомый нам прием. Обратим также внимание на редкое в те времена оstinato (такты 9—12 репризы; семикратное точное повторение «мотива изживания» динамики).

период сменился вдвое большим сложным. Можно предполагать, что в этом непосредственно воплотился чисто образный замысел: желание сочетать в репризе два типа «облагороженности» вальса — нежное благородство (первый простой период, не без влияния лирической средней части) и величаво-горделивое (динамизированный второй простой период).

К области статического расширения можно отнести орнаментально-вариационное удвоение (медленная часть фортепианного концерта *Es-dur* Бетховена). Спокойное, угасающе-экстенсивное расширение — в «Мимолетности» № 16 Прокофьева. Вместо начального периода повторного строения даны три проведения динамически убывающих (*f*, *p* и *pp*, *meno mosso*) и всякий раз освещаемых в другой ладотональности (*C-dur*, *a-moll*, *e-moll*). Каждая тональная краска есть в то же время и ступень динамики.

Говоря о величине реприз, мы фактически затронули последний вопрос — об изменениях, которые происходят в репризах. Рассмотрим теперь методы и границы внутренней их переработки.

Исторический процесс переработки реприз по сути не прекращался за все время существования трехчастной формы. Сперва действовали импульсы, идущие от старинной двухчастности с присущим ей сквозным развитием. По мере того как они слабели, крепленовые импульсы, направленные на преодоление точности реприз, на их варьирование, внутреннюю перестройку, динамизацию⁹. Таким образом, репризы в ранний период еще не всегда достигали точности, а вполне сложившись, они уже стали подвергаться преобразующим воздействиям. В большинстве случаев можно установить, какой из импульсов переработки действует в данном случае, но в некоторых случаях трудно отдать предпочтение тому или другому источнику.

Методы переработки удобно систематизировать, опираясь на более или менее однородный и в то же время достаточно обильный материал. В качестве такового возьмем за основу симфонии и фортепианные сонаты Бетховена¹⁰, привлекая вместе с тем и отдельные образцы, принадлежащие другим композиторам. При этом мы сперва коснемся более общих явлений, а затем — случаев, представляющих интерес по индивидуальным решениям проблемы.

Упомянем прежде всего о распространенном типе минимальных изменений: при различии каденций в периодах крайних частей неизбежны хотя бы малые мелодические различия между ними. Смена каденции является толчком к некоторой переработке, которая ограничивается кадансовой зоной, но может выйти и за ее пределы.

⁹ Подробнее процесс динамизации будет освещен в связи со сложной трехчастной формой.

¹⁰ Нам придется сослаться преимущественно на первые пятнадцать сонат, которые дают значительный материал. В дальнейшем простая трехчастная форма в сонатах Бетховена постепенно исчезает.

Существует два типа переработки реприз: с сохранением прежней структуры и с ее нарушением. Первый встречается реже, так как преобразующие процессы обычно носят разносторонний характер и потому не склонны оставлять структуру в стороне. Но такие случаи заслуживают особого внимания, поскольку процессы изменений всецело переносятся «вовнутрь» — на обновление мелодии и гармонии (см. сонату № 4, трио третьей части). Поучительны в этом отношении многие вальсы Шуберта: с одной стороны, налицо желание удержать скромные и строгие рамки формы, а с другой — тяготение к разнообразию, новизне; взаимодействуя эти две тенденции приводят к перегруппировкам, новому распорядку и сочетанию тех же мотивов, к переделке гармонии (см. вальсы ор. 50 № 2, ор. 77 № 8). Но значительно больше впечатляет решительная переделка репризы в «Охотничьей песенке» из «Альбома для юношества» Шумана. Оба элемента («толчки» и вызванная ими широкая фраза) переставлены в обратном порядке, причем каждый из них сплочен (не *abab*, а *baaaa...*), и, следовательно, контраст укрупнен; мало того — для большей остроты начало репризы дано в лидийском освещении. Все звучит очень свежо и непринужденно:

92. Шуман. «Охотничья песенка»

Бодро и весело

Соотношение между начальной частью и репризой во многом напоминает (как мы уже видели на примере «периода с серединой») соотношение двух предложений в периоде повторной структуры¹¹. Это положение распространяется на приемы переработки реприз, где мы найдем весь арсенал приемов расширения, применяемых во вторых предложениях: секвенции или повторения на месте, продвижение мелодии с завоеванием или превышением кульминации, избегание совершенных кадансов, прерванные обороты (см. *Largo* сонаты № 4). Родство между расширениями периода и репризы имеет принципиальную основу: и там и здесь проявляется принцип, который можно назвать «воспроизведение с усилением».

Нередка функциональная перестройка репризы. Образование периода единого строения мы уже наблюдали (сошлемся на *Andante* сонаты № 15 и экспромт *As-dur* Шопена). При сохранении повторной структуры в репризе ее второе предложение (четвертое во всей форме) может благодаря значительным изменениям восприниматься как преодоление периодичности сходных частей, то есть как перемена в четвертый раз (соната № 9, *Allegretto*). То же второе предложение способно приобрести кодовые черты (соната № 3, скерцо).

Встречается глубокая внутренняя перестройка на основе прежнего тематического материала. Ее можно видеть порой даже в самых скромных образцах, как крайние части менуэтов сонат № 7, а особенно № 1. В этом последнем примере обращает на себя внимание быстрота в наступлении перемен (по сравнению с первой частью) — буквально с первых же звуков. Другой вариант — сохранение лишь начала, как исходного пункта, с быстрым и смелым последующим уходом (*Largo* сонаты № 4 — всего два общих начальных такта)¹².

Из предыдущего должно быть ясно, что изменения мелодии в репризах бывают очень велики. Нередко развитие мелодии продлевается (соната № 6, *Allegretto*; № 7, менуэт). Еще рельефнее выглядят эти изменения в музыке романтического склада, где они обычно связаны с нарастаниями, а в более широком смысле — с динамическим профилем. Ускоряется темп развития, что сказывается в более раннем наступлении решающего подъема (в экспромте *As-dur* Шопена это происходит уже начиная со второго такта репризы). Нарастания частичные заменяются генеральными (прелюдия *fis-moll* Шопена). Динамика временно спадает, чтобы затем развернуть подъем еще шире, иными словами — происходят прерванные и возобновленные нарастания (Скрябин, Поэма ор. 32 № 2); приближение к этому, однако, есть уже у Бетховена (*Allegro* из сонаты № 4). Образуется более

¹¹ Это естественно, поскольку в том и другом случае вторично появляется сходная часть формы, однако отличающаяся по функции.

¹² И здесь имеется аналогия с периодом повторного строения, где предложения иногда ограничиваются лишь «сходством инициативы».

или менее обширная кульминационная зона (Шопен, оба этюда Ges-dur; Скрябин, этюд op. 8 № 12). В ней рождаются совершенно новые мелодические и гармонические явления (стремительно нисходящая хроматическая гамма в Фантазии-экспромте, встречное сочетание басовой целотоновой гаммы и мелодической хроматики в тактах 11—12 прелюдии Es-dur Шопена).

Глубокая мелодическая перестройка не обязательно связана с динамизацией. В песне Листа «Долго в муках я томился» спокойная мелодия репризы создана слиянием одних лишь четных тактов темы при полном изъятии нечетных:

92 *Poco Andante* Начало первой части

An - fangs wollt' ich fast ver - za - - gen,

Начало середины

und ich hab es doch - ge - tra - - gen,

Начало репризы

Из такта 2 темы Из такта 6.

A - ber fragt - - - nur nicht:

Существенна фактурная переработка, нередко связанная с полифоническими осложнениями.

Вполне естественно, что наиболее широкая и свободная переработка репризы происходит в симфонических произведениях, в частности в скерцо из симфоний. Здесь внедряется настоящая тематическая разработка с использованием всего ее аппарата: дробления и вычленения, тональные отклонения (нередко — отдаленные), перебои в развитии, осложненность динамических линий. Характерно определенное соотношение частей: относительно более короткий тезис (начальная часть формы), который разрабатывается не только в середине (как это вытекает из обычной функции), но и в репризе — там, где, казалось бы, должна господствовать устойчивость. Устойчивость в итоге и достигается, но в борьбе с центробежными тенденциями, как их преодоление. Всё, не исключая исходного тезиса, подчиняет себе симфоничность развития.

Покажем некоторые конкретные проявления развития в серединах и репризах. Симфонический процесс почти с одинаковой силой захватывает и те и другие; в результате — несмотря на противоположность основных установок — в них оказывается немало общего¹³.

Основные общие черты таковы: 1) возникновение вариантов темы (Ic, IIp, IVp) или совсем новых мелодических элементов (IIc, IIp, IIIp); 2) прерывистость развития, резко ломаный профиль, что усиливает общую напряженность (Ic — таинственно звучащий предрепризный спад, отдаленно предвосхищающий переход к финалу в V симфонии; IIp — отклонение от основной линии, сопровождаемое динамическими всплесками и внезапными «провалами», усечениями и приводящее даже к возникновению «вставного» периода).

Специфические же черты в серединах таковы: глубоко разработанный модуляционный план, иногда с отдаленными уходами (I—9 ладотональностей, IV — длинная квинтовая цепь из шести звеньев); четкая дифференциация на разработочный и предиктовый разделы (II) или деление, подобно сонатным разработкам, на разделы различной функции (IV); необычная для простой формы многочисленность вычленений (VII); ложная реприза (VII).

В репризах отметим возникновение кульминационного варианта темы (III — все прежние проведения темы шли в тональности D, и только в момент кульминации доминантовое проведение темы становится «подножием» для тонического, где тема скерцо наконец предстает в устойчивом полнозвучии); «умножение» (удвоение, утроение всех разделов темы — VII).

Полное представление о репризах можно получить, только присоединив к ним коды¹⁴. Значение код не сводится к разрастанию замыкающих частей формы. В них продлевается кульминационная зона, а в самой обширной из них (III. 51 такт) разгорается еще один этап интенсивного развития и даже появляется (в начале — дополнение к репризе) новый элемент, очень близкий основной теме симфонии:

¹³ Подкрепляя общие положения ссылками на конкретные случаи, мы для краткости будем обозначать симфонии Бетховена римской цифрой с указанием на середину («с») или репризу («р»). К области скерцо причисляется и скерцо-менюэт из I-й симфонии.

¹⁴ Будучи общим итогом, кода в то же время ближайшим образом связана с той частью, к которой она непосредственно примыкает и по характеру, как правило, близка ей; кроме того, некоторые коды можно принять как дополнения к репризам. Поэтому кода подлежит учету как составная часть расширения.

84

Бетховен. Симфония № 3, скерцо, заключение первой части в сравнении с главной темой симфонии

Определение, которое давал Б. Л. Яворский жанру скерцо, — «свободная игра человеческих сил» — оказывается в симфонических скерцо Бетховена как нельзя более уместным.

Осветив явления общего характера, покажем несколько примеров, не укладывающихся в данные рамки, носящих более индивидуализированный отпечаток.

Об оригинальности шубертовских решений уже отчасти была речь. Приведем еще несколько особенно своеобразных случаев. В ор. 18 № 9 мелодия дана в обращении (нисходящей гамме с заключительной трелью внизу отвечает восходящая гамма с трелью наверху; создается эффект сгущения и просветления звучности; есть также намек на сонатность). В ор. 67 № 6 из-за того, что первый двутакт репризы можно отнести и к середине, все сдвигается на два такта «вправо» и тема воспринимается совсем по-иному. В ор. 33 № 10 на основе начального мотива фактически создана новая мелодия с новой гармонией, а форма делает шаг в сторону безрепризности:

85

Шуберт. Вальс, ор. 18 № 9, первая часть

Реприза

Шуберт. Вальс, ор. 33 № 10, первая часть

Реприза

у Шуберта можно встретить и замену ладового наклона в репризе (ор. 127 № 12 — g-moll → G-dur). В более поздние времена изредка меняется тональность репризы. «Слава» в прологе «Князя Игоря» транспонирована (очевидно, для усиления звучности) из C в E-dur. Прокофьев транспонирует репризу менуэта из «Ромео и Джульетты» на полутон вверх (B-dur → H-dur)¹⁵. Не случайно оба эти образца входят в состав более крупных форм, а потому нарушение тонального единства в них не столь существенно.

§ 5. Контрастная трехчастная форма. Стимулы к образованию и типичные жанры

Рассматривая процессы, происходящие в развивающейся трехчастной форме, нам уже приходилось — для удобства изложения — в отдельных случаях привлекать примеры из области контрастной трехчастности. Обращаясь к ней, сравним две аналогичные формы — контрастную трехчастность и двухчастность. И в той и в другой сопоставление преобладает над процессом: и та и другая пригодна для демонстрации небольших образно самостоятельных картин. Но трехчастность не имеет тех явных народных корней, какими обладала двухчастность. С другой стороны, у трехчастности есть свои преимущества: возможность дифференциации образов на основной и подчиненный, а также — что еще важнее — завершающая роль репризы, благодаря которой контраст может сильнее и свободнее внедряться в среднюю часть. По этим же причинам контрастная трехчастная форма в виде самостоятельных произведений встречается чаще двухчастной формы.

Стимулы к образованию контрастной трехчастности частично отличаются от таковых в двухчастности, частично же совпадают. Отсутствует запевно-припевное соотношение, связанное с куплетностью. Но — в более широком смысле — связи с бытовым музицированием, очевидно, имеются, о чем свидетельствуют некоторые танцы Шуберта¹, Ланнера² и, косвенно, мазурки Шопена. Общий для обеих форм стимул — обозначившееся в XIX веке (особенно — в музыке романтической или родственной ей) тяготение к лирической или живописно-изобразительной миниатюре при одновременном стремлении к яркости и самостоятельности частей про-

¹⁵ В обоих примерах формы не вполне укладываются в рамки простой; мы приводим их в силу большой показательности транспозиций.

¹ См. вальсы ор. 127 № 7, затем № 5 и 6 из «Zwölf Wiener Deutsche», а также менуэт D-dur.

² См. «Штирийские танцы» ор. 165, три начальных звена. Первое из них представляет особый интерес как трехтактовый вальс, а второе послужило одной из тем «Петрушки» Стравинского.

86

Ланнер. Вальс, ор. 165 № 2

изведения, тяготение к конкретной образности вплоть до программности малого плана; здесь же должны быть упомянуты требования вокальной музыки (иллюстрация текста)³.

Отсюда вытекает жанровая номенклатура. Здесь мы видим танцевальные пьесы — «Благородный вальс» из «Карнавала» Шумана, вальс ор. 64 № 1, *Des-dur* и целый ряд мазурок Шопена (№ 4, 11, 16, 18, 24, 28, 37, 40, 43, к ним можно добавить контрастные формы, входящие в состав более крупной формы, — мазурки № 1, 2, 5, 8, 10, 12, 17, 36, 38), вальс Грибоедова *e-moll*, вальсы Грига ор. 12 № 1 и ор. 38 № 7. Далее, назовем лирические миниатюры — романс Чайковского «Ни слова, о друг мой», фортепианную пьесу Калинникова «Грустная песенка»; сюда же по характеру экспрессии можно отнести и некоторые из названных мазурок Шопена. Поскольку речь идет о формах контрастных, лиризму иногда противостоят музыка иного характера (Шуман, «Бабочки», № 4; Шопен, ноктюрн № 20). Естественно сочетание песенного лиризма в крайних частях с танцем в средней части (Шуман, «Народная песенка» из «Альбома для юношества») или обратное соотношение (упомянутые «Valse noble» Шумана и вальс Шопена *Des-dur*). Особо индивидуальное претворение — жалобный (*dolente*) лиризм и размеренно-спокойное движение в «Мимолетности» № 16 Прокофьева.

Другая характерная область — картинность, которая обычно выступает в контрастном сочетании с лирикой: «Ночной зефир» Глинки (середина и реприза повторены без изменения музыки), ноктюрн № 4 Шопена, первая ария Марфы из «Царской невесты»⁴, прелюдия Рахманинова *cis-moll*, — или острая характеристичность: «Самуэль Гольденберг и Шмуль» из «Картинок с выставки».

Типы и степень контрастности так или иначе связаны с образно-жанровой природой данного произведения. В этом легко убедиться, видя коренной контраст в некоторых из названных сочинений (ноктюрн № 4, крайние части мазурки № 18, прелюдия Рахманинова, «Мимолетность» № 16)⁵. Встречается и производный контраст («Мимолетность» № 2). Смягченный контраст уместен там, где контрастная трехчастность составляет раздел сложной формы и, следовательно, более глубокий контраст приберегается для трио (или эпизода) этой формы. Поэтому, в частности, сюда относится большая часть из перечисленных выше крайних

³ Отдельные образцы контрастной трехчастности, которые можно встретить в более ранний период, не связаны с данными стимулами. Такова, например, главная партия финала сонаты № 3 Бетховена.

⁴ Картинный характер носит (на общем фоне лирики) середина — *Allegro*.

⁵ Коренной контраст — и в «Мимолетности» № 11, своеобразно построенной по пропорциям репризной двухчастной формы, но из-за сильного контраста (гротескная моторность и сдержанное *espressivo*) воспринимаемой как трехчастная с сокращением середины и репризы. С точки зрения непосредственного восприятия форму можно считать «псевдодвухчастной».

разделов в мазурках Шопена; характерно, что в мазурках с самостоятельной контрастной трехчастностью средняя часть противопоставлена рельефнее. Мягкость контраста — в противоречии с бытующим мнением — присуща тем произведениям Прокофьева, где она вызывается либо избеганием открыто эмоционального лиризма, либо приглушением гармонической остроты (отсюда, между прочим, и тяготение к малой или даже очень малой громкости звучания); таковы «Мимолетности» № 3 (свойственное Прокофьеву «движение в размышлении») и № 20 (столь же присущий композитору фантастически-зачарованный холодный колорит).

В контрастной трехчастной форме с полной ясностью обрисовывается одно характерное явление. Его можно понять как «закон обратимости антитез» в музыке. Суть его в том, что последовательность или расположение контрастов могут быть двойными, противоположными. Как мы видели, крайним частям — мажорным, активным — противостоят минорная или спокойная средняя часть, однако можно встретиться и с обратным явлением. Оба соотношения воспринимаются как закономерные. Закон этот не безразличен к разным формам. Проявляясь в простой трехчастности, он резко выражает себя в сложной трехчастной форме. Он вполне применим к контрастной двухчастности и полностью выказывает себя в вариационной форме (более того, она, в сущности, на нем и строится), а также в концентрической. Но другие формы в меньшей степени подчиняются ему, ибо кладут в основу иные, специфические для них принципы. В форме рондо еще есть некоторая возможность для обратимости антитез; об этом свидетельствуют некоторые лирические фонды Моцарта с подвижными эпизодами. Но в сонатной форме случаи обратимости — исключение из правила⁶.

Важность описываемого закона для музыки доказывается и тем, что он действует не только в области форм. В самом деле — распространеннейшее гармоническое соотношение «вопрос-ответ» или оборот D—T есть не что иное, как обращенная антитеза функций предшествующего оборота T—D. Пример из другой области — вертикально-подвижной контрапункт при контрастном характере голосов.

В чем же следует видеть общую причину столь частых и разнообразных проявлений закона обратимости антитез? Очевидно, она заключается в гибкости, пластичности музыкальных средств и в обобщенности музыкальных образов, способных «меняться местами» без ущерба для смысла, для содержания. В самом же общем виде мы вправе ссылаться на разнообразие жизненных положений, ситуаций, отражаемых музыкальным искусством.

⁶ Заметим, что, анализируя 2-ю балладу Шопена, В. П. Бобровский ссылается на образное соотношение двух тем как на довод против сонатного истолкования формы. См.: Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы, с. 174.

Строение частей. Типы средних частей по их отношению к первой части в контрастной трехчастной форме можно было бы классифицировать подобно контрастной двухчастной форме: различие тематизма или существенное изменение характера музыки при сохранении тематизма. Оказывается, однако, что аналогия форм здесь далеко не полна; ввиду наличия репризы тематический контраст в трехчастной форме вводится чаще и смелее, а потому указанное деление практически не актуально.

Сопоставление различных тем позволяет ожидать в контрастной трехчастности таких свойств, какие связаны со статикой формы. Сюда можно отнести: 1) замкнутость частей, 2) отсутствие модуляции в начальном периоде, 3) наличие полного каданса в конце середины и 4) неизменность репризы. Последнее действительно встречается («Ночной зефир» Глинки, вальсы Грибоедова, мазурка № 24 Шопена), хотя и не часто.

Отдельные признаки обычны, порой они сочетаются друг с другом, но контрастная трехчастность по большей части не столь статична, как можно а priori предположить. Особенно частым нарушителем статики является середина, которая лишается завершения и перерастает в связку к репризе.

В целом середина принадлежит к одному из двух типов. Один из них — вполне оформленная структурно тема (вальс Грита ор. 12 № 1, первая часть мазурки № 38)⁷. Некоторые из середины изложены как период продолжающего характера; он начинается не с тоники, а с S или D, что вообще присуще продолжающим темам, и ведет к отчетливой функциональной дифференциации частей формы; такой период либо заканчивается полным кадансом (мазурка № 43), либо превращается в связку (мазурка № 18). Другой тип — менее совершенная, неустойчивая тема («Бабочки» Шумана, № 4, «Valse noble»). Ей свойственны признаки серединного типа изложения, в частности — модулирующие секвенции (мазурки № 4, 16 Шопена) и даже характер предыкта (мазурка № 1, первая часть; «Эстрелла» из «Карнавала» Шумана).

В указанных двух типах предвосхищаются понятия, обычно связываемые со сложной трехчастной формой — трио и эпизодом. Это естественно, поскольку простая контрастная форма ближе к сложной, чем простая развивающая (поэтому нет, в сущности, оснований не пользоваться данными терминами применительно к контрастной трехчастности). В то же время «тип эпизода», напоминая обычную середину, сближает один из видов контрастной формы с развивающей; такие формы, будучи двухтемными, функционально являются развивающими («контрастно-развивающие формы»).

⁷ Сюда же относится и мазурка № 24, приводимая — вслед за Катуаром — во всех учебниках как пример двухтемной или контрастной двухчастной формы. Среди мазурок — целых произведений она представляет исключение: больше нет ни одного примера с законченной, устойчивой темой и притом без связок.

Отметим одно частное явление, общее со сложной грехчастной формой: двойные середины. Возможность поместить в средней части более одного раздела осуществима благодаря мощному организующе-замыкающему действию репризы, которая «искупает» все отклонения от нормы, все проявления свободы в средней части. Потребность же в таких средних частях вытекает из тенденции создавать цель миниатюр (о чем речь уже была). Простой пример такого рода — вальс e-moll Грибоедова (первая середина развивающая, вторая же резко контрастная). Очень свободный образец — ноктюрн № 20 Шопена: в средней части этого раннего произведения автор смело соединил совершенно разнородный материал — сперва певучая тема, а затем две неожиданные цитаты из собственных произведений той же поры: намек на песню «Желание» и характерные танцевальные фигуры из побочной темы финала концерта f-moll (как бы «вспоминание о мазурке»):



Можно истолковать смысл средней части как обращение к безоблачному прошлому (на меланхолическом фоне музыки крайних частей, рисующих настоящее). Такое смысловое соотношение встречается в вокальной (ария Любавы из «Садко», ария Грязного из «Царской невесты») и программной инструментальной музыке («Франческа да Римини»).

Две противоположные по характеру средние части — в арии Марфы «Как теперь гляжу» из «Царской невесты»: беспечно-резвая, с колоратурой и медленная, глубоко лиричная.

Репризы не так часто, как в развивающей форме, склонны к существенной переработке материала первой части. Тем не менее можно указать и здесь на различные преобразующие процессы. Относящиеся к контрастной форме образцы расширения с динамической тенденцией («Valse noble») и без таковой («Мимолетность» № 16) были уже затронуты в предыдущем параграфе. В другой пьесе из «Карнавала» — «Эстрелла», наоборот, произошло динамическое сжатие в рамках «приведения к квадратности» (от 12 тактов к 8 тактам).

Вообще, динамизация, хотя и проникает в контрастные формы не очень легко, все же дает убедительные результаты. У Шопена она сказалась в одной из поздних мазурок (№ 37), где реприза содержит совершенно новую волну нарастания и спада. Огромное фактурно-громкостное усиление, но без внутренней переработки — в прелюдии *cis-moll* Рахманинова. Напротив, глубоко преобразована динамико-синтетическая полифонная реприза в пьесе Мусоргского из «Картинок с выставки».

За пределами динамизации также возможно полифоническое обогащение (ария Марфы, сопутствующие голоса гобоя и виолончели, создающие лирический ансамбль). Совершенно меняет облик неизменной мелодии новая гармония и фактура в «Мимолетности» № 2 (стеклянно-хрупкие, преимущественно квартовые созвучия, появляющиеся под влиянием волшебного колорита середины). Наконец, уникальный случай реконструкции — в мазурке № 28, где произошла зеркальная перестановка тематических элементов; начальный «вздрагивающий» мотив после буйного плясового разгула (совсем «не шопеновского») в середине теперь, в начале репризы оказывается неуместным и оттесняется в код.

Причины сравнительно малой распространенности простой контрастной трехчастности во многом совпадают с теми, какие приводились по поводу двухчастности. Сочетание самостоятельных картин требует соответствующих масштабов; желателен некоторый простор для их развертывания, который данная форма не всегда в состоянии предоставить. Но наличие репризы, как уже говорилось, все же позволяет контрасту пробивать себе дорогу даже в очень скромных рамках и при этом достигать значительной силы.

§ 6. Безрепризная трехчастная форма

Соображения, только что изложенные по отношению к контрастной трехчастной форме, не могут быть чуждыми для безрепризной формы. Сопоставление двух разнородных частей при небольшом объеме уже ограничивало распространенность форм. Тем более это должно касаться формы, где из трех частей ни

одна не повторяет другой. Безрепризность оправдана тем больше, чем меньшее число частей она охватывает; поэтому неравноправие репризного и безрепризного типов в трехчастной форме выражено резче, чем в двухчастной форме. Тем не менее в богатой и разнообразной музыкальной литературе находится место и для данной формы.

Уже в некоторых образцах безрепризной трехчастности появляются черты слитной сюитности малого масштаба. При дальнейшем увеличении числа частей (четырёхчастная форма и т. д.) эти черты усиливаются.

Малая распространенность простых форм, где число частей превышает три, вполне объяснима и в том случае, когда части контрастны, и тогда, когда они носят развивающий характер. На слоенные контрасты трудно объять единым логическим процессом. Слоенные же части развивающего типа трудно оформить как последовательный ряд разделов, отчлененных друг от друга, — единство их функций создает для этого мало оснований. Не случайно именно в старинной музыке можно встретить «простые многочастные формы»: проблема единства либо была еще не столь актуальна, либо решалась самой бесконтрастностью частей.

Безрепризные трехчастные формы занимали определенное место среди старинных многоколенных форм. Сошлемся на несколько примеров из области танцевальных жанров, относящихся к началу XVII века (падуаны, гальярды)¹. Части здесь очень родственны по общему характеру и типу интонаций. Тип развития в них можно определить как вариантное нанизывание. Более рельефны тематические различия в трехтемных гальярдах В. Берда и Дж. Буллы, где каждая из тем сопровождается вариацией-дублем. В дальнейшем одним из источников безрепризной трехчастности явились некоторые произведения, обычно рассматриваемые в пределах старинной двухчастной формы; в пользу такой точки зрения говорит большая четкость в разграничении двух разделов второй части — собственно развивающего и тонально-репризного; относится это главным образом к сарабандам и менуэтам. Зародившись в музыке полифонического склада, формы с преобладанием второй части и ее отчетливым делением на два раздела не исчезли и в гомофонной музыке. Такова, например, тема Моцартовых вариаций «Je suis Lindor». У того же автора мы видим и другой источник образования безрепризной трехчастности: присоединение к основной теме художественно значительных и достаточно развитых дополнений (см. примеры 20 а, б, в).

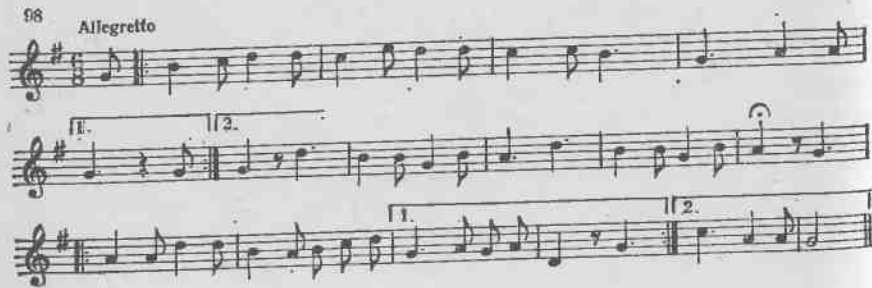
Какова же логика формы? Если трехчастная форма не имеет тематической репризы, то возникают различные возможности ее функционального истолкования: 1) АВС (все части контрастны), 2) АВ α ² (контраст, замыкаемый вариантом начальной

¹ См.: Шеринг, № 155, 157, 181.

² Знаком «альфа» обозначаем вариантное преобразование первой части «А»; знаком «бета» то же в отношении второй части.

части), 3) Aaa₁ (сквозная вариантность без контрастов), 4) AaB (вариантность, замыкаемая контрастом)³. Отсутствие репризы увеличивает количество элементов, образующих форму, и тем самым количество их комбинаций. В этом разнообразии заключается определенное преимущество безрепризной формы. Другое, более важное ее художественное достоинство вытекает из невозвращения к пройденным этапам; в благоприятных условиях оказывается поступательное развитие содержания (отражение текста или новой грани образа, новый поворот тематического развития). И если при всем сказанном безрепризная трехчастная форма в музыкальной практике не только не приобрела главенства над репризной, но, наоборот, значительно уступила ей, то виной тому причины, изложенные в начале данного параграфа и мешавшие полной реализации ее принципиально-положительных черт.

Сколь ни различны безрепризная и репризная трехчастность, не следует преувеличивать их противоположность. Некоторые типы безрепризной формы (главным образом — второй, отчасти — третьей) основаны на общей с другими формами закономерности: «утверждение — нарушение — восстановление» или, короче, «уход — возврат» (имеется в виду возврат тональный или гармонический — в пределах единой тональности — или образно-экспрессивный). Во многих случаях мы обнаруживаем знакомые проявления функциональной логики: части формы дифференцируются как начальные, продолжающие или срединные и завершающие. В знаменитой песне французской революции «Карманьола» ясно выделены срединное значение второй части и «продолжающе-репризное» третьей. В пьесе Грига «Спрингданс» ор. 38 № 5 вторая часть — типичная доминантовая середина, но в третьей части мы слышим совсем новую мелодию (лишь ритмически родственную первой части), ясно высказывающую черты заключительности (благодаря плагальному сопоставлению тональностей C-dur — G-dur). Функциональный облик трехчастной формы в обоих случаях вполне выявлен.



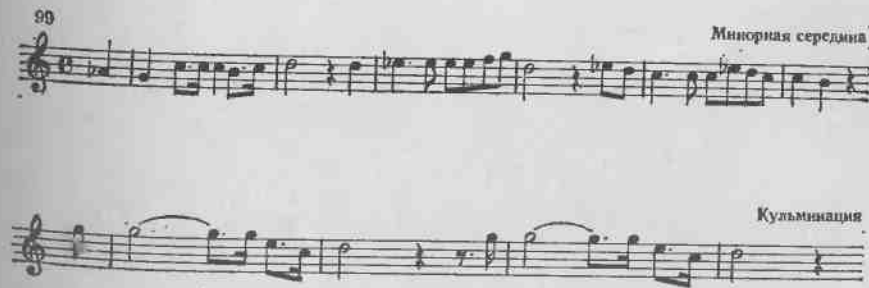
³ Теоретически возможен и пятый тип: ABВ (контраст с последующим вариантом второй части); примеры этого типа нам не встретились.

С некоторой осторожностью можно разделить рассматриваемые формы на безрепризно-развивающие и безрепризно-контрастные. Формы первой группы встречаются чаще, и мы перейдем к их описанию.

Развивающие формы. Уже упоминался принцип вариантности, который, с одной стороны, обуславливает различие всех трех частей, а с другой стороны, поддерживает связь между ними. К вариантности естественно приводит неоднократность развития, при которой не нарушается известная степень общности интонаций. Происходит вращение в более или менее очерченной интонационной сфере без прямых повторов и четких противопоставлений. Отсюда следует, что данный тип безрепризной формы может быть также назван вариантным типом и что он близок принципу свободного развертывания.

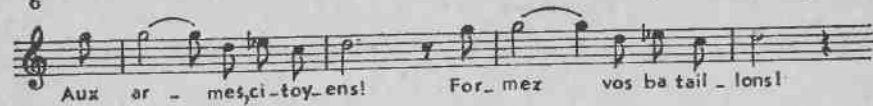
Одним из примеров неповторности мелодии на значительном протяжении (при наличии репризных элементов) является «Марсельеза»⁴. Ее форма может быть понята детализированно, как четырех- или пятичастная: 1) начальный тезис — 4 такта; 2) продолжающе-развивающая часть — 8 тактов; 3) контрастно-омрачающая часть, готовящая кульминацию, — 6 тактов; 4) заключительная часть, которая может быть разделена на кульминационную — 4 такта — и собственно заключение — 6 тактов. Но смена ладового колорита позволяет понять форму укрупненно: мажор (12 тактов) — минор (6 тактов) — мажор (10 тактов), то есть как безрепризно-развивающую трехчастную форму.

Протяженность минора в некоторых вариантах «Марсельезы» больше 6 тактов и захватывает кульминацию (см. пример 99б). Тем более несомненна роль минора, как средней части. Как указывает А. С. Рабинович в статье «Неизвестный вариант „Марсельезы“», «тенденция к минору вообще присутствует в старой „Марсельезе“ и подчеркнуто минорный вариант встречается во многих изданиях 1792—1794 гг.». Автор статьи ссылается на впечатления Гёте: «Этот революционный „Te Deum“ вообще заключает в себе нечто печальное, злое, даже когда исполняется бодро»; более того, Гёте, не знает «ничего более ужасного, чем воинственный марш в минорном тоне [...] Самый выдающийся пример этого — Марсельский марш»⁵.



⁴ Как указывает Н. П. Корыхалова, «некоторые французские исследователи любят не без гордости подчеркивать, что в мелодии „Марсельезы“ нет ни одного повтора». (В кн.: Поэзия и музыка. М., 1973, с. 50.) Репризными элементами являются фанфарные возгласы (такты 9—10 и 19—22).

⁵ Рабинович А. С. Неизвестный вариант «Марсельезы». — В кн.: Очерки по истории и теории музыки, вып. 2. Л., 1940, с. 332—335.



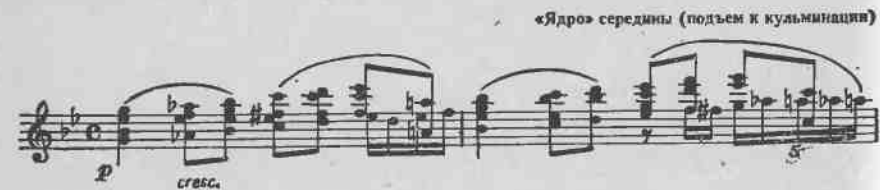
Эта форма мыслима и в гораздо более крупном масштабе. Таким образом является побочная партия экспозиции в 3-м фортепианном концерте Рахманинова (точнее — ее основная кантиленная часть с такта 9 после ц. 6 до заключения — ц. 11). Пропорции и их «заполнение» необычны. Первая часть (изложение темы, 8 тактов) — период; отвечает ей репризо-кода (Tempo precedente, 8 тактов). Средняя же часть весьма обширна (36 тактов) и сама в известном смысле трехчастна — ее сердцевиной является мощная лирическая кульминация (вершина лирики и экспозиции), которая симметрично обрамлена двумя предыктами — восходящими к кульминации (ц. 7) и ниспадающими к угасающей репризо-коде (такт 7 после ц. 9). На формообразующем уровне повторы отсутствуют, и (если учесть внутреннюю дифференциацию середины) целое можно понять как уникальную безрепризно-концентрическую пятичастную форму; она отражает и широту рахманиновского мелодического разлива, и свободную стройность конструкции:



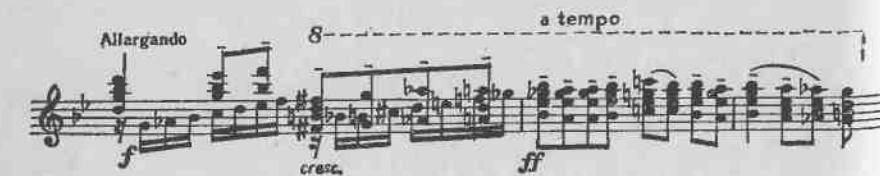
Тема побочной партии (первое предложение)



Начало середины



«Ядро» середины (подъем к кульминации)



Предыкт к репризо-коде



Начало репризо-коды

Форма, следующая принципу свободного развертывания, легко склоняется к преодолению четких цезур между частями и, следовательно, к некоторой условности разграничений. Так, в прелюдии Шостаковича *fis-moll*, op. 34 № 8 обе основные функции — уход и возврат — сравнительно мало выявлены, как из-за интонационной текучести⁶, так и из-за тональных скольжений. Поэтому не вполне ясно, ограничена ли первая часть только небольшим (7 тактов) построением, или в нее включается и следующий восьмитакт; с другой стороны, середина неожиданно вырастает (такты 25—26) в тональную репризу. Здесь мы видим, как упомянутое «вращение в интонационной сфере» влияет на форму.

Родство частей безрепризной формы основано не только на общем типе интонаций, но и на некоторых конкретных приемах. Среди них на первом месте стоит остигатное или, по крайней мере, сквозное проведение ритмической фигуры. Таков «ритм дробления» ♩ ♪ ♪ в песне Шуберта «Смерть и Девушка», пунктирный ритм и ямбичность стоп в «Рыцарском романсе» Глинки. Встречаются и сугубо индивидуальные приемы, например в «Военном марше» op. 51 № 1 Шуберта (трио, где все части начинаются пятикратным повторением одного звука). Такой образец мы видим в песне Моцарта «Старуха».

Контрастные формы. Остановимся на формах второй группы — безрепризно-контрастных. Главное значение имеет тип ABC, где в той или иной степени контрастируют все части.

В качестве образцов особо сильного контраста можно назвать песню Шуберта «Весенний сон» из цикла «Зимний путь» (вторая часть куллета, сохраняя ин-

⁶ Двухголосное изложение напоминало бы инвенцию или интермедию фуги, если бы оно парадоксальным (но весьма характерным для Шостаковича) образом не сочеталось с легко-жанровой фактурой сопровождения и ритмичкой типа польки или галопа. В этом, видимо, отражена двойственность содержания: грусть, серьезность — и вызывающая, возбуждающая острота.

тонационное родство с первой, резко меняет характер в сторону омрачения, а третья часть, будучи вполне новой, меняет и размер и темп), интродукцию «Пиковой дамы» (повествовательная, образно нейтральная тема баллады Томского ведет в двух противоположных направлениях — к мрачайшей теме судьбы и к выразительнейшей лирической теме любви), «Мимолетность» № 4 (фантастичность в увеличенно-целотоновой окраске, холодная беглость, таинственная застылость)⁷, прелюдию Шостаковича ор. 34 № 14 (величавый хорал, бурно нарастающий предьют и подготовленная им речитативная драматическая кульминация)⁸.

Как и в отношении других контрастных форм, встает вопрос о том, что объединяет разнородные части. Названные ранее средства действуют и в данной форме. Сюда относятся как факторы, непосредственно связанные с содержанием, так и обобщенно-логические. Единству способствуют родство выразительности (например, лирическая кантиленность трех побочных тем в 5-й симфонии Чайковского), жанровая однотипность, которая тоже может быть связана с характером экспрессии (три элегически-вальсовые темы у Шопена в вальсе a-moll). В интродукции «Пиковой дамы» важна подразумеваемая программность. К другой категории относится скрепляющий комплекс ладотональности, метра, темпа, фактуры и размерных пропорций.

Как отмечалось выше (с. 63), в контрастную трехчастность укладываются нередко самостоятельные разделы, входящие в более крупное целое (куплетную, сложную трехчастную, сонатную форму). Внутренний контраст между А, В и С отходит в таких случаях на второй план перед более глубоким контрастом со следующим крупным разделом, и, наоборот, выделяется то общее, что имелось внутри АВС. В вальсе Шопена появление мажорной темы с ее более светлым колоритом (A-dur) ограничивает триаду минорных тем и заставляет ретроспективно воспринимать ее как одно смысловое целое. В 5-й симфонии Чайковского область лирики (доводимой до восторженности) ограничена от сумрачно-деловитого тематического развития в начале собственно разработки. Если же АВС составляет куплет песни, то его повторение как единого целого служит ясным доказательством связанности частей куплета.

Наряду с АВС мы упоминали форму, где существенный контраст выходит на сцену лишь в последней части (АαВ). Замыкание вариатности контрастом в данном случае выявляет закономерность «перемены в третий раз» и в принципе напоминает форму бар.

В теме трио Бетховена ор. 44 вторая часть (типично серединная) полностью основана на материале первой части, но третья часть нова, контрастна (хотя и с одиночным вкраплением начального мотива). В среднем эпизоде баллады As-dur Шопена легкое, воздушное движение первой части (8 тактов) переходит в сплошной, все заполняющий бег (12 тактов) и приводит к патетической теме

⁷ Музыка третьей части выведена из начального мотива первой части путем его растяжения (производный контраст); тем не менее антитеза велика.

⁸ В анализе контрастной двухчастности были названы образцы бытового танца в вальсах Ланнера. Есть среди них и безрепризно-контрастные трехчастности (ор. 93 № 3, ор. 200 № 3) с различными комбинациями вальса браурного, лирического и скерцозного.

на новой фактуре (8 тактов). Первые две части несомненно родственны⁹, третья же контрастна. В прелюдии Шостаковича ор. 34 № 6 первые две части представляют карикатурно-пронический галоп, а третья часть — шаржированное подражание грубым и пошловатым звукам духового оркестра. В то же время налицо и объединяющий прием: все части кончаются одинаковой заливчатой формулой, напоминающей заключительное колено танца — чечетки.



Как ни гротескно по выполнению данное средство, в основе его лежит закономерный и уже известный нам принцип приведения к единству или «эквивифинальность». У Шостаковича это средство фигурирует и в некоторых других прелюдиях, как противовес гармонической свободе и тональным скольжениям¹⁰.

Тип АαВ противоположен типу АВα по методу замыкания уходом, нарушением — или возвратом, восстановлением. Возможность применения того или другого из этих методов имеется и в более крупных формах, в частности — в вариационной форме.

Значение отдельных частей формы. Вторая часть представляет для нас интерес в том случае, если она носит серединный характер. В этом смысле роль второй части ответвенна: от нее в большей мере зависит, будет ли форма иметь сюитный оттенок, или нет. Насколько можно судить по имеющемуся материалу, серединный тип второй части значительно преобладает, и это придает форме единство. Как и следует ожидать, в безрепризно-развивающей форме середины более характерны, но и в контрастной форме они не столь редки.

Основное внимание мы уделим третьей части в ее отношении к предыдущим. Серединные части нередко приводят к появлению в третьих частях новых тем завершающего, заключительного порядка.

⁹ Родство первых двух частей подтверждается и аналогией в тональном плане: первая часть состоит из двух параллельных проведений T—D (As-dur—Es-dur), а вторая часть отвечает ей двумя параллельными проведением T—S (As-dur—Des-dur). Такой прием жизнерадостно-беспечно «фланжирования» по тональностям кварто-квинтового отношения на одинаковом материале излюблен Шопеном (см. концерт f-moll, финал, промежуточная тема As—Des; сонату h-moll, финал, побочная партия Fis—H и Es—As; мазурку ор. 56 № 1, эпизоды Es—As и G—D); все эти легкие «прогулки» Шопен позволяет себе лишь в темах эпизодического характера.

¹⁰ Эквивифинальность имеется в другой безрепризно-трехчастной прелюдии — № 24, притом с почти тождественной формулой, а также — но при большем количестве частей — в № 16.

Это значит, что такие третьи части имеют в определенном смысле репризное значение. Не выполняя роль «утверждения главной темы»¹¹ и, тем более, ее «образного обогащения», эти части, однако, с успехом служат «архитектоническому скреплению и завершению», а кроме того — что очень важно, — «продолжающемуся действию», в чем они даже имеют преимущество перед обычной трехчастной формой.

Функция репризности подкрепляется в ряде случаев интонационным родством между «А» и «С», иногда более, иногда менее очевидным (Моцарт, «Lison dormait»; Бетховен, Багатель оп. 119 № 1; Чайковский, ария Онегина; Григ, Спрингданс).

В других случаях следует говорить скорее о появлении новой темы в том же характере, то есть о репризе экспрессии или колорита при отсутствии или малой выраженности тематических связей (Мендельсон, Песня без слов, № 6; Рахманинов, «Музыка», оп. 34 № 8, где крайние части светлы и прозрачны, а средняя сумрачна).

Некоторые из третьих частей вполне можно рассматривать как «продолжающие репризы», которые ведут далее мелодию начальной части («Карманьола»; Глинка, «Рыцарский романс»). Если средняя часть заканчивалась устойчиво, то третья часть — при соответствующем характере музыки — может произвести впечатление отыгрыша (Шуберт, вальс оп. 67 № 11).

Подобно другим формам, безрепризная трехчастность знает особые индивидуальные и потому представляющие большой интерес трактовки.

Упомянув об интродукции «Пиковой дамы», мы не коснулись ее тонального плана. Три темы интродукции образуют цепь h-moll—e-moll—D-dur. Поскольку D-dur является конечной целью (и это подтверждается началом 1-го действия), мы вправе считать его главной ладотональностью, а весь тональный план — одним большим оборотом SVI—SII—[D]—T¹². Тем самым особенно оттеняется главенствующий смысл темы любви.

Особой оригинальностью отличается тема гимна «Интернационал». Ее форма сочетает трехчастность с запевно-припевным строением. Это стало возможным потому, что запев дифференцирован на два раздела, из коих второй имеет срединное значение. Расчлененность запева позволила привести форму к пропорциям суммирования (8+8+16) и благодаря этому сильно возрастает значительность припева. К тому же «в припеве ясно слышно типичное обобщение интонаций запева, данных как бы более крупным планом», и потому его можно считать «расширенной и сильно видоизмененной репризой синтетического типа»¹³.

¹¹ Напоминаем о функциях репризы в изложении В. П. Бобровского (с. 216).

¹² Доминанта представлена внутритональной функцией D-dur (вся тема любви проходит на органном пункте D, как предикт к началу оперы).

¹³ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 238—239.

§ 7. Некоторые вопросы исторического развития простой трехчастной формы

Рассматривая отдельные виды простой трехчастной формы, мы неоднократно касались ее исторической эволюции и стимулов для развития. Поэтому сейчас ограничимся некоторыми обобщающими и дополняющими положениями.

Не подлежит сомнению как то, что трехчастная форма существовала в достаточно отдаленные времена, так и то, что она не скоро обрела значение одной из распространеннейших, классических форм. При всей своей простоте, которая теперь кажется само собой разумеющейся, она на протяжении нескольких исторических периодов уступала место формам развивающимся, вариантным, контрастно-безрепризным. Одна из главных причин заключалась, как мы знаем, в том, что тематическая реприза медленно завоевывала свое место в качестве одной из основных норм музыкального формообразования. В более широком смысле можно говорить о том, что постепенно осознавались такие важнейшие принципы, как «уход-возврат», «нарушение-восстановление», «устойчивость краев», противопоставление первого и второго планов, противопоставление изложения и развития, и столь же постепенно осознавалась возможность их оптимального осуществления в рамках трехчастной формы. Процесс этот длился долго, но зато, уже сложившись, трехчастная форма надолго отодвинула назад другие формы. Как показало дальнейшее историческое развитие, трехчастная форма проявила необыкновенную гибкость и способность применяться ко многим сдвигам в образно-тематическом содержании и средствах выразительности.

Среди наиболее старых образцов применения трехчастности можно назвать одну из частей мессы — «Аллилуйя», форма которой, по некоторым сведениям, восходит ко временам папы Григория I. Дальнейшие образцы как репризных, так и безрепризных трехчастностей можно встретить в различные исторические периоды, в различных жанрах (см., например, в Хрестоматии Шеринга № 28 /1 и 28/2 — танцы для виолы — XIV век; № 78, «Silberweise» Ганса Сакса — XVI век).

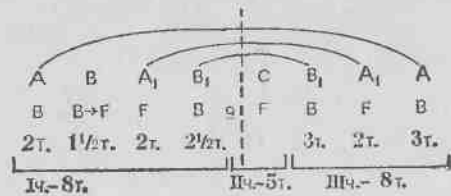
Наряду с уже определившимися трехчастными структурами, другая — старинная двухчастная форма — со своей стороны подготавливала почву для перерастания в трехчастную. Требования вокальной музыки со все более развивавшимся кантиленным началом

¹ «Некоторые из песнопений, особенно Alleluia, обладают развитой, пышной и гибкой мелодией большого дыхания, которая иногда принимает трехчастную форму, а с ней классическую схему: А, В, А. Это деление кажется одним из самых естественных в музыке» (Неф Карл. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод Б. В. Асафьева. Л., 1930, с. 14).

² В «Аллилуйях» нередко проступали черты трехчастности и симметрии; они оказали влияние на формирование трехчастных структур светской музыки» (Успенский Н. Д. «Аллилуйя». — Музыкальная энциклопедия, т. 1. М., 1973, с. 108).

привели к созданию арии da capo, оказавшей большое влияние и на инструментальные формы.

В отдельных случаях развитие трехчастной формы достигало большой тонкости еще в эпоху, предшествовавшую венскому классицизму. Приведем, как пример, прелюдию из 1-й партиты И. С. Баха (1726 год), которая упоминалась на с. 150 в связи с элементами сонатности. Ее схема такова (А — тема, В и С — интермедии):



В репризе симметрично отражено все, за исключением первой интермедии. Для образования концентрической формы здесь недостает лишь тематических контрастов.

Расцвет простой трехчастной формы начинается с эпохи венского классицизма. Форма эта отвечала классическим требованиям соразмерности, гармоничности и в то же время предоставляла значительные возможности для тонального и в особенности для тематического развития. Это последнее достаточно широко применяется даже в малых жанрах и формах. При этом особенно существенно, что используются не только середины, где развитие само собой подразумевается, но в не меньшей (а иногда и большей) мере репризы расширяемые, перестраиваемые. Тематически и структурно переработанные репризы простых форм — одно из завоеваний данного стиля. Значительна, в частности, роль менуэта в выработке прогрессивных видов простой трехчастной формы. Это, вероятно, связано с жанровыми причинами: менуэт «реформированного» типа воплощал довольно широкий круг эмоций, эволюционировал к новым жанрам — вальсу и скерцо². В них простая трехчастность по-

² Отметим свободный и разнообразный синтаксис менуэтов; иногда (особенно у Гайдна) он оставляет впечатление специальных поисков, эксперимента. Одна из интересных деталей формы — нередкое отделение специфически предьютковой части от середины; в мажорных пьесах она пишется в одноименном миноре (см. пример 102 на стр. 240—241):



лучила новые импульсы к развитию. Наряду с ними сыграли свою роль в обогащении формы вокальные жанры и разнообразные — лирические, танцевальные, изобразительные — инструментальные пьесы.

Эволюция простой трехчастности в XIX веке шла от прикладных жанров к завоеванию произведений самостоятельного характера, от малых форм к более масштабным, от ровного, умеренного профиля к интенсивной динамизации, частично (главным образом — у Листа) от тематической контрастности к тональной перекраске и фактурному варьированию.

Широчайшим образом применяемая в XIX веке простая трехчастность затмевает родственную ей репризную двухчастность. Это следует объяснить ростом эмоционализма и его перевесом над логическим началом; для композитора, близкого романтике, главное — не строгая закономерность структуры, а смена настроений или картин, которая наилучшим образом укладывается в простое аба.

В XX веке при сильно усложнившемся гармоническом языке образование формы далеко не всегда происходит на основе явных гармонических координат; соотношение каденций в меньшей степени остается критерием для установления границ. Это не значит, что гармония в подобных случаях устраняется совсем, но она действует более косвенным путем — через общий характер тональных или аккордовых отношений, который может оставаться не до конца расшифрованным. По суммарному, итоговому впечатлению слушатель воспринимает грани частей, их контрасты и возвраты. Зато возрастает, а иногда играет решающую роль фактура в ее сменах, тембровая окраска, ритм и общая конфигурация мелодического рисунка.



Начало репризы



Два коренных свойства трехчастной формы — ее простая и убедительная логика, и, с другой стороны, многообразие вариантов. Эти свойства связаны между собой: именно простота делает варианты формы, свободу ее толкований и возможными и необходимыми.

Общность и широкоохватность закономерности, лежащей в основе простой трехчастной формы, объясняет нам, почему в этой форме могут проявляться задатки форм, выше или сложнее организованных — вплоть до сонатной формы.

В период стабилизации простая трехчастная форма, как и другие формы середины и второй половины XVIII века, была связана с общеэстетическими тенденциями разумной уравновешенности, гармоничности, а в более широком смысле — с так называемым «веком просвещения». Но в то же время новые тенденции последующих эпох находили в ней отзвук; к их восприятию простая трехчастная форма оказалась вполне приспособленной. Ни замена разработочной середины тональным контрастом, ни транспозиция первой части для образования середины, ни смягчение цезур между частями, ни, наконец, отступление от нормативных пропорций — ничто не означало коренной ломки. Именно это обстоятельство и позволяет простой трехчастной форме продолжать свое существование также и в нашу эпоху. Высокоразвитые формы обладают большей «чувствительностью» по отношению к радикальным преобразованиям тематизма и высотной организации, тогда как непритязательная простая трехчастность имеет все шансы устоять перед этими переменами и, следовательно, «выжить».

Анализ музыкальных образцов.

Общие замечания

Принципы и методы анализа музыкальных произведений были достаточно подробно освещены в первой части настоящего учебника. Поэтому здесь мы ограничимся, с одной стороны, некоторыми дополнительными соображениями общего порядка, а с другой стороны, пояснениями по поводу избранных для анализа образцов.

Музыкальное произведение представляет собой сложное, многогранное сочетание различных компонентов. Строение и значение музыкальных явлений сплошь да рядом глубже или разностороннее, чем это может представиться на первый взгляд. Даже в простейших, казалось бы, фактах при внимательном их изучении обнаруживается ряд закономерностей, мимо которых легко пройти.

Возьмем элементарнейший пример — обычный для марша тип басового аккомпанемента:

103



Казалось бы, здесь крайне мало материала для исследования. Однако при ближайшем рассмотрении возникает ряд вопросов: к чему смена басов при единой гармонии? Отчего в тонической гармонии участвуют доминантовые басы? Каково гармоническое, метрическое и синтаксическое соотношение тонических и доминантовых звуков, в чем его смысл? Ответы таковы: потребность в смене басов вытекает из необходимости движения в нижнем голосе, что в свою очередь диктуется самим жанром движения. Смена высоты способствует как подчеркиванию дольности такта (маркировка обеих долей), так и метрической дифференциации сильных и слабых долей, тогда как бессменность нивелирует метрические различия. И, наконец, звуки баса образуют логичную и активную автентическую интонацию D→T. Возникает она по закону ямбического «отслоения», то есть тяготения неустойчивости слабых долей к последующему; рождаются метрические импульсы, бас действует стимулирующе. Совокупность этих явлений как нельзя более содействует пазначению маршевого жанра с присущими ему чеканностью и энергией.

Рассмотрим теперь такой пример, где относительная сложность явления обычно учитывается, но получает лишь частичное объяснение. Мы имеем в виду довольно распространенную в классической музыке формулу — повторенный те-

матический контраст, облаченный в гармоническую симметрию T—D, D—T, реже T—S, D—T (как, например, в трио Гайдна C-dur, op. 86, фортепианной сонате c-moll Моцарта и симфонии «Юпитер», в серце 2-й сонаты и главной партии 5-й сонаты Бетховена). Исходный пункт — антитеза «сильного» и «слабого» (широко понимаемых). У него есть определенные общественно-исторические и жанровые (опера) корни, связанные с формированием классического стиля¹. Противопоставляются две кардинальные жизненные стороны: нравственный долг и чувство, сила и мягкость, власть и слабость, необходимость и подчинение ей; некоторые из них выражают диалог «надчеловеческого» и «человеческого» (Конен) или, по крайней мере, приближаются к этому. Этот контраст — содержательная сердцевина данного комплекса. Но сам по себе он не закреплен и не обеспечивает конструктивной завершенности. Частично к этому приближает факт утверждающего повторения ||:AB:||, то есть возникновение тематической периодичности. Однако значительность контраста требует и более сильной поддержки формообразующих средств, которая обретается в гармонии, создающей замкнутую устойчивую симметрию. Таким образом, прямой повтор тематизма соединен с обращенным повтором гармонии².

Гармоническая симметрия имеет наряду с конструктивным и определенное выразительно-смысловое значение (вопрос-ответ); но, в отличие от роли тематизма, оно все-таки ближе обобщенной логике мышления, чем конкретной экспрессии. В этой связи следует подчеркнуть, что тип «вопрос-ответ» занял в музыке огромное место, поскольку он совмещает логическую закономерность завершенности и уравновешенности с воспроизведением коммуникативно-речевого жизненного прообраза.

В описываемом комплексе происходит скрещение двух диалогов. Один выражает непосредственно-содержательную сторону; он лежит в основе тематического зерна, то есть части, а не целого. Другой, не обладая подобной непосредственностью, охватывает все целое более широким обобщением. Оба диалога влияют друг на друга. Тематический диалог не трансформируется коренным образом при его противоположном ладо-функциональном истолковании. Но, пройдя через обратную гармоническую интерпретацию, он «выходит из испытания» окрепшим, показывает свою способность к существованию в различном контексте.

Гармонический же диалог, наполняясь контрастным материалом, обретает прочную опорность, чувственную осязательность. В целом тематический контраст рисует образ, а гармоническая симметрия оформляет его³.

Приведенные примеры (в особенности — второй из них) должны были подтвердить мысль о том, что явления музыкального языка в

¹ См.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968, с. 193—195, а также: Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975, с. 164.

² Не мог ли сам тематизм создать такую же зеркальную структуру? Подобная «инверсия тематизма» не свойственна была классицизму, очевидно ощущавшему известное несоответствие между временной поступательностью музыки и движением ее конкретных образных элементов вспять; обобщенность же логическая, в первую очередь функция гармонических элементов, такого противоречия не создавала (см. Учебник, ч. I, с. 255); не создавала его и симметрия больших пластов, симметрия тем на расстоянии. Лишь тогда, когда стали утрачиваться «кристаллические» черты тематизма, его концентрированная определенность, стала возможной в широких пределах зеркальная его симметрия (главным образом в серийной музыке).

³ Сказанным не исчерпывается смысл описанного диалога. Мы уже рассматривали его в ином аспекте: образное неравновесие тематизма и вытекающая отсюда роль контраста как «завязки» для дальнейшего развития (с. 15). Некоторые стороны диалога подробно рассматриваются в работах Л. А. Мазеля «Проблемы классической гармонии», с. 122—125 и «Вопросы анализа музыки», с. 47—48.

действительности представляют более или менее сложные системы, нередко — с разветвленными связями и взаимодействиями. В этом отношении закономерна аналогия между музыкой и явлениями природы — чем более развивается наука, чем глубже проникает она в тайны строения вещества или клетки, тем более обширное зрелище соподчинений и согласований открывается ей. Возможно, что среди искусств именно музыка более всего близка сложнейшим явлениям природы и жизни по крайней развитости и многообразию закономерностей, сплетающихся друг с другом.

Вот почему во многих случаях детальный анализ очень желателен или даже необходим, ибо он позволяет лучше понять богатство данного произведения. Однако далеко не всегда такой анализ неизбежен, и главные черты могут быть вскрыты иными методами⁴. К тому же при достаточном опыте необходимость во всестороннем и подробном анализе в значительной мере отпадает. Многие подсказывает интуиция, о многом говорит живое восприятие. Но в учебном курсе тренировка в комплексно-детальном разборе и нужна и полезна. Подробность предлагаемых примерных анализов должна помогать тому, кто их будет изучать, в развитии наблюдательности. Учащийся должен воспитывать в себе умение замечать не только то, что говорит о себе «полным голосом», но и то, что подчас «прячется в тени», а тем не менее существенно для воздействия на слушателя. Овладев таким умением и накопив по данному произведению достаточно большой материал, можно в дальнейшем «просеять» его, учтя всю совокупность фактов, но упоминая в итоговом изложении лишь часть из них.

Первый из приводимых далее анализов — пьеса Шумана «Wacht?». Она невелика, но концентрирована по сосредоточенным в ней закономерностям, приемам и интонационным явлениям — многозначительности и монопольной роли тематического зерна, необычности строения начального периода, оригинальной трактовке гармонии, семантике структур, в высшей степени своеобразной трактовке репризы. Вместе с тем в анализе ставится и более широкая проблема выражения некоторых эмоций и их оттенков в музыке композиторов-романтиков.

В анализе этюда Листа Des-dur ставится задача внимательно рассмотреть новаторские для своего времени выразительные средства, способы воплощения тщательно продуманного автором экспрессивно-смыслового замысла; главное же — показывается возможность анализировать произведение различными методами, с различных позиций.

Анализ вступлений к «Евгению Онегину» позволяет раскрыть глубокую содержательность положенной в основу темы и выявить скрытую конфликтность, временами выходящую на поверхность (по-

⁴ См.: Цуккерман В. О некоторых особых видах целостного анализа. — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.

переменный перевес экспрессивного и сдерживающего), показать, с какой тонкостью воплощены различные нюансы образа. Вместе с тем демонстрируются типичные особенности мелодического и гармонического стиля Чайковского, а также его фактуры.

В анализе этюда Скрябина освещен вопрос, основной для настоящей главы — особенности формы довольно необычной, с необходимостью вытекающей из содержательной задачи, какую, очевидно, ставил перед собой композитор. Наряду с этим уделено значительное внимание жанровым чертам и гармоническому языку.

Из сказанного следует, что анализы отнюдь не однотипны; это и было желательно с научно-педагогической точки зрения.

Среди предлагаемых образцов преобладают развивающие типы форм. Это объясняется, во-первых, их наибольшей распространенностью и, во-вторых, тем, что по интенсивности процессов они дают больше интересного материала для анализа. Один образец выходит в известной мере за пределы чисто развивающей формы: в этюде Листа средняя часть вносит производный контраст, в этюде Скрябина можно усматривать мелодическую вариантность. Что же касается форм чисто контрастного типа, то сошлемся на включенный в основной текст главы анализ романса Римского-Корсакова «Ель и пальма».

* * *

В первой части учебника уже указывалось, насколько важно в процессе анализа раскрывать черты индивидуального своеобразия. Вернемся к этому вопросу для того, чтобы яснее представить себе, что такое «индивидуальное»?

Недостаточно было бы определить его как черты, отличающие данное произведение (или отдельный прием) от других произведений (или художественных приемов) того же автора или иных авторов. Понятие индивидуального сложнее; оно складывается во взаимодействии нескольких качеств, из коих назовем главные:

Н о в и з н а. Имеется в виду то новаторское, что обнаруживается как по отношению к данному автору, так и для прогресса музыкального искусства вообще.

Х а р а к т е р н о с т ь д л я с т и л я. Индивидуальное совмещает в себе и единичность данного явления, неповторимость каких-то его черт, деталей, оттенков — и в то же время связь со стилем композитора. Оно предполагает образную и формально-техническую связь нового с уже сложившимся в системе музыкальных средств у данного автора (или шире — направления).

В ы р а з и т е л ь н а я с и л а, глубокое воздействие экспрессии найденного.

Следует иметь в виду, таким образом, «триединство индивидуального», в котором сказывается многогранность данного понятия. Если все названные условия налицо, то индивидуальное своеобразие выступает во всей полноте, и анализ должен стремиться — по возможности — к раскрытию всех его сторон.

«Фантастические пьесы» сочинены в 1837 году. Шуману — 27 лет; уже созданы «Бабочки», «Интермеццо», Токката, «Карнавал», «Симфонические этюды», сонаты f и g, Фантазия. Остался лишь год до «Крейслерианы» и «Детских сцен». Уже существовал и действовал в воображении Шумана кружок «Давидсбюндлеров». Словом, это был самый живой, страстный и активный период творчества и личной жизни. Именно в этот период Шуман смог так сильно, так небывало воплотить некоторые из лучших сторон и завоеваний романтизма.

Одна из самых драгоценных черт музыкального романтизма — гуманность, любовь к человеку, величайшее внимание ко всем — явным и потаенным — сторонам его душевной жизни. «У романтизма был свой акцент и свой главный вклад — он показал сокровища сердца»¹. Отсюда возникает характерный шумановский жанр — картина настроения, одухотворение, поэтизация чувства, раскрытие прекрасного в человеческих эмоциях. Данное чувство как будто единое, неизменное, воплощается не в статике, а во всех его переменах, переменах. Необычайна отзывчивость на самые малые, самые тонкие проявления и оттенки чувства.

Что можно сказать о замысле, об идее анализируемой пьесы, о ее эмоциональном облике? Первым ориентиром для нас служит заглавие: оно говорит о воплощении идеи вопроса, ожидании ответа, объяснения.

Разумеется, не может быть и речи о том, чтоб ограничиваться ссылкой на наименование произведения, когда речь идет о раскрытии содержания. Эта ссылка может быть лишь удобным отправным пунктом. Но не следует и недооценивать ее, впадать в противоположную крайность: у композитора, подобного Шуману, заглавие должно заставить призадуматься, в особенности же если оно в каком-либо отношении необычно. А данное заглавие, действительно, очень необычно: всего лишь краткое слово, сопровождаемое редким для заголовка знаком препинания («?»), слово, заключающее в себе нечто неразъясненное, загадочное, скрывающее какую-то тайну.

Не забудем, что, предвзято музыка таким заголовком, Шуман тем самым настраивает слушателя определенным образом, дает направление восприятию. Анализ музыки подтвердит правдивость и обоснованность заглавия. Но, предупреждая результаты анализа, мы можем уже сейчас сказать, что формулировка содержания как воплощения идеи вопроса является лишь самой общей и не охватывает других важных сторон и оттенков содержания. Они тоже должны будут выясниться в процессе анализа².

¹ Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964, с. 14.

² Здесь и далее автор приводит очень мало примеров, предполагая, что читатель будет анализировать указанные образцы с нотами.

Обратимся к тематическому зерну:



Это не просто мотив, это — тема произведения, основная, единственная. Зерно это двойственно: по смене функций DD—D—T и по ритму (квадратный рисунок с большой заключительной остановкой) оно завершено; но по мелодическому рисунку, по неустойчивости первого момента (двойная доминанта) и по ладовому значению самой мелодии оно лишено полной завершенности. Первый звук образует в гармонии тритон *des* — *g*, второй основной звук (*es*) сам неустойчив, последний звук — тоническая терция. Рисунок мелодии таков: постепенное разворачивание, расширение интервалов — прима, секунда, терция, квинта, секста (своего рода раковина или «улитка»); даны два восходящих шага при одном лишь нисходящем, мелодия заканчивается шагом вверх. Нет ни интервального свертывания, ни спада; к концу дано небольшое *crescendo*, а не *diminuendo*³. Первые четыре звука мелодии почти тождественны романтическому «мотиву вопроса».

Вспомним некоторые примеры, где вопрошающая интонация или интонация ожидания, неудовлетворенности выражена восходящим шагом: романс Чайковского «Отчего?» (то же название!). Здесь лицо и родственные восходящие интонации, и обращение к поэту (Гейне через Мея), близкому Шуману. Напомним также заключительную интонацию вступления к арии Ленского («златые дни?»).

Своего рода доказательство «от противного» — прощальные интонации обратного направления III—I от тонической терции к приме: окончания первых частей 12-й и 17-й сонат, особенно же «*Lebe wohl!*» 26-й сонаты Бетховена; окончания 8-го ноктюрна *Des-dur*, баллады *g-moll* и первой части баллады *F-dur* Шопена; «прощание с учителем» — Л. В. Николаевым, которое видят в главной теме первой части 2-й фортепианной сонаты Шостаковича. Еще очевиднее семантика троекратной басовой интонации *F—D* в коде первой части его 5-й симфонии. В создании эффекта скорбно-примиренной прощальности участвуют интонации V—I (трубы, литавры *pp*), III—I (струнные и арфы в глубоких басах), хроматическое «расслаивание со звукорядом» (челеста), одиноко-тоскливый звук солилирующей скрипки, символизирующий уход в бесконечную высь; и

³ «Музыка как бы воспроизводит из обычной речевой интонации вопросы две характерные черты — линию повышения и незавершенность окончания» (Житомирский Д. Цит. соч., с. 356).

все это дано троекратно, по традиционной формуле прощания. В этом гениальном эпизоде для нас особый интерес представляет взаимоотношающее действие двух интонаций: жестковатая, бесповоротная утвердительность V—I (ямб, восхождение) смягчается и переосмысливается терцовостью III—I (хорей, ниспадание). Весь идеально гармоничный комплекс в слиянии его разнообразных сторон оставляет сильнейшее впечатление. «Прощальность» связана с завершением, окончательным утверждением. Таким образом, противоположная семантика — вопросительно-незавершаемая — может быть выражена обратным интонационным ходом I—III.

Вернемся к двойственности главного мотива. В силу его частичной завершенности он, во-первых, звучит кратким афоризмом, а во-вторых, пригоден как для начала, так и для окончания. Он может быть концом и для первой части, и для всей пьесы. С другой стороны, благодаря незавершенности он способен выражать основную идею пьесы. Но отчего Шуман не воплотил вопрошающий характер более сильно, недвусмысленно? Отчего он не сделал этого так, например, как в начальном мотиве прелюдии *A-dur* Шопена? Столь прямо поставленный в музыке вопрос требует быстрого ответа (как это и сделано у Шопена). Шуман же хотел, очевидно, дать лишь первый намек на идею вопроса, а затем, шаг за шагом развивать, усиливать, углублять ее.

Обратимся к фактуре. Она диалогична в силу имитационности:



Вопросы адресуются не «в пространство». Они обращены к подразумеваемому в воображении собеседнику; в подтексте находится некий второй лирический герой (или героиня?), связанный с тем, кто вопрошает. Дуэтность, таким образом, служит жанровой конкретизации лирики, что очень типично для романтической музыки. Вспомним у Шумана второй эпизод новеллеты № 5, 11-й симфонический этюд, а у Шопена этюд *cis* op. 25, полонез *cis* (середина трио с тремя «мотивами вопроса»).

Необычно строение периода. Он репризен и симметричен. Композитору пришлось из-за этого даже отказаться от излюбленного знака повторения $\parallel : \parallel$ ⁴. Это требует объяснения. Очевидно, такая структура имела в данном случае для Шумана особое смысловое значение. Его не трудно расшифровать, исходя из «идеи вопроса».

⁴ Середина и реприза пьесы повторены, и это как раз дает спорный художественный эффект.

Ведь вопрос, если ему посвящено целое произведение, не может быть однократен, не может быть задан лишь однажды. Он должен возникать вновь и вновь. Другими словами, он неотвязен. Это — вторая важная сторона содержания. Репризность в пределах периода послужила средством для ее воплощения.

Строение начального периода предвосхищает структуру всего произведения; налицо два концентра, в каждом из коих — «идея», афористически выраженная как зерно, затем — ее развитие и возврат.

Переходя к анализу середины, мы прежде всего замечаем, что мотиву поначалу сообщается минорная окраска (транспозиция «зерна» в f-moll). Но все остальное дано в ином гармоническом плане и поражает глубиной неустойчивости.

В целом середина звучит как типичный оминоренный предыкт к некоему мажору, но необычна его направленность: ведь Es-dur середины есть DD по отношению к главной ладотональности. Столь отдаленное соотношение станет понятнее, если мы определим его точнее — как предыкт не только к репризе вообще, но, в частности, к ее первому аккорду (он же начальный аккорд пьесы), — такие дальние или косвенные предыкты иногда применялись в романтической музыке (Лист, «У родника»). Этот первый аккорд, на который нацелена середина, — DD Des-dur. Он словно принят за тонику, устой для середины. Вот почему доминантовый предыкт к нему в свою очередь есть D к DD, иначе говоря — тройная D. Как видим, композитор глубоко вторгся в область неустойчивости, и это явно связано со всем замыслом произведения.

В середине Шуман нашел новую форму для выражения идеи вопроса. Гармония сугубо неустойчива, все мотивы лишены нисходящего завершения (в первой части только основные мотивы — «края периода» были таковы). Дважды возникает, как бы «обнажается» подлинный «мотив вопроса» (*ges — f — as*), который близок вагнеровскому «мотиву судьбы». Структура представляет собой дробление без замыкания (4, 4, 2, 2, 2) и служит той же смысловой цели — учащению вопроса, его интенсификации; основной мотив звучит пять раз (а с учетом имитаций проведен семикратно).

Но вместе с тем становится все более очевидным еще один важный оттенок «идеи»: не только вопросительность и не только неотвязность вопроса, но и безответность. Это ощущается в подчеркнутой повторности неустойчивых мотивов, в напряженном ожидании разрешения и, наконец, в том, что незамкнутая структура дробления остается без уравнивания. Запечатлевается лишь все более напряженное ожидание ответа; характер середины можно было бы определить как мягкую настоятельность. Особенно ощущается эта настоятельная просьба, мольба об ответе именно в момент сжатия построений — в троекратности повтора. Эта троекратность отразится и на репризе.

В середине было не столь уж трудно усилить, сгустить идею вопроса. Но как поступить в репризе? После неустойчивой середины, где «вопрос» был как нельзя более уместен, устойчивость репризы

могла бы создать нежелательную «ответность». И композитор преодолел эту опасность, притом — двойко: 1) тематическим развитием негативного характера и 2) особой гармонической обработкой основного мотива.

1. В чем заключается «негативность» тематического развития? Реприза глубоко преобразована — она сведена к троекратному неизменному проведению основного мотива, который лишился дальнейшего развития, утратил способность к продолжению. Эта замена тематического движения подчеркнутой неизменностью повторов — тоже адекват безответности. Ведь и в первой части и в середине происходили какие-то смены, процессы мелодико-тематического и гармонического развития — здесь же словно всё отключено, кроме одного-единственного элемента, всё вопрошающего, всё ждущего ответа, реакции на вопрос. Так преодолена опасность ответственности. Но отказавшись от мелодического развития, Шуман тем самым сильно ограничил себя. Не пострадала ли от этого сужения экспрессия репризы? Это могло произойти, если бы композитор не возместил ограничение средств репризы особым путем — полифонической концентрированностью. Продолжающийся мотив в первой части пьесы появлялся только после умолкания основного мотива. Здесь же он вступает на полтора такта раньше; возникает своего рода горизонтально-подвижной контрапункт:



Таким образом, реприза построена на сжатом диалоге, где оба голоса сдвинуты вплотную друг к другу. Это означает, что реприза, вопреки тем ограничениям, какие наложены на нее, очень насыщена в смысле лирической содержательности. К этому достоинству присоединяется и другое: регистрово-мелодическая переключка означает типическую семантику прощания; таким образом она служит двум целям — и экспрессии и разъяснению формы (ощущение близости конца).

2. Шуман заставил устойчивую часть формы (репризу) выражать нечто неустойчивое, то есть служить той же вопросительности. Композитор действует путем гармонического переосмысления. Мы только что видели, что ответная фраза диалога усилила лирическую содержательность репризы и вместе с тем придала репризе прощальный оттенок. Но реприза наделена еще и третьим значением — именно она и осуществляет гармоническое переосмысление. Прием — один, результаты же столь различны! Шуман расшатывает тонику повторными сильными отклонениями в субдоминанту — Ges-dur. Они могли бы укреплять то-

нику, но звук *ces*, появляясь вслед за разрешением в T Des-dur, образует D₇ Ges-dur, который — вместе с двумя предыдущими D₇ As-dur и Des-dur — создает «доминантовую цепочку» DD—D—D→S, а эта последняя препятствует возникновению заключительного полного каданса. Друг за другом следуют три тритона (пример 107а).

107а



Вместе с очень ярким тяготением *a—b* (пример 107б) они усиливают субдоминантовый полюс, ослабляя полюс тонический. Вот почему создается впечатление, что тоннику дезавуируют, ставят под сомнение; ее устойчивость воспринимается как сугубо относительная. Чувствуется колебание между двумя истолкованиями — то ли устойчивый каданс в Des-dur, то ли неустойчивое «многогочие». Чарующее впечатление при этом оставляет акустический эффект: *ces* как 7-й обертон (в должной октаве!) как бы вырастает естественно из глубокого баса *Des*. Создавая тонкие структурные закономерности, композитор не забывает о красоте звучания («темная бархатность»). Замечательно, что и Шопен прибегал к аналогичному акустическому эффекту, главным образом в той же ладотональности (1-й ноктюрн, перед репризой; 8-й ноктюрн, вторая реприза; кода Колыбельной).

Итак, реприза, несмотря на свою сомнительную устойчивость, звучит как заключение. К ней приложены кодовые приемы, да она, в сущности, и трактована как кода. Резюмируя, можно сказать, что с точки зрения содержания в репризе прекрасно выявлены все три его стороны: она и вопросительна, и настоятельна в своей вопрошающей выразительности, и окончательно безответна.

Шуман сумел избежать утвердительности в репризе, заменив мелодико-тематическое движение неизменным повторением мотива вопроса; в то же время он возместил потенциальное обеднение репризы, подарив слушателям новый, особо концентрированный вариант лирического дуэта. В свою очередь, этот дуэт подчеркивает кодовый смысл репризы, ее грустную прощальность, но вместе с тем придает музыке характер ладовой двойственности, неопределенности, что очень гармонирует с идеей пьесы.

Можно понять роль этой репризы и более широко. Бедь получив кодовый оттенок, она звучит как нечто послерепризное. Это как бы «уже не реприза»; настоящей же репризы словно бы и не было —

разработочная или развивающая часть, минуя репризную фазу развития, перешла прямо в коду. «Еще не реприза» переходит в «уже не репризу». В этом смысле маленькая пьеса Шумана открывает большие горизонты, предвосхищая определенный тип реприз, сложившихся в XIX веке, — тип своего рода «разочаровывающих» реприз; они либо не дают в полной мере того положительного, чего ждешь от подобной части, либо звучат преждевременным свертыванием, эпилогом («постреприза» или даже «антиреприза»). Таковы ноктюрн f-moll, прелюдия B-dur, этюд op. 25 № 1 Шопена, вторая реприза 123-го соната у Листа. С особой силой сказывается эта тенденция во вступлении к «Тристану», где подлинной репризы вообще нет: нарастающая предыктовая «предреприза» на доминантовом органном пункте E — и угасающая, оминоренная «постреприза» — кода. Здесь мы встречаемся не с чистой лирикой, но с чертами скрытого или даже явного драматизма. Именно под его влиянием реприза принимает необычный вид или даже отсутствует.

Позволим себе пойти еще дальше. Складывается особый вид развития, наблюдаемый в соотношениях разработок, реприз и код XIX—XX веков. В симфонических произведениях большого масштаба этот тип развития служит для выражения идей трагического характера: положительное начало трудно достижимо; оно приходит лишь тогда, когда действие, в сущности, уже закончилось: в эпилоге. Выдающимися образцами этого рода являются первые части 6-й симфонии Чайковского, 3-го концерта Рахманинова, 5-й симфонии Шостаковича.

Само собой разумеется, что видеть прямую, непосредственную связь между скромной пьесой Шумана и грандиозными симфоническими концепциями было бы нелепо. Эта связь носит отдаленный характер и проходит через целый ряд промежуточных звеньев. Но зародыш подобной драматургии уже есть у Шумана.

Возвратимся к явлениям, непосредственно связанным с нашей пьесой. Так же как в музыке для воплощения конфликтности не обязательно сталкивать две резко контрастирующие темы, так же для воплощения переживаний вопрошающего типа не обязательно диссонировать, неустойчивое окончание. Композитор может действовать тоньше, не прямо, а косвенно, но в то же время глубоко. Шуман не дал здесь неустойчивого, диссонированного, не тонического окончания, в отличие от написанных годом позже пьес «Детских сцен»: «Просьба ребенка» (D₇) и «Дитя дремлет» (IV ступень). Пока мотив звучал в самом начале, его несовершенный каданс удовлетворял нас своей устойчивостью. Но в конце периода надо было, казалось бы, дать более высокую степень завершенности — а между тем она не возросла, осталась такой, какой была в первых тактах, и оттого кажется нам еще меньшей. Таким образом, мотив не меняется, тогда как ощущение незавершенности растет.

Теперь прислушаемся к последнему звуку — *f*.

Тоническая терция как последний звук мелодии и как верхний горизонт репризы звучит под воздействием субдоминантового голоса до некоторой степени в окраске Ges-dur, где *f* — самый неустой-

чивый звук, вводный тон. Возникает вопрос — что же это, тоническая ли терция или же вводный тон? И этим знаком неудовлетворенного вопроса Шуман заканчивает пьесу.

Итак, три стадии, три этапа в развитии образа совпадают с тремя частями формы. Первая часть пьесы выявляет основную эмоцию, вторая ее усиливает, углубляет, а третья возвращает основную эмоцию, внешне ослабленную, но внутренне концентрированную.

Точное наименование формы — простая трехчастность развивающего типа с сокращенной и переработанной репризой. Все ее части трактованы с большой оригинальностью. Первая часть необычна по структуре (зеркальная симметрия), середина необычна по гармонии (опора на довольно отдаленную неустойчивость), реприза необычна по характеру изложения темы. При этом строение первого периода в миниатюре предвосхищает строение всего произведения, имея свою середину и репризу. Налицо два круга, два центра, в каждом из коих — «идея», ее развитие и возврат.

В чем заключается историческое значение произведений, подобных данной пьесе? В них следует видеть знамение времени — эпохи романтизма. Пристальное внимание композитора способен привлечь к себе один специфический оттенок эмоции, одна деталь душевной жизни. Малый лирический эпизод становится сюжетом целого произведения, которое единодушно признается гениальным. Утверждается ценность человеческого переживания, пусть даже самого скромного и сдержанного. Вырабатывается искусство его выражения в сжатой, лаконичной, но высокоэкспрессивной форме. Сталкиваются две встречные тенденции: «автономия» эмоционального штриха, который получает право на самостоятельное выражение в целой форме, и эмоциональное насыщение миниатюры, придание ей необычной ранее глубины, значительности. Этого еще не было в инструментальных миниатюрах венских классиков и самого раннего из романтиков — Шуберта.

Одинок ли это произведение у Шумана? Культивирование эмоций либо вопрошающего, либо томящегося типа налицо в ряде других произведений. Таковы уже упомянутая «Просьба ребенка», второе проведение главной партии в первой части Фантазии, побочная партия фортепианного концерта (*Animato*), конец песни № 1 из цикла «Любовь поэта» — как бы симметричное отражение концовки из «Просьбы ребенка». Ведь «вопрос» есть не что иное, как разновидность романтической неудовлетворенности, выражение мечты и тоски по прекрасному идеалу. «Вопросу» близки и такие оттенки душевной жизни, которые противоположны утверждающим или активно устремленным душевным движениям: такие, как колебание, сомнение, неуверенность. В процессе музыкального развития возникают новые оттенки: в музыке можно услышать грустную мольбу, ласковость, беспокойство, выжидательность, быть может нежный упрек (*zart* — нежно, подчеркнул сам Шуман)⁵. Не случаен выбор

⁵ Напомним о пьесе Чайковского оп. 72 № 3, «Tendres reproches» («Нежные упреки»).

названия — многозначительное «Wagim?», а не просто «Eine Frage». Не заключена ли здесь целая, хотя и малая программа: «Почему ты поступила (поступил) так»? Быть может, здесь и воспоминание о прошлом; на это предположение наталкивает весь характер изложения — какая-то дымка, которой все подернуто; медлительность темпа; сдержанность динамики, не превышающей очень относительное и кратковременное *forte* во второй половине середины; аккомпанемент, «плавающий» в непрерывных мягких синкопах. Перед нами — развитие особого типа лирики, предельно мягкой, задушевной, «эвзебианской».

Обратимся к некоторым историческим сравнениям. Конечно, и до романтиков в музыке было сколько угодно интонаций вопросительного типа. Но они не дорастали до масштабов самостоятельного художественного образа. Права гражданства данный тип образа все-таки получает лишь в связи с романтизмом. В венском классицизме за вопросом по большей части немедленно следовал ответ; отсюда и возникает вопросо-ответный тип периода, а также меньших построений. Один из редких примеров иного рода — начало финала в 4-й сонате Бетховена, не случайно коренящееся в музыке «предромантика» Филиппа Эмануэля Баха (имеется в виду его Рондо D-dur). У Бетховена усложнение эмоций неустойчивого типа носило особый характер: если он и не замыкал вопрос ответом, то не столько выделял вопрос как таковой, сколько создавал коллизии, противоречия, куда вопросительное начало входило лишь как частность. Таковы «третьи четверти» в главных темах 5-й симфонии и «Аппассионаты»:

106a Allegro con brio

Allegro assai

pp poco rit.

Но даже и этот частный момент скорее связан с нарастанием, накоплением сил, чем с ожиданием ответа. То, что у Бетховена было предыктом, подготовлением, у романтиков обрело самостоятельность. Пронизанное «мотивами вопроса» *Andante* 26-й сонаты — уже признак позднего периода, приближающегося к романтизму. Замечателен в этом отношении 17-й квартет оп. 135, написанный в конце 1826 года, то есть за 10 с лишним лет до «Wagim?». Мы имеем в виду четвертую часть с ее заглавием «С трудом принятое реше-

ние» («Der schwer gefasste Entschluss» и эпитафией «Muss es sein?»). Ответ «Es muss sein!» Бетховен не случайно называет «решением»:



Фразы вопрошающего характера нередки и в музыке Шуберта и иногда очень выразительны, например, в таких песнях, как «Любобопытство», «Любим ли ею я», «Весенний сон». Но далеко не всегда на них делается особый акцент. Иной раз Шуберт без колебаний кладет вопросительные фразы текста на совершенно устойчивую гармоническую симметрию (вопрос—ответ).

Причина заключается, конечно, в простодушном и менее рафинированном подходе к воплощению содержания, в запечатлении общего характера чувства и мысли. В песне «Двойник» мы находим замечательное подтверждение такого обобщающего подхода, но — обратного характера: при явно неустойчивой вопрошающей музыке фразы текста и первых двух куплетов утвердительны; музыка направлена на драматический вопрос третьего — последнего куплета, обращенный к двойнику («Двойник мой странный, мой спутник угрюмый! Зачем напомнил мне любви непонятой терзанья?»).

У Шопена вопросительные моменты ограничиваются либо только первым предложением (ноктюрн H-dur, op. 32, g-moll, op. 37, главная партия 1-й баллады) или даже только его началом (соната b-moll, побочная партия), либо серединой (ноктюрн Fis-dur, op. 15). Шопен более классичен, его натура более гармонична. Недаром Асафьев выразил их различие следующими словами: «Шопен — совершенство, но Шуман эмоционально первозданнее: исповедь души»⁶. С отдельными темами вопрошающего типа можно встретиться у Чайковского (эпизод из Andante 5-й симфонии, побочная партия секстета «Воспоминание о Флоренции» и др.); почти всегда они лиричны. Внутреннее родство шумановским прообразам налицо, но Чайковский неизменно трактует их лишь как фрагменты крупного целого.

Сравнения показывают, что при всех связях, общих чертах экспрессия «Wagim?» все-таки остается специфической именно для Шу-

⁶ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 226.

мана. Здесь, очевидно, сыграли свою роль и особые трудности, сопряженные с воплощением данного типа эмоций как самостоятельного образа. Если они выражены умеренно, то обычно возникает ответное устойчивое завершение. Если же они драматизированы — то данные образные рамки становятся тесными, и уже нет оснований говорить о сохранении данного типа. Шуман же нащупал такую тонкую образную прослойку, которая уже обходится без ответа, но еще не требует явной драматизации. Тем самым Шуман открыл новую область содержания. Вопросительных интонаций в музыке миллионы, вопросительных тем уже несравненно меньше, произведение же уникально⁷. И в этом высший смысл того «индивидуального», что сумел выразить здесь Шуман.

Лист. Концертный этюд Des-dur («Un sospiro»)

Анализ данного произведения будет представлен в нескольких вариантах, основанных на тех или иных трансформациях метода целостного анализа.

1. Сокращенный вид — анализ крупным планом, «макроанализ». Его основа, с одной стороны, — слуховой отбор самых существенных моментов; живое слушание музыки содействует предварительному отбору главных явлений. С другой стороны — обзорное рассмотрение нотной записи как бы «с расстояния».

2. Основной вид анализа — общестиллистическая и слуховая дедукция. Историко-музыкальные предпосылки дают возможность подойти к произведению не «вслепую», а с определенной направленностью на главные стиллистические проблемы. Таким образом, и без детально сплошного анализа появляется возможность уловить черты, характерные для данного творческого направления и для данной композиторской индивидуальности. И здесь особо активную роль играет непосредственное восприятие; но, в отличие от макроанализа, оно может учитывать не только самые крупные, но и любые явления.

3. Неполный вид — анализ по ведущим элементам музыкального языка. Удельный вес тех или иных компонентов в произведениях различных стилей и жанров не одинаков (например, особое значение полифонии у Танеева, гармонии у Дебюсси и Скрябина, ритма у Стравинского и т. д.). Поэтому есть возможность, не делая всестороннего анализа, устремить внимание на типичные для данной области компоненты и показать индивидуальное претворение общих закономерностей стиля в анализируемом произведении.

Смысл сопоставления всех этих вариантов заключается в том, чтобы показать, что в подходе к произведению не должно быть шаблонов, что достаточно определенное представление о нем можно по-

⁷ Спустя столетие идея безответности возродилась в известной песне Ч. Айвза «Вопрос без ответа».

⁹ В. Цуккерман

лучить различными путями. Далее, можно показать, что различны могут быть и масштабы анализа и степень затрачиваемого труда. Наконец, мы покажем возможность обойтись без «потактного анализа».

Объясним причину выбора именно данного произведения. Сравнение различных методов легче провести на примере произведения не очень крупного масштаба. Произведение это находится «на слуху», а потому те или иные наблюдения особенно легко связать с музыкой. И наконец, оно представляет благодарный по обилию разнообразного аналитического материала объект.

Макроанализ или «обзорный анализ». Можно ли рассчитывать хотя бы на частичное раскрытие содержания в единстве формы, если мы откажемся от подробного разбора выразительных средств? Эта задача безусловно разрешима: большие образные соотношения доступны охвату и без углубления в детали, и такой анализ будет достаточно объективен, ибо не только музыкальные образы можно воспринять крупным планом, но и средства их воплощения; самые важные художественные приемы либо даются тоже крупным планом, либо заметны с большой очевидностью. Поэтому анализ может быть и кратким, но вместе с тем — затрагивающим самое основное.

Итак, рассмотрим данные крупного плана:

1. Волнообразность фактуры и мелодии, а также динамических оттенков.

2. Трансформация мелодии (от волны к прямой линии), связанное с этим изменение характера темы:

110



3. Переливы тонально-гармонических красок.

4. Фактурное обновление репризы. Ее сжатие.

5. Впечатления изобразительности.

6. Значительность коды и отражение середины в ней. Глубина экспрессии, новая нотка лиризма; новое в гармонии.

7. Резюмирующее заключение — эпилог.

Выводы, которые позволяет сделать «макроанализ» (без дальнейшего углубления и детализации):

1. Большое значение характера изложения, самой «обстановки звучания» для облика произведения, для разнообразия его частей.

2. Проявление листовского принципа трансформации даже в произведении скромного масштаба.

3. Колоризм и экспрессия гармонии.

4. Элемент живописности.

5. Значительный диапазон экспрессии: только вторая часть из середины и отражающая ее часть коды обнаруживают близкое родство выразительности; остальное же — первая часть, середина, реприза, кода — все они отмечены собственным отпечатком.

6. Не исключено, что при макроанализе будет замечено тематическое соответствие середины и коды при тональном их различии, а это позволит говорить об элементе сонатности.

Все сказанное представляет не столь уж малый материал. Он, например, вполне достаточен для общего курса анализа в училище, а тем более — для популярной лекции. Напомним о том, что аналогичная задача краткого и общедоступного анализа ставилась и в первой части учебника (на примере прелюдии C-dur Шопена).

Основной анализ. Общестилистическая и слуховая дедукция:

1. Опора на исходные данные об эпохе создания и типичных чертах стиля.

2. Более тщательный слуховой отбор существенных для понимания произведения моментов, притом не только крупных.

3. Авторские комментарии, содержащиеся в обозначениях характера музыки. Опора на них важна и правомерна: будучи многочисленными и разнообразными, они по существу представляют в своей совокупности автохарактеристику стиля, конкретизированную в рамках одного определенного объекта.

Концертный этюд Des-dur создан около 1848 года. Это время — рубеж «годов странствования» и Веймарского периода, чрезвычайно активная творческая эпоха, ознаменовавшаяся созданием огромного числа произведений самых разнообразных жанров — от оперных фантазий и транскрипций песен до частичного сочинения «Фауст-симфонии» и «Данте-симфонии», обоих фортепианных концертов. К этому времени сложились основные черты листовского творчества: тяготение к воплощению морально-этических идей, к новаторству выразительных средств (фактура, тембр, гармония, форма, тематическое развитие), к конкретной образности. Большое место отводится и работе над этюдами: «24 больших этюда» — предшественники «Этюдov трансцендентного исполнения», транскрипций каприсов Паганини. Лист ставит перед собой глубокие, содержательные задачи во всех жанрах.

С точки зрения музыкально-художественной, а не только виртуозной, особо видное место занимает цикл «Три концертных этюда»: As-dur — «II lamento» («Жалоба»), f-moll — «La leggerezza» («Легкость», так называемый «Хроматический этюд») и Des-dur — «Un sospiro» («Вздых»). Первый этюд наименее удачен; его тематизм маловыразителен, а потому довольно условен. Второй этюд полон непринужденного изящества: не претендуя на большую глубину, он вполне выразителен в своем бегло-скользящем движении и красивой грусти. Этюд Des-dur едва ли не наиболее популярный из этой серии. Славу создало ему, очевидно, сочетание значительной экспрессии и большой пианистичности. Не менее важен и оригинальный тип образов и выразительных средств. Видимо, Лист и сам считал его наиболее интересным из трех, поставив его в завершение цикла; создается определенная логика и в тональном плане цикла: As-dur—f-moll—Des-dur (V—III—I). Лист, очевидно, очень ценил его: он возвращался к нему в 1875 и 1885 годах, переделывал, добавлял.

Можно указать на полемику о ценности этого этюда, имевшую место в русской музыковедческой литературе¹.

Мы знаем, что в оригинальных фортепианных произведениях Листа можно встретиться с большим диапазоном музыкальных образов: на одном полюсе — возвышенная приподнятость, иногда аффектированная, театрализованная, но нередко достигающая подлинной грандиозности; на другом — демонизм, разъедающая саркастичность. В лирике мы встречаем то интимно-утонченный лиризм, «идеальность», то чувственную экзатичность. Живописные, полные жизни картины природы сменяются благочестивой отрешенностью от мирской жизни. В этюде *Des-dur* нет крайностей, нет мефистофельского, нет и мистического; он гармоничен, близок к «золотой середине» музыкальных образов. Но и в нем немало типично листовских оттенков и изменений образов: благородная чистая лирика, переходящая в величавость, мужественность, есть, как мы видели, и нечто связанное с музыкальной живописью.

Обратимся к самому произведению и к комментариям Листа, ссылаясь, таким образом, на авторскую трактовку произведения. Охарактеризуем круг образов, идя от общего к частному.

Предварительная характеристика — «Un sospirò». Она обещает лирическое содержание.

Общие характеристики этюда. *Affetuoso* — одушевленно, «с душой», «с полнотой чувства». Более частные характеристики: *roso agitato* — несколько взволнованно (не забудем о корне этого слова — «волна»). *Armonioso* — в общем смысле — гармонично, благозвучно. Но возможно и более специфическое истолкование: так, чтобы была слышна в фигурации гармония, чтоб гармоническая фигурация пела (сравнить этюд ор. 25 № 1 Шопена).

Характеристики темы. *Dolce con grazia* — с нежностью и изяществом. Лист замечает во втором предложении: «никакой войны против грации». *Cantando* — певуче.

Итак — это лиризм, оживленный, одушевленный, несколько взволнованный, но в то же время остающийся в определенных рамках певучести, грации, нежности. В дальнейшем оказывается, что этот лиризм имеет склонность к быстрому перерастанию в пылкость (краткое *appassionato* — в конце первой части), бурно стремительный натиск (*impetuoso*) и пафос (*con passione*). Однако музыка отходит от начального тонуса не только в сторону активизации, но и в противоположную сторону. Происходит поляризация в образном развитии — после натиска и пафоса, после кульминации возникает естественный и очень глубокий спад; страстности и патетики больше не будет. Очевидна реакция на подъем — приглушенное томление. Оно совершенно ясно охарактеризовано Листом в двух обозначениях: *sotto voce* (глухим голосом) и *languendo* (млея, томясь). Далее появляется новая характеристика — *leggierissimo*


¹ См.: Яворский Б. Л. Несколько мыслей в связи с юбилеем Франца Листа. — Музыка, 1911, № 45, а также: Вольфинг (Метнер Э. К.). Модернизм и музыка. М., 1912, с. 294.

volante. Это снова говорит о некоторой активизации, но совершенно иного типа — очень легко и полетно, без какой-либо эмоциональной приподнятости, наоборот — с известной холодноватостью. Появившись перед репризой, эта характеристика остается действительной и для репризы, сохраняющей летучесть фактуры и несколько ускоренной. Она уступает место большей глубине и значительности в коде. Ответ холодноватости в репризе можно было бы связать с общим явлением: современники отмечали, что «в исполнении Листа часто вслед за местом, полным яркой выразительности, следовала [...] некоторая холодность...». «Ведь так, — обычно говорил он, — бывает и в природе»². Но в данном произведении это, вероятно, имеет особый, специфический смысл: в нем можно видеть перемещение акцента от выразительности к изобразительности.

Какими же средствами воплощен этот круг образов в этюде?

1. Начнем с расшифровки заглавия этюда «Un sospirò» (вдох, стенание).

Помимо самого широкого, обобщенного истолкования («лирика томления») можно было бы предположить изобилие интонаций вдоха. Но где же они? Обычно подразумеваются нисходящие задержания и, несколько шире, хоренческие интонации вообще. Однако их в этюде немного; в основной фразе их совсем нет, в суммирующем четырехтакте они лишь слегка проглядывают. Можно было бы увидеть их во втором проведении, где каждый звук словно снабжен своим эхом, отзвуком на октаву выше, — но оказывается, что Лист как раз возражал против хоренческого типа испол-

нения  7, очевидно считая оба звука равноправны-

ми³. Лишь дальше, в окончании первой части этюда (*fis-gis-cis|h-a*) в момент кульминации *cis-moll* (m.g. *a-gis-dis|fis-e*) и в завершении первой каденции они подчеркнуты. Этого явно мало для характеристики всей пьесы. Очевидно, объяснение надо искать не здесь. Слово «sospirò» (*suspirium* — лат., *soupir* — франц.) имеет второе значение: доставшееся от старинной нотации обозначение пауз небольшой длительности, чаще всего — четвертных. В музыке XVII века мотивы, перемежающиеся паузами, получили название «*Suspiratio*». И вот — они перед нами! Четвертные паузы как вздохи — придыхания с нарочитым постоянством дают перед всеми построениями мелодии. Возможно, что именно отсюда происходит трехтактовость. Ведь начальные фразы могли бы вплотную «прилежать» друг к другу:




² Мильштейн Я. Ф. Лист, т. 2. 2-е изд. М., 1971, с. 83.

³ Лист Ф. Три этюда. М., 1950, с. 215.

Между тем двутакты раздвинуты, очевидно, чтобы дать место вздохам — паузам. Здесь несомненно своего рода совмещение функций — благодаря трехтактовости выражены и лирическая мягкость и структурная свобода. Паузы сохраняются и при активизации в середине (на третьей четверти такта) и при варьировании в репризе (см. партию левой руки); они предшествуют коде, они фактически есть и в последнем проведении темы как «запоздания», поддержки. О том, что такого рода паузы могут служить для выражения «мечтательного придыхания», свидетельствует вальс *cis-moll* Шопена (такты 3—4). Таким образом, некий характерный прием лирической музыки превращается в сквозной «лейтприем», и в этом сказывается типично-романтический культ чувства⁴.

Продолжим расшифровку листовских характеристик, чтобы раскрыть, какими приемами он воплощает круг образов этюда.

2. Одушевленность, легкая взволнованность (*affetuoso, poco agitato*) прежде всего зависят от фортепианной фактуры, от быстрого (*Allegro*), но плавного (неквадратность фигурации —

 , ритмическая и интервальная ровность, тесное распо-

ложение фигурации) бега волн. Та же или родственная мелодия на ином фоне звучала бы совершенно иначе. Она могла быть безмятежна (как, например, в песне «Всюду тишина и покой» или как в поздних вариантах этюда)⁵ или, наоборот, грандиозна (как в первой теме побочной партии сонаты *b-moll*). Причина относительного спокойствия мелодии прежде всего заключена в пентатоничности ее начальных фраз, а также медленной ритмической равномерности.

3. Певучесть, изящество, грация, нежность (*armonioso, cantando, dolce con grazia*) связаны прежде всего с прозрачностью фактуры: до наступления кульминации Лист ограничивается в основном двухголосием даже в моменты некоторой активизации мелодии. Важна и воздушная полустаккатность мелодии, которая как бы непринужденно возникает под пальцами пианиста в легкой и плавной перекидке рук. Отсюда эффект парения мелодии над волнами гармонической фигурации — предвосхищение будущего *volando*. Нали-

⁴ У Листа имеется фортепианная пьеса, носящая почти тождественное название — «*Sospirato*». Сочиненная в 1879 году, она написана в типичной для позднего Листа аскетической манере, в то же время гармонически заостренной (кончается пьеса уменьшенным септаккордом); мелодически же она довольно скудна. Язык ее, естественно, отличен от того, что мы видим в одноименной пьесе. Тем не менее кое-что общее в истолковании названия налицо: очень короткие тематические фрагменты разделены либо явными, либо полумаскированными фигурацией паузами. В отличие от этюда данная пьеса изобилует хореическими («женскими») окончаниями в мелодии. Представляющая большую редкость копия этого незаданного произведения любезно предоставлена Я. И. Мильштейном.

⁵ См.: Лист Ф. Три этюда, с. 216—217; здесь мелодия звучит на аккордовой фактуре.

цо некоторое родство уже упомянутому этюду Шопена *op. 25 № 1*; но мелодия там растворена в фигурации правой руки (нечто таинственное, завораживающее), здесь же она хотя и тесно связана с фигурацией, но все же выстается и покачивается, балансирует над нею. Отметим воздушные синкопы второго предложения. Учтем также неполную разрешенность звука VI ступени при его движении в тонику (наподобие камбиаты); это создает особенно утонченный оттенок лиризма.

Во второй половине темы последовательно сочетаются речитативная интонация (пример 112а) как момент несколько большей взволнованности (третья четверть формы) и сладостно-умиротворяющая интонация (пример 112б):



Первая из них почти тождественна речитативным интонациям Бетховена в ариетте 31-й сонаты, во вступительной части финала 9-й симфонии. Что же касается второй интонации, то если в теме этюда имеется уязвимый момент — он находится здесь. Как пишет Я. И. Мильштейн: «В выборе риторических средств Лист не очень оригинален. Он не пренебрегает и такими, которые неоднократно использовались в прошлом (особенно — в итальянской опере) и отчасти стали банальными»⁶. Действительно, здесь есть типично

итальянский прием мелодического «сцепления» (*as—as|f*), особого рода предъёмность. Аналогичные приемы сплошь да рядом применялись Шопеном, например, в сонате *b-moll* (*Largo*, кода, такт 3), ноктюрне *op. 32 № 2* (такты 7—8 темы). Но можно сказать нечто и в оправдание данной интонации. Здесь происходит естественное смягчение после местной вершины. Создание оригинальных концовок вообще не всегда удается композитору. Возникают определенные требования к завершению: линия — спад, гармония — разрешение, ритм — остановка; все это ограничивает «свободу маневра». Не случайно и у венских классиков складывались постоянные мелодические формулы половинной и полной каденции. В сущности, перед нами типично романтический «мотив стремления», где за минимальным шагом на малую секунду следует «воспаряющий» скачок:



Так обнажаются два корня листовской мелодики — речитативность и кантиленные интонации оперного происхождения, романтически переосмысливаемые.

⁶ Мильштейн Я. Ф. Лист, т. 1, с. 426.

4. Кульминационная часть — пылкость, напор, пафос (*impetuoso, con passione*). К ней относятся слова Листа: «мужественными, жесткими шагами». Превращение волнового рисунка мелодии в поступательный — чрезвычайно оригинальный прием. Как уже указывалось, это — трансформация в миниатюре. Важно, что она осуществлена через самую суть мелодического рисунка. При этом фактура в кульминации тоже приближается к поступательному рисунку мелодии. Метр высшего порядка из дремлющего состояния (в каком он пребывал до сих пор) вышел вперед, образуя отчетливый ямб. Обращение с диссонирующими неаккордовыми звуками мелодии (*as, es, des*) отличается свободой и смелостью. Звучание мелодии могло бы быть обозначено как «quasi tromboni».

В целом тема в средней части приближается по характеру к первой побочной партии сонаты и превосходит своей вещательной простотой марш крестоносцев из оратории «Святая Елизавета».

5. Томление (*languendo, sotto voce*) — томься, млея, приглушенно. Наиболее тонкая по выразительности часть (как и кода). По форме она представляет собой предыкт к репризе. Восстанавливается спокойное волновое сопровождение. По рисунку это — отзвук, эхо только что отзвучавших «вещательных проведений» — сохранилось их прямолинейное восходящее движение, а также ритмическая формула. Но совершенно утрачена их мощь; это их тень, призрак.

Своеобразно соотношение между мелодией, ритмом и гармонией двух частей — кульминационной (*impetuoso*) и последующей (*languendo*). Как сказано, мелодико-ритмический рисунок одинаков, но гармония сильно усложнилась. Более чем за полвека Лист превосходит явление, которое станет характерным для некоторых новых течений (особенно — для стиля Стравинского): сложное создается деформацией простого, даже элементарного. Простой метр деформируется сжатиями и растяжениями, простая мелодия гармонируется не совмещающейся с ней, чужеродной гармонией («Мавра» Стравинского, тема сестры в «Сказке о шуте» Прокофьева). Взаимодействие простого и сложного вместе с тем оказывается и взаимодействием «старого» (традиционного) и нового. К «простому — старому» относятся ритм, линия, иногда фактура, тогда как гармония изменяется более всего, обновляясь или деформируясь, и это новое является в то же время наиболее сложным⁷. Почти такую же картину видим мы в этюде Листа, где упрощенный вариант главного мотива подвергается утонченному гармоническому усложнению, и это последнее особенно впечатляет после грубовато-лапидарного *quasi tromboni*.

Терцовое вторение в мелодии вносит особую мягкость (возможно — от итальянской мелодики; вспомним «Гондольеру» Листа из цикла «Венеция и Неаполь»). Но совершенно нова, свежа гармоническая обстановка; и это — главное в данной части этюда.

Основа гармонии проста — сопоставление D и S *cis-moll*. Но II \flat предшествует ее доминанте, и это придает II \flat тоникальность; поэтому тритоновое отношение, которое существует между II \flat и V ступенями, но не привлекает к себе обычно какого-либо особого внимания, в данном случае приобретает большое значение.

⁷ Еще один из многих возможных примеров: Барток, Концерт для оркестра, где есть эпизоды с ясной, танцевальной ритмикой и фактурой (простое и старое) при сильно измененной ладовой стороне (новое и сложное).

Другая сторона гармонии — цепное последование двух терций — *fis — a — gis — his* — малой и большой. Тут же — и шаг на увеличенную секунду *a — his*. Голосоведение экзотично, оно движется против тяготения *a — gis*. Далее, верхний голос *cis — e — fis — a — his* образует скрябинского типа аккорд. Все это вместе взятое: тритоновая последовательность D — G \sharp , где оба трезвучия в какой-то мере устойчивы; цепное последование, предскрябинский фигурированный аккорд — все это напоминает то, что Яворский назвал «дважды-ладом», то есть тритоновым объединением двух обычных ладов:



В дальнейшем аналогичные явления продолжают развиваться: возникает гамма, близкая последованию «тон-полутон» в басу; в ее гармонизации отражены созвучия G \sharp , a и D. Из этого выкристаллизовывается собственно предыкт на малом нонаккорде (сложение G \sharp + терция *fis — a* из D). Можно увидеть здесь предвещание «Кашея» Римского-Корсакова с его оригинальной гаммой I, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ (см. пример 114). Более того, гамма эта близка музыке вступления к «Жар-птице» Стравинского⁸:



Позволительно провести эксперимент, подтверждающий это родство, соединив отрывок из «Кашея» («благоуханный мрак кругом разлит») и *languendo*, сыграв все это вместе (без перемены тональностей) на листовской фактуре как единый оборот D \sharp → D (см. пример 116б → 116а).

В коде все усугублено и прояснено. Тритоновое отношение Des — G теперь базируется не на доминантовой, а на тонической функции. Возникает более острое, хотя и смягчаемое звучностью отношение; признаки дважды-лада более явственны. Гамма «тон-полутон» теперь до конца отшлифована.

⁸ Здесь происходят сцепления неравных терций — верхней терции первого трезвучия и нижней терции второго трезвучия (или наоборот), более острые, чем сцепления больших терций. Их гармонизация легко становится тритоновой (см. пример 115).

И здесь можно «сблизить» Римского-Корсакова с Листом: фрагмент из «Кашея» играет роль предыкта на альтерированной D, а фрагмент из этюда является тоническим разрешением (см. пример 116в). Этот вариант кажется особенно выразительным⁹.

116а

languendo

в

⁹ Перед наступлением тоники желательна небольшая люфтвауза.

Вообще же художественный смысл коды — достижение наибольшей глубины экспрессии¹⁰, психологической насыщенности; особое значение для этого имеет диссонантная статика. Достигается также торжественная умиротворенность; Лист охарактеризовал аккорды малотерцового цикла как «величественно поднимающиеся вверх».

6. «Полетность» — *volante*; *un poco più mosso*. Плавная волнообразность исчезла. Пассажи быстро возносятся и опускают звуки мелодии на две октавы. Звуки порхают, взлетая и несясь обратно. Усиливается «водяная» изобразительность — «капли» и всплески, «водяная пыль», очень напоминающая соответствующие моменты в «Гондольере». Вообще Листу были присущи три типа «водяной» изобразительности: наиболее широкий — волны; более сдержанный — тихое журчание; «микроминиатюрный» — водяная пыль. Все они налицо. К первому относится основной тип сопровождения, а также связанное с ним <>; рекомендовавшееся Листом повторение начальных тактов с переходом от ff через f к p. Дважды Лист указывает, что пассажи должны быть «журчащими» — второй тип изобразительности; приближаются к этому второму типу обе каденции, а также арфообразные пассажи перед концом; здесь предусмотрен и другой, указанный Листом эффект явно изобразительного характера — «Как эхо»¹¹. Третий тип — предкодовый «капельный» пассаж.

Подтверждающие аналогии содержат программные пьесы Листа — кроме упоминавшейся «Гондольеры» — «Валленштадтское озеро» (с пентатоничной темой!). Эти пьесы близки этюду не только по отдельным приемам, но и по общей художественной задаче романтического характера — воплощение чувственной лирики на фоне пейзажа. Речь была о фактурном и отчасти мелодическом родстве; но можно показать и подтверждения в области гармонии; таковым является многое связанное с «водяной» изобразительностью во 2-й картине оперы «Садко», с малотерцовым миром (см.

¹⁰ Это типично для романтических код: Шопен, ноктюрн Des-dur; то же видим мы у Чайковского — медленные части 3-й, 4-й и 6-й симфоний. В таких кодах как бы концентрируется самое сокровенное, самое трогательное.

¹¹ См.: Лист Ф. Три этюда, с. 217.

ц. 76, 105 и, в частности, малотерцовые восходящие и нисходящие секвенции на гамме «тон-полутон») ¹².

Какие же выводы можно сделать после обзора средств? Характерен круг образов, но характерны как для Листа, так и для родственных ему стилей сами художественные приемы.

Исключительное, первостепенное значение имеет фактура. Для Листа второй план не менее, а иногда более важен, чем первый. Сводит это к недостаточной мелодической силе листовского таланта нельзя. Здесь имеется и важная положительная сторона — новые завоевания в области изложения, соотношения ведущих и сопровождающих голосов; эти завоевания касаются многого — тут и освещение мелодии, характер которой (как в данном произведении) ставится в зависимость от фона (а не наоборот), и обнаружение полускрытой гармонической экспрессии, и возникновение элементов изобразительности, и общая великолепная пианистичность. Необычайна гибкость в варьировании фактуры, в переходе от одного ее типа к другому.

В широком смысле к фактуре примыкает и характер изложения самой мелодии — артикуляция. Очень велика роль мягкого *staccato*, взятие звуков осторожным перебрасыванием рук и т. д.

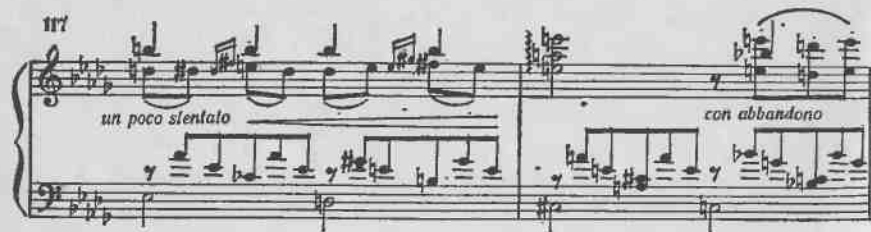
Конечно, велико значение и самой мелодии: ее рисунок, его изменение, ладовое обновление, прием «вздыхающих» пауз.

Исключительно велика и роль гармонии. Она облагораживает и придает новое очарование мелодическим оборотам. Она окрашивает музыкальную форму сперва меняющимся цветом тональностей большого терцового цикла Des — A — F — Des, излюбленного Листом («Утешение» Des-dur, концерт A-dur), и служит не только игре красок, но и смене эмоций ¹³; а затем вступают в силу более острые аккорды малотерцового цикла. Она — что особенно ценно, как новаторское достижение — позволяет выразить какие-то особенные, смутные чувства, полные не то неги, не то изнеможения (предыкт и кода).

К этим выводам мы пришли, опираясь на общестилистические

¹² И наконец, можно привести, пусть косвенное, но зато весьма конкретное кинематографическое подтверждение. В 1940 году на наших экранах демонстрировался «Концерт-фильм». Один из его эпизодов рисовал террасу на берегу моря; волны разбивались о ее подножие. На террасе же за роялем находился Я. В. Флиер, исполнявший этюд Des-dur.

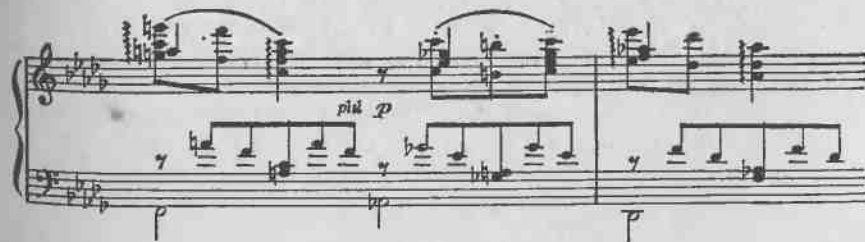
¹³ В концерте A-dur сменяются «опьяненность», «самозабвение» (*con abbandono* F-dur) и расслабление (*poco piano* Des-dur):



черты и их индивидуальное претворение в этюде. Но кроме того, живое восприятие музыки («слуховой обзор») заставит нас прислушаться и к некоторым другим явлениям. Таковы повторения. Это относится прежде всего к теме, которая в первой части проведена дважды (в виде сложного периода) ради варьирования и для тотального поворота. Еще важнее двукратное проведение одного и того же тематического материала в неустойчивой и устойчивой ладотональностях. Оно явится предпосылкой для определения формы. В ней необычно претворен сонатный элемент: середина играет роль лишь «связующей партии» и поэтому не отражена в коде. Роль побочной партии выполняет предыкт к репризе. Его значительность (сочетание томления и полетности) объясняет нам, почему Лист возвращает именно его в коде. Роль коды возрастает и благодаря сжатости репризы (простой период вместо сложного), а от этого выигрывает сонатный элемент («побочная партия репризы»). Так особенности формы вызваны особенностями содержания.

Мы можем теперь сформулировать конечные выводы о содержании. Одна из сторон музыки может быть определена как мягкий лиризм с двумя противоположными отходами от него: пафос и томление; тема же играет роль выразительного центра. Другая сторона содержания — устремленность, полетность, колоризм. Обе стороны сливаются в кодовой реминисценции темы: волны пассажей вливаются в мелодию вдоха, томления. Так, в заключении не только гармония, но и образность получает резюмирующее завершение.

Сформулируем выводы о форме и развитии. В небольших временных рамках сконцентрированы коренные листовские принципы: произведение полностью монотематично (хотя и полиэкспрессивно); всё — и крайние части, и середина, и предыкт с кодой — основано на одной-единственной теме. В то же время вполне выявлена оборотная сторона монотематизма — образная трансформация, притом направленная в противоположные стороны — к динамизации и ослаблению, затенению. Трактовка формы — сугубо листовская: простая трехчастность развивающего типа, где нет ни новой темы в средней части ¹⁴, ни таких типично разработочных приемов, как



Частично можно это видеть в «Мефисто-вальсе»: A-dur бурного танца и Des-dur лирического упоения и неги.

¹⁴ Можно, однако, говорить о производном контрасте, возникающем ввиду преобразования темы.

дробление, вычленение, секвенцирование отдельных мотивов. Взамен этого дана тональная перекраска и созданы новые тематические варианты (сравнить «Грезы любви» As-dur, «На берегу родника», «Утешения» № 2 и № 3). Осложнение формы элементом сонатности выполнено необычно, оригинально; сонатность можно рассматривать как «форму второго плана» (по В. В. Протопопову).

Форме присуща особая непрерывность, сплоченность. Каждая следующая часть (за единственным исключением начала репризы) вступает наподобие дополнения к предыдущей: начало середины, ее вторая половина в F-dur, предыкт (оба его построения друг после друга), кода после репризы. При этом ради движения вперед первые дополнения, образующие середину, развиваются по принципу «сперва закрепить, затем — обновить» или «сперва подтвердить, затем нарушать», то есть по тому принципу, по которому строятся многие сонатные связующие партии. И в этом можно видеть отдельные отблески сонатности.

Таким образом, особенности формы свидетельствуют либо о типичности данных явлений для листовского стиля, либо во всяком случае, о своеобразии трактовки, новизне для своего времени.

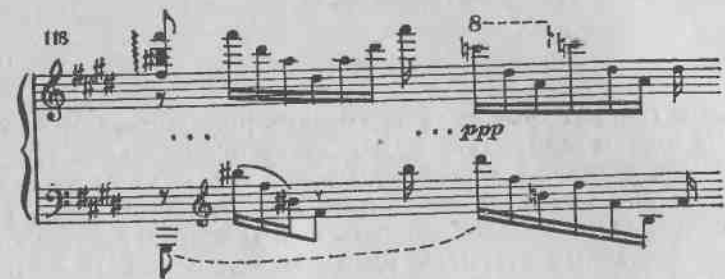
Анализ по ведущим элементам музыкального языка.

Он предполагает непосредственное обращение к гармонии и фактуре. Тем самым станет возможным сразу же нащупать некоторые чрезвычайно характерные и для данного произведения, и для листовского стиля черты. Но этот метод, вскрывая очень существенные стороны, не может претендовать на полноту. Зато он позволяет с особой тщательностью и углубленностью присмотреться к избранным элементам. В данном случае мы могли бы пополнить гармонический и фактурный анализ. Поскольку уже многое было сказано и о том, и о другом, мы ограничимся — из соображений объема — некоторыми дополнительными замечаниями, касающимися гармонии.

В анализе гармонического языка этюда найдет себе место очень многое — начиная от пентатоничности и кончая «дважды-ладом» коды. А между этими крайностями мы обнаруживаем целый ряд характерных явлений. Большой терцовый цикл дается не с пассивным сопоставлением ладотональностей, а с активным, напряженным переходом из Des в A, из A в f-moll — dur, из F в cis-moll. Очень ясна эмоционально-колористическая трактовка тональностей. Лист показывает и глубокую бархатистость Des-dur, и звончатость F-dur, и мягкую ласковость A-dur. Такое связывание определенных тональностей не только с колоритом, но и с экспрессией вообще свойственно романтическим стилям. Так, Шопен, как мы видели (с. 252), демонстрирует звучание 7-го обертона преимущественно в ладотональности Des-dur.

Следующие характерные черты гармонического языка — тритоновость предыкта, образование малотерцовой цепи созвучий. За несколько тактов до репризы Лист дает намек на политональность. По указанию Листа, органнй пункт доминанты — *Gis* должен удерживаться хотя бы в «ушах пианиста» [...] и «связываться [...]

с энгармоническим *ля-бемоль*¹⁵. А между тем Лист меняет гармонию, вводя вместо нонаккорда Cis-dur малый нонаккорд E-dur:



Возникает красивый по колориту и смелый фонический момент. В коде мы встречали тритон к тонике, шлифовку малотерцовой цепи и окончательное формирование гаммы «тон-полутон». На этом стоит особо остановиться: ведь перед нами первый в истории музыки столь подчеркнутый самостоятельный ее выход на авансцену. Шопен применял эту гамму неоднократно, но лишь в служебной роли — ради нарастаний, которые ведут к важным кульминациям (как в этюде op. 10 № 9 f-moll). Что же касается композитора, именем которого мы нередко называем эту гамму и который ее действительно широко применял, то ко времени создания этюда Листа Никке Римскому-Корсакову было всего лишь 4 года.

Рассмотрим теперь приемы обобщения и резюмирования в коде. В тесном смысле они касаются пяти последних тактов; в широком же смысле они многоступенчаты и насчитывают четыре стадии: напоминание о томлении, о *languendo*, о тритоновом и цепном звучаниях; появление малотерцового цикла и гаммы «тон-полутон» с холодноватой прозрачной и довольно острой звучностью; возврат главного мотива в единстве с волновыми эффектами; тонально-гармоническое резюмирование большого терцового цикла. Общий смысл резюмирования: от более острых, пряных и таинственно завораживающих звучаний к смягчению и полному успокоению.

В этюде мы находим едва ли не энциклопедию листовской гармонии в широком диапазоне от выключенной динамики (пентатоника) через промежуточные этапы мягкой большой терцовости, несколько колкой малой терцовости к конфликтным — тритоновым соотношениям. Некоторые из этих явлений (в частности — экзотические звукоряды и смелое обращение с тритоном) уже предвещают черты его позднего стиля (например, второй «Мефисто-вальс», экспромт Fis-dur).

В одном из поздних вариантов Лист добавил в коде целотоновую гамму¹⁶. Она не украшает пьесу, но зато дает явное свидетель-

¹⁵ См.: Лист Ф. Три этюда, с. 216.

¹⁶ Вероятная причина того, что Лист не настаивал на этом варианте, — добавление целотоновой гаммы к уже имевшимся ладовым находкам было бы «избытком роскоши».

ство вполне сознательного внедрения новых ладов. Лист, очевидно, полностью представлял себе насыщенность этюда новыми гармониями, и эта сознательность в большой степени характерна для листовского стиля.

О чем говорит сравнение нескольких различных методов анализа? Мы можем обозреть музыкальное произведение с некоторой дистанции, оставляя в стороне многие его подробности, явления малого плана или второстепенные. Мы можем, опираясь на нашу предварительную осведомленность о стиле, непосредственно обращаться к главным сторонам музыкального языка. И наконец, мы можем достаточно углубленно, и даже касаясь многих деталей, анализировать произведения, отказываясь в то же время от сплошного разбора. Понятия «неполный» и «неполноценный» далеко не тождественны. Весь вопрос заключается в предназначении, в цели, которую ставит перед собой музыковед. В очень многих случаях данные, добытые частичным путем, вполне достаточны для того, чтобы получить должное представление о музыкальном произведении.

Перемещая центр тяжести анализа на историко-стилистическую область, мы можем рассматривать этюд *Des-dur* как отражение духа нескольких эпох. Техническая сторона (особенно — в каденцах) — и эпоха торжества виртуозности, которой отдал дань молодой Лист. Разнообразие, контрасты чувствований (от пафоса до *sotto voce*) — и расцвет романтики. Стремление к живописности, свойственное середине XIX века, — и влияние изобразительных искусств. Элементы новаторства, импрессионистические тенденции, первые шаги в сторону радикального обновления музыкального языка — и возникавшее в искусстве брожение, нащупывание новых путей. Всем сказанным определяется значительность произведения, как благодарного для анализа объекта.

Чайковский. Вступление к опере «Евгений Онегин»

Обновление оперных форм, происходившее в XIX веке, затронуло все элементы оперы — как вокальные, так и инструментальные. С ним связана и постепенная замена оперных увертюр вступлениями, интродукциями, прелюдиями. Предварительный «общий обзор», пространственный и не всегда с должным проникновением в суть дела воспринимаемый зрителями, стал уступать место другому типу, другой тенденции: сосредоточению внимания либо на одном, особенно дорогом для композитора образе, либо на одном, но важном конфликтном моменте. Замена увертюр вступлениями обозначилась уже к концу первой трети XIX века («Гугеноты», 1835) и подтвердилась к середине века («Лоэнгрин», 1848).

Лаконизм вступлений не мог не отразиться на выборе форм. Естественно, что во вступлениях преобладают либо формы, где от-

дельные части не образуют законченных структур, более крупных чем период (то есть простые формы), либо формы текучего характера.

У Чайковского были особые основания как для того, чтобы предпочесть в «Евгении Онегине» вступление увертюре, так и для выбора музыкально-образного материала. «Лирические сцены» не требовали или даже не допускали громоздкости вводящего номера. Психологическая насыщенность оперы сочеталась с камерностью действия, что вполне отвечало жанру интродукции. Отношение же Чайковского к образу Татьяны как центральному в опере и притом вызывавшему в нем глубокий душевный отклик — это отношение предопределило тематизм и, следовательно, все содержание вступления.

Тема Татьяны является слушателю в неторопливом, хотя и не лишенном подвижности (*Andante con moto*)¹ и широком изложении. Четырежды размеренно проходят ее секвенции, всякий раз обрываемые; четырежды противостоит им бессменный каданс; мягко и ровно, но с полной определенностью преграждает он дальнейший путь и подводит итог. Вслед за тем наступает обобщение, объединение — широко раскинувшееся мелодическое и гармоническое движение как бы поглощает предшествующие более краткие этапы и — на время — ставит грань развитию образа.

Характер темы в известном смысле двулик. Прежде всего замечает ее мечтательность («тема девичьих грез»), но не менее существенна эмоциональная окраска этих мечтаний — пока элегическая, но предвещающая взволнованность. Выразительные средства, отвечающие той и другой стороне, поддаются разграничению — но не до конца, ибо некоторые из них выполняют двойную задачу.

Впечатлению мечтательности способствуют такие явления, как умеренность темпа, мягкость звучания струнного ансамбля, плавная извилистость рисунка, довольствующаяся минимальным диапазоном каждого звена, общее мелодическое ниспадание.

Но не менее важен комплекс других явлений, создающих сдержанную напряженность. К ним прежде всего относится ладовая заостренность. Она выражена двояко — «изнутри», благодаря альтерации одной из ступеней; «извне», благодаря переносу секвенции в тональность субдоминанты, что создает конфликт с доминантовой основой вступления. Названная выше извилистость мелодического рисунка должна быть понята и как осложняющее линию и потому в какой-то степени активизирующее средство. Некоторая нагнетательность создается и противоречивым сочетанием мелодического спада с подъемом звучности (*crescendo* внутри нисходящих секвенций). Импульс к движению сокрыт и в метре: соотношение трех

¹ Первоначально (в автографе) композитор обозначил темп как *Andante sostenuto*, но в дальнейшем изменил темп, видимо, опасаясь затягивания и придания музыке чрезмерной пассивности.

легких восьмых к одной более тяжелой (в масштабе мотива, то есть полутакта) хотя и не образует типично ямбического напора, но достаточно для того, чтоб охранить музыку от вялости и сентиментальности. Но особенно большое значение в данном плане имеет упомянутая антитеза секвенций и каданса.

В основу темы положен мотив, столь же скромный по величине (и временной и высотной), сколь многообещающий по своим выразительным возможностям; и то и другое — типичнейшие для стиля Чайковского признаки. Самая существенная черта мотива — зародыш нисходящего хроматизма, осложненного уклонением от кратчайшего пути (*es ↓ d ↓ b ↑ cis*). Хроматический спад в медленном или умеренном движении — исторически сложившееся средство в области настроений скорбных или меланхолических. Одна из его разновидностей — спад от тонике к доминанте — сыграла важную роль в старинной — по преимуществу — музыке, ассоциируясь с образами сумрачного величия; другая разновидность, появившись в более позднюю эпоху, сменила предыдущую и как бы продлила хроматический звукоряд вниз от V или VI ступени (в миноре). При этом первым симптомом хроматизма оказалась IV повышенная ступень; она-то и создает специфический оттенок как вообще в данной интонационной области, так и в анализируемой теме². При благоприятном темповом и фактурном контексте возникают богатые возможности для лирической экспрессии, в минорном ладе тоскливо-ощемяющей. Они усугубляются, так как в «новом» хроматическом нисхождении, как правило, поступенная мелодическая линия осложняется экскурсом на более широкий шаг (от терции до квинты) с последующим возвратом к прерванной линии. Звук IV # ступени вносит особую остроту; здесь сливаются два сильных фактора: во-первых, он движется против естественного тяготения вверх к V ступени, и, во-вторых, он образует тритон к тонике.

Если IV # ступень немедленно переходит в «нормальную», то она звучит как «проходящая нота», а это смягчает ее остроту («тоска Гориславы»). Но если композитор намеренно уходит от IV # ступени к постороннему звуку, бросая ее неразрешенной, или же если он иными способами привлекает к ней внимание, то острота возрастает. Среди примеров, где немедленное разрешение избегнуто, — тема Инесс из «Африканки» Мейербера, основная тема «Вальса-фантазии» Глинки и ее модернизированное усложнение в вальсе h-moll из «Войны и мира» Прокофьева; таковы и некоторые элегические мелодии Грига — «Осенью» (op. 26 № 5 — 1876 г., то есть до «Евгения Онегина»), «Элегия» (op. 38 № 6)³:

² «Старое» (условно говоря) хроматическое нисхождение по существу не выходило за пределы диатонизма; формирующие его варианты VII и VI ступеней присущи различным видам мажора и минора. «Новое» же отличается большей остротой.

³ Сочетание нисходящих интервалов малой секунды и последующей терции представляет один из характерных элементов норвежской народной музыки.



В мотиве Татьяны аналогичный случай: звук *cis* очень выделен как завершающий звук, как относительно сильная доля, как новая гармония DD и как повторение в начале следующего звена. Так создается основной лад вступления — минор с повышенной четвертой ступенью, лад «романтико-элегической взволнованности»⁴. При этом отнюдь не случаен и выбор тональности: это — «элегическая тональность соль минор, столь характерная для романсов второй четверти прошлого века, например для романсов Варламова»; одновременно Чайковский «развивал привычную для его стиля трактовку соль минора — тональности Allegro его первой симфонии»⁵.

Возвращаясь к мотиву, отметим: он очень гибок вследствие малочисленности звуков и сравнительной простоты рисунка. Поэтому он легко мирится с переменами гармонии (в частности, без труда приравнивается к появлению новых гармоний в суммирующем построении периода — d-moll, Es-dur) и с образованием новой мелодической цепи в заключительном спаде периода, а также в середине вступления. Гибкость мотива скажется еще больше в спеле письма и предшествующей ей интродукции, характеризуя вместе с тем мастерство мотивно-тематического развития у Чайковского. Интонации вступления естественно входят в контакт с интонациями элегического дуэта благодаря ритмическому тождеству и отчасти линейному сходству. Это происходит двойным образом: сперва косвенно (в силу общего родства); когда же почва подготовлена,

⁴ Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». — Избранные труды, т. 2. М., 1954, с. 84.

⁵ Протопопов Вл. и Тумаина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957, с. 116—117.

наступает очередь для прямого внедрения интонаций Татьяны⁶. Тем самым границы эмоциональной сферы, созданной вступлением, очень расширяются.

Обратимся к дальнейшим стадиям развития. Принято говорить о «секвенции Татьяны», и это верно. Роль секвенций в опере, как и в творчестве Чайковского вообще, трудно преувеличить⁷. В данном случае следует лишь учитывать, что полны только два звена, тогда как третье усечено, и в этом заключен особый смысл: теме не сразу дано развернуться и — в обстановке минора, определенным образом «препарированного», — неполнота секвенции даже сама по себе воспринимается как нечто наделенное лирико-драматической потенцией; тем сильнее будет ощущаться широта, полновесность секвенции в результирующей части (такты 9—16 вступления). Полные и усеченные звенья несколько разнятся по характеру. В первых больше плавной размеренности и сдержанности; вторые же и гармонически сильнее (см. далее) и мелодически очень концентрированы, ибо образуют особо динамический вид метрической волны — интонацию «прохождения» через неаккордовый звук в центре волны; напряженно «оборванный» конец подчеркнут «говорящей» паузой:



Антагонистом секвенции является каданс. Встречаются в музыке мотивы как будто совсем незначительные, непритязательные. Но на своем месте, в данном контексте они способны стать важными деятелями экспрессии и развития. Если же они к тому же наделены какой-то особой, словно несущественной черточкой, деталью, то значение их может еще более возрасти. Именно таков мотив каданса — якобы шаблонный переход D в T. Его значительность — в ответной роли. Специфической же деталью являются откровенные параллельные октавы в крайних голосах, максимально оттеняющие кадансирующую функцию мотива. Поскольку суть каданса — противопоставление D и T, которое более всего сосредоточено в их основных тонах, они и дублированы, что придает кадансу какую-то особенную непререкаемость и силу сопротивления секвенции. Так деталь голосоведения оказывается важным образным средством:

⁶ Возможна и обратная — ретроспективная точка зрения, согласно которой тема Татьяны есть «тематический экстракт» из ансамбля (Протопопов В. и Туманян Н., цит. соч., с. 117). Следует, однако, учесть, что тема Татьяны звучит уже в сцене письма («Судьбу мою отныне я тебе вручаю»), с сочинения которой началась работа над оперой. Отсюда можно заключить, что тема Татьяны существовала ранее дуэта.

⁷ См. об этом: Асафьев Б. «Евгений Онегин», с. 73.



Вводится нечто новое, иное, чуждое томно-мечтательным мотивам Татьяны, отрешенное от эмоционального тона секвенций; красноречивым подтверждением служит и инструментовка — исчезновение теплого тембра струнных, их замена «безразличным» звучанием аккордов дерева и валторны. Происходит и ладотональный сдвиг от g-moll к D-dur. Закономерность всего этого малого, но внутренне значительного перелома структурно ясно выявлена, ибо каданс показан как «перемена в четвертый раз», то есть принцип, означающий замыкание и вместе с тем отрицание предшествующего. Другими словами, контраст возникает в момент, особенно благоприятствующий его появлению. Резюмируя сказанное о смысле каданса, сошлемся на асафьевскую характеристику: «так должно быть»⁸.

Совокупность секвенций и кадансов образует необычайно характерное для стиля Чайковского фактурное явление — диалогичность как одно из проявлений лирической (а иногда — и драматической) экспрессии, как выражение «общительности» его музыки.

Исключительно важна для понимания духа вступления его ладовая сторона. Здесь имеются два взаимосвязанных явления — модификация минора и его доминантовый «поворот». Их связь прежде всего в том, что повышение IV ступени образует, как уже упомянуто, тритон к тонике g-moll, потенциально ориентированный на D-dur, и одновременно создает для D-dur вводный тон. Центральным аккордом оказывается доминантовое трезвучие. Звук d фактически является органным пунктом, под знаком которого разворачивается музыка вступления. На всем протяжении крайних разделов вступления g-moll предстает в «доминантовом положении» — образуется «доминантовый лад минора» (И. В. Способин). Тоника g-moll появляется только внутри построений, в кадансах же получают разрешение лишь аккорды DD и замыкает повсюду (кроме середины) доминанта. Такая неудовлетворенность основного ладового тяготения, равно как и самый факт ладовой колебательности $g \rightleftharpoons D$, имеет первостепенное значение в музыке вступления, с его задачей воплотить мир томления и грез. Более того — модифицированный повышением IV ступени минорный лад вместе с выросшими на его почве мелодическими и гармоническими явлениями необычайно характерен для лирики Чайковского, когда она «интроспек-

⁸ Асафьев Б. «Евгений Онегин», с. 98.

тивна», то есть устремлена «в себя», направлена «вовнутрь» или несколько скована. В этом ладе рождается целый комплекс разнообразных феноменов: оборот $SIV \# \frac{3}{4} / T$ — как обостренное и концентрированное проявление минорной плагальности (пример 122a)⁹; опевание V ступени уменьшенной терцией (пример 122б); тонический органный пункт как своего рода «эмоциональная сурдина», как тормоз для открыто-лирической экспрессии; диалогическое изложение, где противопоставление гармонических функций материализуется в ярких тематических формах; мелодические ниспадания, ведущие к остановке на IV # ступени¹⁰. Во вступлении налицо не всё перечисленное, кое-что из элементов «интроспективного комплекса» Чайковский оставил за бортом, кое-что трансформировал. Но и то, что композитор счел уместным применить, и то, как он это сделал, чрезвычайно важно:



«Доминантовый поворот» исключил наиболее прямолинейное из числа указанных средств — оборот $SIV \# - T$. Но зато интроспективность растворена в мелодии, намечаясь в крайних точках мотивов (звуки *es*, *cis*, *b*, *g*) и складываясь затем в аккорд — притом в знаменательный момент «перемены в четвертый раз». Тут же мы видим и ниспадания (сперва к указанному аккорду, а затем — в тактах 6 и 8 — и непосредственно к звуку IV # ступени — *cis*), и опевания уменьшенной терцией (сперва завуалированные, а затем и обнаженные). Психологически многозначительная диалогичность, закрепляя доминантовость, создает тем самым почву для продолжительности, для длительного действия всех названных средств. В итоге можно сказать, что интроспективность во вступлении носит разлитой характер; Чайковский применил ее здесь как бы с особой осторожностью, в смягченных и утонченных формах, что, разумеется, гармонирует с общей художественной задачей¹¹.

Вернемся к развитию темы. Перенос секвенции в тональность S производит двойное действие — динамизирующее и сгущающее минорную экспрессию. Чайковский, повторив начальный двутакт, закрепляет в сознании слушателя первичное соотношение секвенции и каданса и лишь затем обостряет его: расширяет регистровое расстояние между антагонистами и делает более конфликтным соотношение «низа» и «верха». Происходит большой тесситурный разрыв

⁹ Обратим внимание на неизбежность минорной терции при разрешении S в T, что придает сумрачный или, по крайней мере, пасмурный или меланхолический колорит.

¹⁰ Подробнее об «интроспективности» см. в кн.: Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского, с. 39—64.

¹¹ Другой образец «доминантового g-moll» с родственным выразительным эффектом — ариозо Иоланты. Трагические же перевоплощения — начальный эпизод 4-й картины в «Пиковой даме» и вторая кульминация в разработке 6-й симфонии.

(третон через октаву — $d_1 - as_2$ в такте 5); c-moll образует противовес доминантовому ладу, не позволяя D-dur принять устойчивый характер¹²; в то же время только здесь самый острый звук IV # ступени — *cis* выдвигается на первый план как концовка секвенции и остановка движения; подчеркнутая «невозмутимость» каданса (психологически очень важная) указывает на тип динамического развития одного элемента при неизменности другого, то есть на «отталкивание» $abab_1...$ Такова динамическая сторона транспозиции в S.

Столь же существенна ее эмоциональная направленность в сторону еще большей минорности, объясняющаяся движением «в область бемолей». У Чайковского подобные переброжки в субдоминанту часты и очень определены по смыслу. Особенно насыщена ими музыка «Пиковой дамы»:



Схема
6 Графиня, выпрямившись, грозно смотрит на Германа.



Со вступлением вскоре переключается дуэт Татьяны и Ольги (см. такты 11—12 от начала вокальной партии).

Прием переброжки в S имеет ясно выраженные жанровые корни — музыку быта. Цыганская песня и родственные ей образцы бытового романса часто пользовались этим простым способом для лирического нагнетания, совмещенного со сгущением минорного колорита¹³.

¹² Характер мягкого колебания, присущий соотношению g-moll — D-dur, мог бы обостриться до антагонистичности между S (c-moll) и D (D-dur). Однако заключительные мотивы секвенций (такты 8 и 6), словно уступая притягательной силе кадансов, поворачивают назад — к доминанте D-dur. Перенеся фразу на кварту вверх, Чайковский изящно (и столь же плавно, как в первый раз) приводит фразу к тождественному кадансу.

¹³ Подробнее о приеме «переброжки в S» см. указанную книгу «Выразительные средства лирики Чайковского», с. 64—70.



Добавим, что описанный прием внешне сходен и в отдельных случаях совпадает с лежащей в основе многих периодов формулой: T→D (первое предложение), S→T (второе предложение). Но в целом роль их противоположна — перед нами транспозиция, уравновешивающая (в периоде) и динамизирующая (в «переброске»).

Четырехкратное проведение аналогичных фраз, сопровождаемое сдержанным, однако реальным ростом напряжения, заставляет ждать преодоления этой повторности и обобщающего итога. Он и появляется в виде обширного суммирующего построения, где восемь тактов сложного метра и умеренного темпа плотно заполнены движением. Не внося нового материала, суммирование зато создает новое качество — всестороннюю широту (она относится и ко времени и к пространству); мелодически целиком пройдены четыре октавы.

Но важнейшая из задач, поставленных здесь перед результатом суммирования, — сплотить в единое смысловое целое то, что ранее противостояло и разделялось: контраст секвенции и каданса больше не ощущается; он преодолевается неким высшим единством. Это оказалось возможным, во-первых, благодаря тому, что кадансы появляются после длительного угасания как естественное завершение большого спада; каданс «нашел себя» в суммирующей части. Во-вторых, острота ладотональных столкновений уменьшилась, гармония вернулась кначальному мягкому колебанию $g - D$; избрана и дважды проведена интонация $es - d - cis$, концентрирующая это колебание ($es - d$ — тяготение $g - moll$, $d - cis$ — тяготение $D - dur$). В-третьих, крайне важна перемена инструментовки, благодаря которой исчезает прежняя отчужденность кадансов: из группы духовых осталась лишь одна валторна, каданс же в целом передан струнным. Одинокое a валторны, очень мягкое и глуховатое, вполне гармонирует со смычковым квинтетом и, более того, вносит некоторую тоскливую ноту. Интонация $es - d - cis - a$, столь явная в клавире, образуется как вторичное явление:



Роль суммирования можно определить кратко: широта и единение. Необычно большие масштабы, в которых сложилась эта структура, связаны с выдержанностью одного основного настроения (при наличии внутренней нюансировки). Быть может, не будет преувели-

личением усмотреть в сплавлении двух контрастных элементов нечто высшее, характеризующее облик героини — слияние чувства и долга.

Остается указать на то, что результирующая часть сама по себе построена не самым простым образом. Ее структура — дробление с замыканием, близкое даже двойному: 2, 2, 1, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1¹⁴. При этом кадансы оказываются в зоне золотого сечения (третьей четверти формы), особо выгодной для их восприятия; вместе с тем подчеркивается ставшая вполне органичной их связь с «секвенцией Татьяны». Наличие развитой структуры в суммирующей части означает, что здесь имеется большая, из многих звеньев сцепленная линия со своей внутренней жизнью.

Весь период, составляющий первую часть вступления, как теперь для нас ясно, оригинален, интересно задуман. Это — необычный период единого строения со своеобразными закономерностями и богатым развитием. Квадратность 16-тактного периода как в целом, так и в частях ($\frac{4}{2+2}$, $\frac{4}{2+2}$, $\frac{8}{2+2+1+1+2}$) не воспрепятствовала свободе действия выразительных средств; так часто бывало в классической музыке.

Наступает средняя часть. Мы слышим все тот же исходный материал, но обновлен он более радикально, чем в только что звучавшем суммирующем разделе первой части. Теперь — после временного умиротворения — нам дано почувствовать в полной мере то, что было до сих пор лишь в намеке: взволнованность как вторую сторону образа. На первый взгляд мажорная середина означает просветление. Однако мажор ($Es - dur$) перенасыщен отклонениями в минор ($c - moll$, $f - moll$), а затем нисходящими альтерациями ($es - d - des - c - ces - b$). Если и есть относительное просветление, то лишь как не вполне осуществленная возможность или же как начальный, быстро гаснущий момент наподобие начальных тактов середины в арии Ленского («Блеснет завтра луч денницы и заиграет яркий день...») с омрачением, не заставляющим себя ждать. Такие «мажорные просветы» нередки у Чайковского.

Итак, в середине сменяются не столько минор на мажор, сколько элегическая мечтательность (хотя и с чертами тревожности) на открытую, возбужденную эмоцию, доводимую едва ли не до страстности и смятения. Все подчинено этой задаче. Crescendo (в клавире — *e poco stringendo*) начинается с первого же такта и не прекращается почти до самого конца. Неопровержимое доказательство *agitato* — тремолирующая новая линия струнных с типичным для Чайковского противодвижением к основной мелодии, что в высокой степени способствует эмоциональному наполнению; линия эта восходит более чем на две октавы:

¹⁴ Зародыш вторичного дробления заключен в различии звучностей кларнета и фагота (см. предпоследний такт периода, темброво расчлененный на полутакты).

126

В мелодии расширяется «интервал уклонения» от нисходящей прямой линии (до сексты вместо терции).

Сохранился от первой части принцип свободной нисходящей секвенции и «перемены в четвертый раз» (перемещение мотива в бас). Но «тембровая драматургия» полностью переродилась, и корень этого изменения — в упомянутом беспокойном и нарастающем тремолировании скрипок и альтов, то есть в том именно компоненте, который наиболее очевидным образом вносит взволнованность. Оттенить этот компонент можно было только передав мелодическую основу другой группе — духовым. Их переключки (гобой — кларнет — валторна) вряд ли можно объяснить стремлением к колористическому разнообразию; в данных условиях отсутствие тембрового единства внутри мелодии скорее придает музыке разработочный оттенок и, может быть, характер беспокойно протекающей беседы.

Как и первый период, основная часть середины построена на упорном противостоянии: близкий секвентности нисходящий ряд мотивов — и ответный оstinatно-неизменный элемент. Но, как мы уже знаем, роли переменялись, и теперь духовым четырехкратно (как и в первой части!) отвечает мягкий, однако достаточно веско звучащий мотив низких струнных. Тем самым не только вносится желательное тембровое обновление; передача ответного басового мотива струнным лишает его бесстрастия, присущего кадансу духовых и неуместного теперь в обстановке намечающегося *agitato*.

С чисто оркестровой точки зрения рассмотренная часть середины есть прекрасный, поучительный образец «перемены ролей каждой из групп инструментов в фактуре данного куска», как выражался Римский-Корсаков, имея в виду различную оркестровку «одного и того же музыкального содержания»¹⁵. При этом одинаково интересно и то, что «выносятся за скобки» при новой инструментровке (секвентность, принцип контрастной «перемены»), и то, что подверглось переработке.

Вторая серия проведенный середины (такты 5—8) инструментована значительно гуще¹⁶ в соответствии с общим ростом звучания.

¹⁵ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 3. М., 1963.

¹⁶ В каждом мотиве по четыре инструмента *forte* и в октаву вместо одного *mf*.

Вводится новый ладовый элемент — вместо диатонических отклонений в S появляется нисходящая хроматическая линия, словно подсказанная противоположной — восходящей линией (*b—h—c... es—e—f*) струнных. С переходом от собственно середины к предыктовой части перед репризой нарастание продолжает возрастать. Переключки групп резко учащаются (до одного такта вместо четырех). Краски теперь еще менее важны, чем сила. В сменах высокого и низкого регистров на первый план выступает антитеза, несмотря на отсутствие тематического контраста. Мелодическая основа этой антитезы — выросший из «секвенции Татьяны» и в высшей степени характерный для Чайковского мотив тритонового объема с напряженной, минорно окрашенной уменьшенной терцией и с остановкой на интенсивно-неустойчивом звуке IV # ступени: *g—es—d—cis*. Отсюда, в свою очередь, вырастает кульминация вступления — провозглашение четырьмя валторнами *ff* тритонового мотива, дошедшего до крайней точки своего выразительного диапазона¹⁷.

127

Гармонический адекват этого мотива — квинтсекстаккорд IV #, то есть аккорд, по звуковому составу совпадающий с «интроспективным», но данный в ином обращении, без тонического баса, и потому более активный и «открытый» в смысле экспрессии. Именно в таком виде он применялся венскими классиками в патетических моментах. Таким образом, оставаясь в пределах интроспективного комплекса, Чайковский в решительную минуту прорывает его «изнутри» и от мягкой элегичности восходит к пафосу. Тот же мотив дает начало предыктовому речитативу, непосредственно вводящему в репризу. Напряжение изживается, постепенно иссякает.

Характеризуя середину как целое, можно говорить об отдаленном предвосхищении образа Татьяны — уже не только мечтательницы, но и страстно влюбленной девушки. Для этого тем больше оснований, что во 2-й картине, и в частности в сцене письма, неоднократно вплетаются мотивы из «секвенции Татьяны», а некоторые другие моменты (например, тема *d-moll*) с ними переключаются.

Реприза вчетверо сжата (4 такта вместо 16); она лишена как подъема в тональность субдоминанты, так и результирующего широкого движения и сведена к воспроизведению двух начальных

¹⁷ Кульминационное значение этого мотива не отражено в клавише.

фраз-диалогов. Смысл столь большого сжатия заключен, очевидно, в желании композитора придать репризе кодовый оттенок, что с полной ясностью обнаруживается в последних тактах с их прощальной перекличкой кадансов. Вряд ли будет ошибкой усмотреть в усеченности репризы связь и с основой образа Татьяны — образа неудовлетворенности и зыбких грез.

Впечатление неокончательной завершенности зависит и от того, что, слушая краткую репризо-коду, мы еще остаемся в значительной мере под впечатлением предшествующих событий, под воздействием повышенно-эмоциональной и наиполю превосходящей репризу по величине середины.

В связи с упомянутыми пропорциями встает и другой важный вопрос — в какой форме следует рассматривать вступление. Сильное сокращение репризы могло бы служить доводом в пользу двухчастной формы. Но ряд фактов говорит против такого определения. Середина мало уступает по величине первой части (14 тактов против 16); ей присуща, как мы видели, большая образная самостоятельность, а потому и многозначительность; цезура между серединой и репризой очень глубока (2 такта полной тематической паузы). Поэтому можно говорить либо о промежуточной двухтрехчастной форме, либо о простой трехчастности развивающего типа с сокращенной репризой (что более отвечает непосредственному восприятию). Поскольку хрупкая элегичность крайних частей очень гармонирует с неполнотой репризы, с ее иставанием в цепи кадансов, особенности формы естественно вытекают из содержания.

У Чайковского почти до самого конца оставалась возможность закончить вступление устойчиво — интроспективным кадансом $SIV \frac{3}{4} \# T$. Но избегание такого конца проливает свет на трактовку вступления. Оно является своего рода «предисловием» к опере в тесном и широком смысле. В тесном смысле это предыкт к дуэту, с чем связана доминантовая основа вступления¹⁸; позднее в «Пиковой даме» так будет построена последняя часть интродукции (тема любви). В широком же смысле вступление в максимальной степени развивает лейтмотив Татьяны, который проходит в опере неоднократно, но нигде не демонстрируется с такой полнотой; другими словами, роль вступления — с наибольшей самостоятельностью развернуть особенно полюбившийся композитору образ. Напомним, что вступление написано после окончания оперы; отсюда можно заключить, что Чайковский придавал ему особенное значение: предварительно обобщить то, что он считал самым основным.

Освещая роль вступления в целом, мы тем самым уже перешли к выводам из анализа. Излагая их далее, подчеркнем многознач-

¹⁸ Парадоксально то, что чем более явным становятся кодовые черты, тем яснее выступают черты предыктности (концентрация доминантовости, сам факт повторности кадансов — полных с кодовой точки зрения, половинных — с предыктной позицией). Здесь своеобразно реализуется тезис Асафьева о взаимной переходности каданса и начального импюльса.

ность вступления, которая не исчерпывается только что сказанным. Так, Чайковский идеально совместил собственно вступительную роль музыки с художественными возможностями, вытекающими из ладовой основы «доминантового ракурса» и интроспективной минорности. Трудно переоценить проявленное в этой «бифункциональности» мастерство и чуткость. Далее, Чайковский, видя в облике Татьяны не только склонность к мечтаниям, но и «мощь девической любви»¹⁹, нашел возможность в рамках репризной формы показать обе стороны — одну как основную в данный момент, другую — как предвидение близкого будущего.

Можно усмотреть во вступлении и еще одно значение. Мерность движения, его неспешность, родство интонациям нежного, ласкового человеческого голоса — все это носит повествовательный характер, создает впечатление рассказа о чем-то задушевном, глубоко личном и близком.

Ценность вступления и в том, что его чисто музыкальное (в смысле красоты) и эмоциональное богатство, его индивидуальность, своеобразие художественных приемов достигнуты без применения сложных, необычных аккордов, без далеких тональных сопоставлений. И эта простота, отнюдь не исключающая ни глубины, ни оригинальности, в высокой степени характерна для Чайковского.

Скрябин. Этюд оп. 8 № 10

Цикл этюдов оп. 8 Скрябин создал в 1894 году, в возрасте 22 лет. Еще не достигнув вершин, скрябинский несравненный талант успел сказаться во многом — в изысканности гармонии, изяществе голосоведения, логике развертывания мысли. Особо следует отметить выдающийся мелодический дар, не всегда замечаемый на фоне смелого и быстро эволюционировавшего гармонического новаторства.

Все этюды оп. 8 — вполне зрелые, полноценные произведения. Но некоторые из них особенно выделяются тематической яркостью и своеобразием пианистического замысла; среди них — и рассматриваемое произведение. Соединение искрометной легкости, быстроты, фактурной и гармонической оригинальности ведет к тому, что при подлинно виртуозном исполнении этюд производит совершенно феерическое впечатление.

Его часто называют «этюдом в терциях», но более точным определением будет — «этюд в больших терциях». Действительно, в партии правой руки нет ни одной малой терции и вообще ни одного интервала, кроме больших терций, ее энгармонических двойни-

¹⁹ По его словам, Татьяна — «мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним» (Чайковский П. И., фон Мекк Н. Ф. Переписка, т. III. М. — Л., 1936, с. 227).

ков — уменьшенных кварт, и реже, обращений — малых секст¹. Такое безраздельное господство, универсализм требуют объяснений, поскольку некоторые большие терции чужды основной тональности: Скрябин широко пользуется вспомогательными и проходящими большими терциями, а также альтерациями. Исключительная роль большой терции естественно сочетается с чертами целотонности, увеличенно-ладовыми элементами. Таковы — увеличенные трезвучия (первый же аккорд!), аккорды с повышением или понижением квинты, целотоновые сочетания двух больших терций на расстоянии большой секунды, секвенции по большим терциям и т. д.² Другой интересный ладовый штрих — цепное сочетание уменьшенной кварты с большой терцией, замаскированное обращением второй из них (пример 128а), а иногда и явное (пример 128б).



Скрябин стремился извлечь выразительный эффект данного интервала и его группировок, насколько это было возможно в условиях этюда. Большие терции смягчают, «округляют» то острое, отрывистое, что заключено в фактуре. Музыка сообщает дразнящий аромат касания целотонности, которая совсем не тождественна собственно целотонности. Первое придает пряность, наполняет гармонию некоей экзотической прелестью и способно к напряженности. Второе скорее тяготеет к статике и холодности.

В фортепианной фактуре интересно сочетаются движение мелодии преимущественно по малым интервалам (вплоть до хроматики) с преобладанием больших (вплоть до дуодецимы) скачков в сопровождении. Партии правой и левой рук взаимно оттеняют друг друга. Изысканно скользящие извивы мелодий звучат на фоне лег-

¹ Малых терций нет даже там, где они, казалось бы, неизбежны (см. последний, 32-й такт периода, где Скрябин предпочел несколько нарушить мелодическую логику, лишь бы преградить дорогу «чужаку» — малой терции). Поскольку в пьесе, которую нельзя назвать миниатюрной, вряд ли возможно было совершенно обойтись без малых терций, им предстояло быть оттесненными в партию левой руки, не имеющую мелодического значения. Оказывается, однако, что и здесь они почти отсутствуют.

² Особенно интересен конец этюда — симметрично расходящееся движение в духе «дважды увеличенного лада».

ко разбросанных по широким пространствам арпеджий. Стаккатность, со своей стороны, вносит особую прозрачность и воздушность. В этюде — один из вариантов того неотъемлемого качества скрябинской музыки, которое называют полетностью³.

Темой этюда следует считать начальный четырехтакт, а тематическим зерном — первый такт. Характерен его рисунок: хроматический подъем, завершаемый взлетом — скачком к слабой доле. Можно рассматривать такой мотив как разновидность романтического «мотива устремления» (восходящая секунда сменяется скачком), где первый «предскачковый» момент продлен до ряда секунд⁴. За тремя такими мотивами следует (по типу перемены в четвертый раз, очень ярко выявленной) тормозящее и завершающее фразу как тему этюда обратное движение. Двукратное проведение темы — второй раз в расширенном вверх диапазоне — могло бы послужить заменой небольшого периода повторной структуры, хотя, кроме фактуры, ничего не изменилось. Такое впечатление на первых порах подтверждается дальнейшим развитием: следующий восьмитакт напоминает середину, его первая половина проходит в побочной тональности b-moll, а вторая половина носит предыктовый характер. Этот восьмитакт вносит к тому же некоторый контраст, требуя исполнения *legato*; сопоставление отрывистого и плавного, колючего и певучего выходит за пределы одной лишь артикуляции и создает два хорошо различимых оттенка образа. Кроме того, весьма различен рисунок мелодии — серия взлетов сменяется грациозными изгибами без подчеркнутой направленности.

Возвращение темы сперва так же функционально обманчиво, как и оба предшествующих раздела: слушатель воспринимает его как закономерную и желанную репризу. Истина выясняется лишь с возвращением мнимой «середины», транспонированной на кварту вниз и приводящей к полному (но очень смягченному) кадансу в тональности D — As-dur⁵. Только здесь завершается большой 32-тактный период. Особенности его восприятия связаны с повторением темы, образующей квазипериод, особенно же — с заметностью и значительностью стадии развития в первом предложении (такты 9—16), образующем квазисередину⁶.

Широту периода можно проиллюстрировать следующей цифрой: он представляет последование 188 звуков (больших терций) мелодии; это говорит о большой плотности, интенсивности мелодии.

³ Для воплощения образов полетности немалое значение имеет направленность скачков к слабой доле. «Басовые нисходящие скачки к слабой доле воспринимаются как „отскакивания“, „отталкивания“ от какой-то невидимой опоры» (Николаева А. Фортепианный стиль ранних произведений Скрябина. — В кн.: А. Н. Скрябин. Сб. статей. М., 1973, с. 221—222).

⁴ В этюде встретятся «мотивы устремления» и в их чистом виде (см. пример 130б), и как зачины более длительных построений (см. такты 9, 11 и подобные им).

⁵ Двукратное появление несколько контрастирующего второго элемента в различных тональностях напоминает даже сочатую форму без разработки.

⁶ Об этом упоминается в первой части учебника, с. 508.

ческого движения. Подобное качество, в свою очередь, связано со скерцозной моторностью этюда.

Наступление подлинной середины ознаменовано комплексом сдвигов — громкостных, тональных, линейных. Выявляется какая-то, видимо, осознанная автором связь действительной середины с мнимыми: избраны именно те ладотональности, которые фигурировали в квазисерединах (f-moll, b-moll), рисунок не устремлен, а стационарен. Но особенно очевидны для слуха сильные контрасты *f* и *pp*, к тому же обостренные сменой *staccato* и *legato*, — в них на фоне малоподвижного рисунка ощутимо нечто таинственное, заставляющее ждать дальнейших, более значительных событий. Полная внезапность приглушения есть главная причина затаенности. В целом этому разделу середины присущ более серьезный, сумрачный тон, далекий от беззаботно порхающих нот в начале этюда:



Но совсем другая черточка появляется в середине далее: смягчение с центром в виде сладостного нонаккорда и глиссандирующего (по типу *portamento*) ниспадания; в контакте с ними и чуть позднее внедряющиеся «мотивы устремления»:



Размягчение, якобы неожиданное, на самом деле подготовлено было узорами квазисередины. Как мы видим, характер музыки не однозначен, и это необходимо будет учесть в выводах.

Реприза начата одной динамической ступенью ниже (*pp* вместо *p*); это важно, ибо очень скоро начнется большое *crescendo*; сперва оно кажется расширением первого предложения, но уже через 4 такта становится ясным, что разворачивается мощный предыкт (на органном пункте D). Отметим три его особенности. Материал взят из «омрачающего фрагмента» середины; следовательно, этот фрагмент играет определенную роль в подготовке кульминации. В партии левой руки намечается противосложение, делящее трехдольный такт на две половины, расшатывая метр, усиливая неустойчивость предыкта и вместе с тем делая фактуру более насыщенной (пример 131). В последних пяти тактах, как нигде, господствует увеличенное трезвучие (лишь немного заостренное в сопровождении септимой):



Предыкт привел к кульминации этюда. Это — краткая, но в высшей степени динамизированная реприза двух проведений темы. Облик ее далек от первоначального звучания темы. Особо впечатляющий эффект дают сильнейшие (и труднейшие!) *sforzando* на дудецимовых скачках в басу.

Сила репризы быстро исчерпывается; наступает длительное затухание, изживание напряженности. Более чем трехкратное масштабное превосходство затухания над динамической репризой (8 и 26 тактов) не означает, что кульминация будет забыта слушателем или останется где-то на дальнем плане. Отнюдь нет — чем глубже спад, тем ярче светит в памяти вершина. В то же время по-своему важен и спад.

В динамических репризах кульминация может играть двойную роль. Ретроспективно она — цель движения, результат процессов развития. Перспективно же она — не всегда, но во многих случаях — исходный пункт для такого спада, который представляет самостоятельную художественную ценность. Он может быть достаточно широко развит, не сводясь к простому иссяканию энергии. Это именно налицо в этюде.

Ряд эхообразных повторений ведет к коде. Если первый элемент середины (суровое *forte*) лег в основу предыкта, то второй (таинственное *pp*) выказал себя в коде, создав шуршащие и колышущиеся, призрачные звучания. Скрябин сводит музыку этюда на нет, уводя ее сперва в пасмурные низы, а затем — в замирающие увеличенно-ладовые гармонии все более далекой выси.

Суммируем теперь данные, касающиеся жанрово-образного облика этюда. Попытавшись охарактеризовать его содержание по пер-

вому периоду, мы наверняка отдали бы предпочтение скерцозности. Легкость, прозрачность, быстрота, игра переключек, якобы непри- нужденная виртуозность в самом деле дают основания для такого определения. Этому не противоречат и такие, отмечавшиеся в ходе анализа качества, как полетность и грациозность. Вместе с тем очевидно, что скерцозность хотя и лежит в основе этюда, но не покрывает весь образный диапазон. Есть в этюде моменты, сопри- касающиеся с лирикой и особенно с фантастикой. О некотором приближении к лирике свидетельствуют полускрытые черты певучести (напомним о благородной элегантности в legato) и даже том- ления; последнее выказало себя, как мы видели, незадолго до на- чала репризы.

Черты фантастики представлены отчетливее. Здесь можно ука- зать на фрагменты «загадочного», затемненного звучания в середи- не и коде (в последней, быть может, даже черты ирреальности)⁷. Но вопрос можно поставить шире. Скерцозность есть особый вид отражения действительности через игру или юмор, гротеск; фан- тастика же подразумевает также особое запечатление элементов реального мира в не встречающихся их комбинациях или «продле- нии» реальных элементов за привычные пределы. И там и здесь имеет место большее или меньшее смещение акцентов и общей пози- ции по отношению к обычности, повседневности. Нечто лежащее на полудороге от скерцозности к фантастике можно усмотреть и в этю- де. Сочетание изысканной гармонии со стремительностью движения создает предпосылки для восприятия музыки в подобном плане. В скерцозности время от времени проглядывает некое скрытое бес- покойство, что вообще бывает присуще данному жанру (9-я симфо- ния Бетховена, 1-е и 3-е скерцо Шопена, 1-я, 3-я и 6-я симфонии Чайковского). Оно становится явным в предыкте к динамической репризе и приводит к полному перерождению образа, теперь — хоть и ненадолго — бурно-мятежного⁸. Желание композитора осущест- вить такую трансформацию и потребовало расширения общих ра- мок репризы.

Все сказанное говорит о несводимости жанрово-образного об- лика к скерцозности. Приведем в подтверждение характеристику, данную А. А. Альшвангом: «Этюд № 10 [...] выделяется своим виртуозно-демоническим, „паганиниевским“ выражением»⁹.

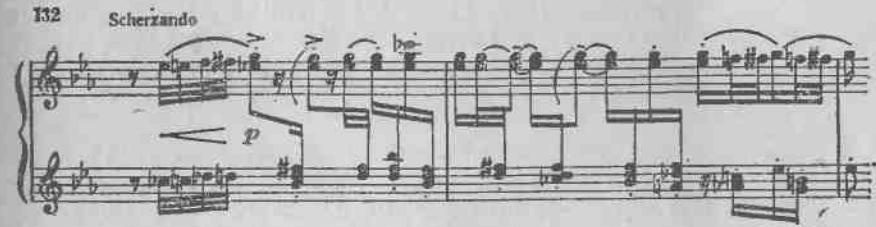
Отдаленные прообразы этюда можно усматривать в скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, в скерцо феи Маб из «Ромео и Юлии» Берлиоза, а более близкий — в некоторых волшеббно-свер- кающих и рафинированно-томных фрагментах из «Мефисто-вальса»

⁷ Именно поэтому последние два тонические аккорда с ходом V—I в верх- нем голосе кажутся несколько обыденными, не вписывающимися в колорит коды.

⁸ Можно увидеть в этой взрывчатости отдаленные предвосхищения буду- щих экзотических кульминаций.

⁹ Альшванг А. Жизнь и творчество А. Н. Скрябина. Избр. соч. Т. 1. М., 1964, с. 142.

Листа (эпизоды Presto в медленной части, вариация *leggiero molto* в финале). С другой стороны, этюд мог повлиять на лирико-фан- тастический и вместе с тем скерцозный центральный эпизод в фи- нале 3-го концерта Рахманинова, написанного 15 годами позднее:



Связь между особенностями содержания и формы этюда оче- видна. Она налицо уже в необычно большом размахе начального периода, в чем отражена контрастность двух сторон вырази- тельности. Но главная связь проявилась в дальнейшем, когда замысел коренной трансформации образа вызвал отступление от нормы. Рас- ширение в первом предложении репризы, сомкнувшись с последую- щим предыктом, фактически образует новую часть, по своей функ- ции близкую к середине, хотя в строгом смысле и не тождествен- ную таковой.

Может возникнуть предположение о двойной трехчастной форме, но для этого требовалась бы подлинная вторая середина, чего, как мы видим, на самом деле нет. Не исключена и другая трактовка: поскольку реприза была сперва дана лишь как одно предложение, то динамическая реприза есть второе предложение, восполняющее всю репризу (в широком смысле) до целого периода повторной структуры. Но такая гипотеза еще менее приемлема; динамизация столь велика и «впадина» между первым и вторым проведениями темы столь глубока, что динамическая реприза оказывается от- делена от всего предшествующего резкой гранью, не позволяющей слить два проведения темы воедино. Естественнее говорить о раз- росшейся репризе, которая приближается по форме к про- стой трехчастности (хотя и не превращается в нее полностью). Тем самым общая форма этюда род ст в е н н а п р о г р е с с и р у ю щ е - му типу, где периоду первой части отвечает трехчастность репри- зы¹⁰. Эта не совсем обычная форма соответствует общей оригиналь- ности художественных средств этюда и продемонстрированному в анализе разнообразию сторон и оттенков образа. Особое значение при этом имеет гармония, к которой мы в заключение вернемся.

К характерным для этюда аккордам, помимо уже названных, можно добавить мнимые трезвучия, большие септаккорды и особен-

¹⁰ Подробнее о прогрессирующей форме будет речь в главе, посвященной сложной трехчастности.

но «тритоновую пару» на расстоянии большой терции. Большая часть характерных созвучий коренится в целотонности, однако Des-dur, равно как и другие тональности мажора и минора, остаются незабытым. Можно сказать поэтому, что гармония этюда вдохновлена целотонностью, однако не подчинена ей. Интересно, что изысканность гармонии «идет на пользу» обоим отклонениям от скерцозности — и лиризму и фантастике. Именно гармония делает возможным и естественным внезапный поворот к томлению, неге незадолго до репризы. Но она же местами вносит и нечто сказочно-жуткое.

В большинстве произведений той поры гармонический язык Скрябина дает о себе знать главным образом в музыке лирико-созерцательной или лирико-драматической. Здесь же он проявил себя в совсем иной сфере, что свидетельствует о сильно выраженной индивидуальности произведения. В то же время можно утверждать, что в этюде op. 8 № 10 с большой последовательностью, широтой и определенной целенаправленностью сконцентрированы черты, характерные для скрябинского новаторства в самой ранней его стадии.

ПРИМЕРНЫЕ ОБРАЗЦЫ ЗАДАНИЙ

1. Зарисовать динамический профиль ряда произведений по собственному выбору.
2. Указать примеры кода с преодолением инородных элементов.
3. Проанализировать средства нагнетания в 4-й картине оперы «Садко» (перед выходом Садко) и в кульминации III акта оперы «Семен Котко».
4. Искать образцы контрастов различного типа (производного и коренного, завязки развития и его нарушения).
5. Проанализировать процессы «перелома» в побочных партиях 5-й сонаты и 5-й симфонии Бетховена.
6. Найти общность мелодико-текстового ритма в песнях № 33 и 34 из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен».
7. Детализировать данный в общих чертах на с. 39—40 анализ Хроматической фантазии Баха.
8. Указать элементы свободного развертывания в прелюдиях Баха из ХТК, II d-moll и g-moll.
9. Описать взаимодействие контраста с элементами общности в балладе Шуберта «Лесной царь».
10. Проанализировать в общих чертах ход развития в сцене «Прощание Вотана» из музыкальной драмы Вагнера «Валькирия».
11. Описать мелодическое развертывание в Andantino из 4-го квартета Шостаковича.
12. Анализировать отдельные части макомов по собранию «Шашмаком».
13. Рассмотреть указанные в § 13 образцы различных сочетаний повторности и контраста в отдельных произведениях.
14. Найти образцы произведений с четкой дифференциацией функций формы, описав при этом типы изложения.
15. Указать особенности формы в вальсах Шуберта op. 18 № 1, 3, 12 и op. 127 № 5 и 6.
16. Отметить черты свободы в форме романсов: Римского-Корсакова — «На холмах Грузии», Чайковского — «Разочарование», «Серенада», op. 65 № 1, Даргомыжского — «Юноша и дева», а также в «Утренней серенаде» Шуберта.
17. Анализировать не упомянутые в § 3 образцы старинной двухчастной формы в сюитах Баха и Генделя, указав особенности членения формы и тонально-гармонического развития.
18. Анализировать образцы развивающейся и репризной двухчастной формы в гавоте Куперена «La Bourgeoise», песне Моцарта «Маленькая пряха», песне Шумана «Утром я встаю», в вальсах, лендлерах и экосезах Шуберта (например, op. 9 № 7, 10, 23, 30, 34, 36, op. 77 № 6, op. 18 № 6), а также в арии Герцога «О, красotka молодая» из оперы «Риголетто» и прелюдиях Скрябина op. 11 № 10 и № 24, op. 16 № 2.
19. Рассмотреть образцы контрастной двухчастной формы в вальсах Шуберта op. 9 № 5, 7 и 21, вальсах Шопена № 2 и № 12.

20. Анализировать следующие образцы развивающей трехчастной формы:
- Брамс, скрипичная соната ор. 78 (главная партия); Римский-Корсаков, романс «Звонче жаворонка пенье»; Скрябин, прелюдии ор. 9 № 1 и ор. 17 № 3. В общих чертах рассмотреть Фантазию f-moll Моцарта для механического органа, скерцо № 4 Шопена, «Марш для спартакиады» ор. 69 Прокофьева.
 - Менуэты из сонат Моцарта № 4, 11; ноктюрн Грига ор. 54.
 - Шопен, прелюдия f-moll, этюды ор. 10 № 5 и 6; Скрябин, этюды ор. 8 № 4 и 12, прелюдии ор. 11 № 6 и № 7, поэма ор. 32 № 2.
 - Шуберт, вальсы ор. 18 № 9, ор. 33 № 10 и ор. 67 № 6.
21. Анализировать следующие образцы контрастной трехчастной формы: Бетховен, соната № 11, менуэт (первая часть); Шуберт, вальс ор. 127 № 7; Чайковский, канцонетта из концерта для скрипки; Прокофьев, «Мимолетности» № 2, 3, 11, 16, 20.
22. Анализировать следующие образцы безрепризной трехчастной формы: Моцарт, песня «Старуха»; Гринг, Спринданс ор. 38 № 5; Рахманинов, романс «Музыка»; Прокофьев, «Мимолетность» № 4; Шостакович, прелюдии ор. 34 № 8, 14, 16, 24.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА I

Общие принципы развития и формообразования в музыке	
§ 1.	Общее представление о развитии в музыке 3
§ 2.	Роль противоречий 4
§ 3.	Музыкальная динамика 6
§ 4.	Движущие силы развития. Роль повторности 8
§ 5.	Роль контраста для развития. Типы контраста 11
§ 6.	Судьба контраста в развитии 23
§ 7.	Свободное развитие. Основные признаки. Разработанное развитие 29
§ 8.	Свободное развертывание. Общие принципы. Средства объединения 31
§ 9.	Свободное развертывание. Области применения. Импровизация 37
§ 10.	Неимпровизационные виды свободного развития 43
§ 11.	Иные подходы к систематике. Стадии развития 50
§ 12.	Образование музыкальных форм на основе принципов развития 55
§ 13.	Реализация принципов развития в конкретных музыкальных формах 58
§ 14.	Значение других факторов в образовании форм 71
§ 15.	Функции частей музыкальной формы 74
§ 16.	Общая классификация форм 84
§ 17.	Некоторые закономерности архитектоники и процесса. Заключение 86

ГЛАВА II

Простые формы

Раздел первый. Общие положения

§ 1.	Определение. Возможности простых форм. Развитие и структура. Тонально-гармоническая логика 101
§ 2.	Разграничение двухчастности и трехчастности. Промежуточные и спорные случаи. Обобщающее понятие. Некоторые особенности синтаксиса 108

Раздел второй. Двухчастная форма

§ 1.	Определение. Классификация. Средства объединения. Народные корни. Тональные планы 115
§ 2.	Область применения простой двухчастной формы. Особенности формы в вокальной музыке 124
§ 3.	Старинная двухчастная форма. Определение. Основные принципы. Общее значение ладогармонических средств 129
§ 4.	Старинная двухчастная форма. Строение отдельных частей. Элементы сонатной формы 134