

V

П. Г. Козлов, А. А. Степанов

АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Советская Россия

1960.

✓
К-59

Министерство культуры РСФСР
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ И КАДРОВ

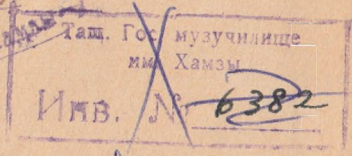
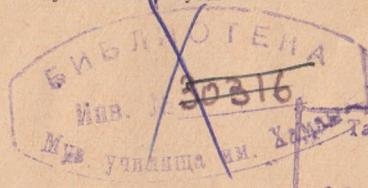
П. Т. Козлов . А. А. Степанов

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Учебное пособие



Главным управлением
учебных заведений и кадров
Министерства культуры РСФСР
рекомендовано для студентов
исполнительских факультетов
музыкальных вузов



Издательство

~~МУЗЫКАЛЬНАЯ~~ РОССИЯ

Москва 1960

Настоящее учебное пособие подготовлено на кафедре теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных.

Авторы пособия — преподаватели кафедры.

ОТ АВТОРОВ

Настоящее учебное пособие по анализу музыкального произведения предназначено для студентов исполнительских факультетов музыкальных вузов, но может быть использовано и в музыкальных училищах.

В пособии охвачены все разделы курса, за исключением раздела, связанного с анализом оперы. Отсутствие такого раздела в пособии объясняется тем, что, по мнению авторов, анализ оперы как музыкально-сценического произведения должен служить темой особой работы.

Авторы стремились прежде всего к тому, чтобы их труд помог молодому исполнителю заложить основы самостоятельной работы над музыкальным произведением. Этим продиктована и форма пособия, в котором большое место занимает анализ отдельных произведений. Цель здесь заключается не только в развитии навыков анализа, но и в том, чтобы стимулировать творческое воображение исполнителя.

Авторы использовали, помимо классических трудов по музыковедению, опыт советских музыковедов и педагогов: В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, И. В. Способина, С. С. Скребкова, Т. Н. Ливановой и др. Особенно следует упомянуть в этой связи труды Б. В. Асафьева, основные положения которых привлечены авторами при изучении некоторых важнейших вопросов.

Рассматривая анализ как один из этапов творческого процесса в работе над художественным произведением, авторы обращались к системе К. С. Станиславского и пользовались ею применительно к специфике музыкального искусства.

В определения некоторых существующих понятий (мотив, фраза) внесены необходимые, по мнению авторов, уточнения.

Авторы выражают глубокую признательность дирекции и

членам художественного совета, кафедре марксизма-ленинизма и кафедрам истории и теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных за товарищескую критику и помощь.

Особенно считают необходимым авторы поблагодарить профессоров Московской государственной консерватории С. С. Богатырева и С. С. Скребкова, рецензировавших их работу.

ВВЕДЕНИЕ

I. ВОСПРИЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Когда мы слушаем музыкальное произведение крупного композитора, мы создаем себе некоторое общее представление о нем, используя при этом наш опыт слушателей и исполнителей. Музыкальное произведение разворачивается перед нами во времени, постепенно, и отдельные детали его складываются в одно стройное целое. Перед нами возникает *художественный образ* как единство содержания и формы произведения. Художник-композитор, внимательный наблюдатель жизни, участник ее событий, силами своего искусства создал этот художественный образ как средство общения со слушателем, как средство передачи волнующих его мыслей и чувств, как средство воздействия на аудиторию.

Искусство не просто отражает жизнь, но и воздействует на ход ее событий. Поэтому подлинный художник-реалист, умеющий увидеть главное, существенное в окружающей его действительности, становится, как говорит Добролюбов, выразителем «естественных стремлений времени и народа». В наше время особенно возрастает воспитательное значение искусства. Великие идеи патриотизма, дружбы народов нашей страны, мира во всем мире, идеи высокой морали советского человека, его преданности делу строительства коммунистического общества — вот чем наполнены лучшие произведения советских писателей, поэтов, художников, композиторов. Они продолжают и развивают великие традиции реалистического искусства прошлого, в первую очередь русского искусства.

Мы должны помнить о том, что в центре художественного изображения всегда стоит человек, человеческая личность, человеческий характер, деятельность человека. Отсюда идут и термины, которыми композитор комментирует свое сочинение: взволнованно, оживленно, с юмором, нежно и т. д. Даже в картинах природы все, по выражению Чернышевского, «наме-

кает нам на человека, напоминает о нем». Поэтому мы говорим о «взволнованном» или «спокойном» море, например, в цикле романсов Римского-Корсакова; говорим о «тоскливом» осеннем вечере («Осенняя песнь» Чайковского) и т. д.

Используя свой опыт слушателей и исполнителей, внимательно читая указания композитора, мы можем получить некоторое общее представление о характере музыкального произведения. Разумеется, это общее представление о произведении включает уже в себе какие-то элементы анализа, так как из большого иногда количества особенностей произведения мы невольно выделяем главные, то есть те, которые в первую очередь определяют *художественный образ* произведения. Первое восприятие будет тем более значительным, чем больше мы знаем о произведении, о композиторе, его написавшем, об эпохе, в которую оно было создано. Тут на помощь нам приходят данные истории музыки, истории других видов искусства и общей истории.

Первое прослушивание для исполнителей — это первый этап работы над произведением. Ценность первого прослушивания заключается в свежести непосредственного восприятия. Но на этом этапе художественный образ произведения еще не становится для исполнителя «его собственным», пропущенным через его «творческую лабораторию». Дальнейшая работа — это анализ, тщательное рассмотрение всех деталей произведения. Следует все время иметь в виду главную цель такого анализа: расширить и углубить наше первое представление о содержании произведения, о его идее и художественной задаче.

2. ИДЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗАДАЧА

Идеей произведения называется основная выраженная в нем мысль. Однако идею можно выразить словом, но нельзя ни спеть, ни сыграть, ни изобразить на полотне. Идея в художественном произведении находит выражение в художественных образах и приобретает конкретную для каждого произведения форму.

Композитор может, например, выражая идею советского патриотизма, написать массовую песню, но для того, чтобы его песня стала подлинно художественным произведением, композитор должен полно и многогранно воссоздать строй мыслей и чувств советского человека. Лучшие песни наших

композиторов отличаются конкретностью образов, в которых мы узнаем черты близких и дорогих нам людей нашей страны, их боевые и трудовые подвиги, их борьбу за мир во всем мире, за построение коммунизма в нашей стране. Такова, например, песня Мокроусова «Заветный камень», в которой дан типичный образ героя Великой Отечественной войны. Слушая эту песню, мы невольно вспоминаем образ Сусанина, в иной исторической обстановке также отдавшего жизнь за Родину. Идея патриотизма, вдохновившая в свое время Глинку на создание бессмертного образа Сусанина, вдохновляет и наших советских композиторов. Но герои этих произведений живут и действуют в различные исторические эпохи, и художественные образы их различны, так как они содержат не только широкое идейное обобщение, но и конкретную характеристичность.

Следовательно, перед композитором стоит задача воплощения идеи в форме конкретных художественных образов. Эту задачу мы называем *художественной задачей*. Исполнитель воссоздает художественную задачу произведения, приближаясь к решению ее, данному композитором. Поэтому определение художественной задачи необходимо для нас, когда мы работаем над произведением с целью его исполнения, так как иначе исполнение будет пустым, формальным или зависящим от случая, от «настроения исполнителя».

Анализ, постепенно углубляющий наше понимание содержания произведения, помогает нам правильно определить идею произведения и поставить художественную задачу. Таким образом, анализ приобретает значение творческого процесса, неразрывно связанного с работой творческого воображения исполнителя.

3. ТВОРЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

Представим себе, что композитор передает в своем произведении чувство волнения, даже сам определяет характер музыки термином *Agitato*, но не говорит нам по поводу чего это чувство возникает.

Мы можем, конечно, тщательно выполняя все указания композитора (*f*, *p*, *rit*, *acceler* и т. д.), добиться внешнего воспроизведения чувства волнения, но это будет формальное решение художественной задачи. Если же исполнитель начнет волноваться «вообще», то исполнение окажется поверхностным, «наигранным».

Художественная задача, поставленная перед собой испол-

нителем, должна глубоко волновать его и отвечать его творческой индивидуальности.

Актеру для этого необходима работа *творческого воображения*, которая вызвала бы у него чувство подлинного волнения, радости, скорби и т. п. «Каждое движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения», — говорит К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой».

Развитое творческое воображение необходимо и музыканту-исполнителю, но условия его работы над произведением сильно отличаются от условий работы актера над ролью. Актер располагает фабулой и сюжетом пьесы, ее фактами и событиями. Он творчески дополняет и развивает уже созданные драматургом «предлагаемые обстоятельства».

Музыкант-исполнитель лишен этого, но он обладает тем, чего нет в распоряжении актера: мелодией с ее точно зафиксированными звуковысотной линией и ритмом, богатством ладогармонических и тембровых красок, указаниями оттенков, темпов и т. д. Внимательный анализ всех этих средств выражения музыкального искусства помогает нам проникнуть в замысел композитора, а в дальнейшем данные анализа становятся материалом для работы творческого воображения исполнителя. Этот процесс протекает весьма индивидуально: у некоторых исполнителей возникают конкретные, иногда даже зрительные образы, другие — более склонны к созданию обобщенных образов, иногда философского плана.

Степень конкретности художественного образа, возникающего в творческом воображении исполнителя, разумеется, в значительной степени определяется характером образа, созданного композитором. Такие произведения, как «Картинки с выставки» Мусоргского, вызывают в нашем воображении впечатляющие зрительные представления, яркие же художественные образы симфоний Чайковского вызывают представления более обобщенные.

Развитие творческого воображения учащегося происходит главным образом в классе по специальности, но такая работа может быть полноценной лишь в том случае, если в ней использованы объективные данные, полученные путем анализа музыкального произведения, так как только на основании таких данных мы можем по-настоящему судить о содержании произведения, определить его идейную направленность и его художественную задачу.

Может возникнуть вопрос о том, какова идейная направ-

ленность какого-либо лирического произведения и можно ли говорить в этом случае об идее, определяющей художественную задачу. Здесь необходимо помнить, что всякое произведение, имеющее художественную ценность (а лишь такие произведения могут быть предметом нашего рассмотрения), имеет и идейное значение, поскольку оно помогает эстетическому воспитанию слушателя и обогащает его духовный мир. В каждом романсе Глинки, Чайковского находят частное отражение те идеи, которые питали их творчество в целом. Например, в романсе Глинки «Я помню чудное мгновенье», так же как и в стихотворении Пушкина, высокий и чистый идеал любви предстает перед нами как одна из сторон многогранного понимания жизни с ее «божеством, вдохновением, слезами, порывами бурь», той богатой впечатлениями жизни, которую поэт противопоставляет «тревогам шумной суеты» и существованию в «глуши, во мраке заточенья».

4. ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Содержание музыкального произведения, так же как и произведения литературного, как содержание театральной пьесы или кинофильма, развивается постепенно. Каждый новый этап возникает в связи с предыдущим.

Анализируя музыкальное произведение, мы разбиваем его на отдельные построения с целью более глубокого проникновения в содержание и отнюдь не желая нарушать его цельность.

На каждом этапе развития содержания произведения перед исполнителем возникают частные художественные задачи, но все они связаны между собой, так как все они служат цели выполнения общей художественной задачи.

Такое развитие, направленное к единой цели выполнения общей художественной задачи, мы называем *сквозным развитием* содержания произведения.

Например, общая художественная задача, стоявшая перед Глинкой в опере «Иван Сусанин», заключалась в том, чтобы показать подвиг русского крестьянина, в трудное для русского государства время отдавшего жизнь за Родину. Эта художественная задача встала перед композитором как конкретное выражение идеи патриотизма русского народа, его непобедимости и свободолюбия. Идеи эти приобрели особое значение в русском обществе первой половины XIX века в связи

с войной 1812 года и с ростом революционно-демократических сил страны. Непосредственное выражение идея оперы находит в интродукции (мужской и женский хоры) и в финальном хоре «Славься», а в каждом действии и даже в каждой сцене оперы возникают частные художественные задачи, подчиненные главной художественной задаче, — образуется *сквозное развитие* оперы. Интродукция служит именно вступлением, «заставкой» к опере, а финальный хор «Славься», тесно связанный с сюжетом, является заключительным этапом сквозного развития, на котором главная художественная задача раскрывается как непосредственное выражение идеи оперы.

Мы выяснили некоторые важнейшие для анализа художественного произведения понятия: художественный образ, художественная задача, сквозное развитие. Мы остановились в общих чертах на вопросах, связанных с творческой работой исполнителя над произведением, и на значении анализа как органической составной части этого процесса.

Далее мы будем использовать все эти понятия в применении к специфике анализа музыкального произведения.

* * *

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Глава I

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В МУЗЫКЕ И СРЕДСТВА ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ

Крупнейший русский художник И. Н. Крамской сказал: «...без идеи нет искусства, но в то же время... без живописи, живой и решительной, нет картины, а есть благие намерения и только». То же можно сказать и о музыкальном произведении: без музыки, богатой разнообразнейшими средствами, без живой музыкальной речи нет музыкального произведения. Поэтому нашей задачей является внимательное изучение средств выражения музыкального искусства.

Каждый вид искусства обладает своими, специфическими для него средствами создания художественных образов и некоторыми своими, специфическими для него закономерностями.

Некоторые явления, не столь существенные для одного вида искусства, для другого вида приобретают особое значение. Например, ритм имеет огромное значение для искусств «временных», протекающих во времени — для музыки, танца, сценического искусства. И, наконец, в каждом виде искусства возникают свои, специфические для данного вида искусства явления. Такова, например, мелодия — явление специфическое для музыки.

1. Художественный образ и музыкальная тема

Музыкальной темой мы называем первоначальное изложение основных, существенных черт художественного образа в музыке¹. Возможны различные соотношения между темой и образом:

¹ Полностью художественный образ находит воплощение в процессе развития темы и в сопоставлении музыкальных тем.

1) Художественный образ может быть выражен в музыке просто одной темой. Такое соотношение образа и темы характерно, например, для многих куплетных песен, в которых полное воплощение художественного образа достигается и средствами текста (партизанская песня «По долинам и по взгорьям», мелодия Атурова).

2) Художественный образ может быть выражен музыкальной темой и ее развитием (Шопен, прелюдия си минор).

3) Художественный образ может быть выражен двумя или несколькими темами, каждая из которых воплощает какую-либо его сторону (Чайковский, «На тройке»). Следовательно,

1 (Allegro giusto)

Чайковский. «Ромео и Джульетта».

понятие «художественный образ» шире понятия «музыкальная тема».

Музыкальная тема может быть законченной по форме (пример 1) или незаконченной (пример 2). Музыкальная

2. Andante non troppo

Чайковский. «Франческа да Римини».

тема может быть однородной (пример 3) или может заключать в себе различные, иногда противоречивые элементы (пример 4).

3 Allegro

Бетховен. Увертюра «Леонора» № 3.

2. Художественный образ и жанр

Французское слово «genre» означает «род», «порода», «тип», «манера». Для каждого жанра характерны стойкие, характеризующие его признаки.

Музыкальным жанром мы называем вид музыкального произведения, зависящий от области применения музыки.

В народной музыке в течение длительного времени выработались определенные роды музыкальных произведений. Их можно разделить на две большие группы: *песни* и *танцы*.

В свою очередь песни и танцы делятся на множество разновидностей. Мы различаем песни в зависимости от той роли, которую они играют в жизни человека, в его быту, в его общественной практике: колыбельная, застольная, походная, серенада, баркарола и т. п. Все это — песенные жанры.

Разновидности жанров отличаются типичными интонациями, метроритмом, темпом, иногда характерной фактурой. Это их стойкие характерные признаки. Например, колыбельная песня — разновидность песенного жанра — отличается большей частью двух- или четырехдольным размером (что свя-

4. Allegro vivace

Моцарт. Симфония «Юпитер».

зано с равномерным покачиванием колыбели), небыстрым темпом, напевной, лирической интонацией, плавным ритмом.

Жанр, как обобщение музыкально-общественной практики, является существенным средством выражения в музыкальной литературе. Так, например, в творчестве Бетховена огромное значение приобретает марш, как жанр музыки, связанный с эпохой революционного движения масс и с эпохой наполеоновских войн.

Широкое использование народно-песенных и плясовых жанров характерно для русской классики XIX века и для советской музыки.

В процессе анализа крайне важно бывает выявить жанровые черты музыкальной темы, так как это помогает раскрыть ее содержание, конкретизирует художественный образ и создает богатую почву для работы творческого воображения исполнителя. Так, например, жанровая природа (русская плясовая) главной темы финала 5-й симфонии Чайковского (пример 201) крайне существенна для понимания содержания всей симфонии в целом (см. приложение 6).

Новые жанры возникают в связи с новыми идейно-эстетическими потребностями общества. Инструментальная миниатюра, например, возникла в начале XIX века как жанр, вызванный стремлением художника к лирическому высказыванию. Советская массовая песня как новый жанр возникла и процветает после Октября 1917 года как выражение потребности народа в песне, зовущей на борьбу, прославляющей подвиги и раскрывающей психологию нового человека. Эта песня тесно связана с песнями революционного подполья, с народной крестьянской песней, с бытовой городской музыкой, но вместе с тем это новый жанр, ярко отражающий новые взгляды, стремления людей нашей страны.

Определение жанра помогает нам раскрыть содержание произведения, но ограничиваться установлением жанровой природы темы нельзя. Необходимо уметь наряду с чертами жанра уловить характерные конкретные черты художественного образа, которыми различные произведения одного жанра отличаются друг от друга.

3. Изобразительность в музыке

Изобразительными искусствами мы называем живопись и скульптуру. «От изобразительного искусства, — писал Гете, — требуются четкие, ясные, определенные изображения».

Об изобразительности в музыке мы говорим в том случае, когда композитор использует средства выражения своего искусства для непосредственного изображения какого-либо явления.

Советский литературовед И. Виноградов так говорит о двух путях отражения действительности в искусстве: «Наиболее простым способом является *прямое изображение*, то есть создание при помощи данных средств какого-то подобия изображаемого явления. Но наряду с ним огромное и в некоторых случаях даже основное значение имеет *косвенное*. Всеобщая связь явлений, переход от одного в другое создает

то, что они могут и выражаться одно через другое. Это относится как к предметному миру, так и к явлениям психологическим, к переживаниям, эмоциям. Жесты, характер речи служат выражением переживания и т. п.»¹.

«Прямое изображение» в музыке — это в первую очередь звукоподражание (Рамо «Курица», Дакен «Кукушка» и др.). Примеров «изображения косвенного» мы можем найти очень много, так как именно путем передачи в музыке переживаний человека композитор раскрывает перед слушателем действительность, порождая эти чувства и мысли.

Изобразительность музыкальных образов часто бывает вызвана стремлением композитора привлечь обычные, всем знакомые явления как средство выражения значительной идеи произведения. Как пример можно привести образ ручья в цикле песен Шуберта «Прекрасная мельничиха». В этом цикле тема ручья не просто изображение текущей воды, это образ верного друга и спутника героя. Вместе с тем образ ручья здесь является символом движения, выражением романтического стремления вдаль, связанного в конечном счете с желанием художника-романтика найти покой своим смятенным чувствам в природе. Внешнее изображение становится средством отражения действительности и приобретает глубокий смысл.

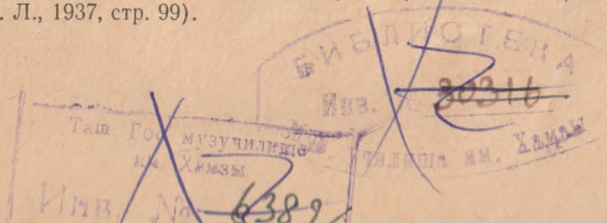
Иногда изобразительные средства не так непосредственно используются композитором. Как пример изобразительности, дающей необычайно тонкий психологический эффект, можно привести тему романса Чайковского «Средь шумного бала». Музыкальный образ этого романса многосторонен. Мы остановимся только на одной его особенности: в первом же построении партии голоса заключен повтор последних двух звуков (с вспомогательной к первому из них) (пример 5). Такой

5. [Moderato]

Средь шум.но. го ба. ла слу. чай. но

Чайковский. «Средь шумного бала».

¹ И. Виноградов. К вопросу о музыке стиха (сб. «Борьба за стиль». Л., 1937, стр. 99).



повтор звучит как эхо, как отзвук. В связи с содержанием текста романса этот прием приобретает особенно выразительное значение. Стихи А. К. Толстого посвящены воспоминанию о первой встрече и проникнуты еще неясными предчувствиями любви. Простейшее, всем знакомое явление природы — эхо — становится средством осуществления художественной задачи. Однако непосредственная связь этого явления природы с художественным образом отсутствует. Образ возникает на основе связи явлений: отзвук — эхо — воспоминание. Это более сложный путь создания понятного и доступного реалистического образа.

Изобразительность часто встречается в музыке. Огромное значение при этом имеют специфически музыкальные средства выражения, выработанные веками в народном искусстве и перешедшие затем в реалистическую музыкальную литературу.

4. Средства создания художественного образа в музыке

Художественный образ возникает в процессе взаимодействия различных средств выражения, каждое из которых получает определенное значение лишь в их общей связи (в контексте) и зависит от целого. Но — и это следует твердо запомнить — *художественный образ не представляет из себя некой «суммы средств выражения»*. Художественный образ, как форма отражения действительности в искусстве, включает в себе огромное обобщение общественно-исторического опыта человека (поэтому такое значение в музыке приобретает, например, жанровая природа музыкальной темы). В дальнейшем мы увидим, что самый «язык музыки», «музыкальная речь» есть результат, выработанный человеком в процессе исторического развития его способности к образному художественному мышлению. Поэтому если художественный образ находит выражение с помощью специфических для каждого вида искусства средств выражения, то сам он в свою очередь определяет значение каждого из средств выражения и характер их взаимодействия.

Мы говорим не о конкретной выразительности того или иного средства выражения, но лишь о его *выразительных возможностях*.

Нельзя, например, сказать, что именно выражает пунктирный ритм. В произведениях эпохи рококо он служит одним из средств создания изящного, элегантного образа, связанного

по своей жанровой природе с придворным танцем того времени. Это музыка очень изящная, но чуждая выражению сильного человеческого чувства, подчиненная, как и словесная речь того времени, как и манера поведения придворного той эпохи, требованиям этикета и потому изнеженная и несколько манерная (пример 6).

6. Vif

Куперен. Жига.

Пунктирный ритм в советской массовой песне в связи с иными средствами выражения служит созданию совершенно иного образа, по своей жанровой природе часто связанного с маршем. Это музыка суровых лет борьбы советского народа за свою свободу против интервенции, вместе с тем это музыка наших демонстраций. Это музыка, полная мужества, бодрости и веры в будущее (пример 7). Пьеса для клавирина Куперена и песня Дунаевского содержат в корне различные образы, но в каждой из этих пьес пунктирный ритм — важное средство выражения. Если убрать его, тема потеряет свою характерность.

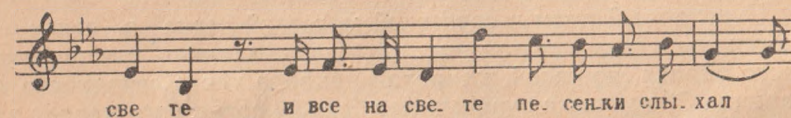
В данном случае дело заключается в том, что пунктирный ритм обладает одним совершенно объективным свойством — четкостью. В связи с одними средствами выражения четкость пунктирного ритма подчеркивает изящество и изысканность

придворного танца. В связи с другими средствами выражения пунктирный ритм создает четкость уверенного, целеустремленного движения вперед.

Важнейшим средством выражения реалистического музыкального искусства, наиболее доступным и вместе с тем очень сложным, является *мелодия* — одноголосная последовательность звуков одинаковой или различной высоты и продолжительности, ритмически и ладово организованная и имеющая образно-смысловое значение.

Мы воспринимаем мелодию в силу присущей нам способности запоминать звуки. Благодаря этому каждый вновь возникший

7. Маршеобразно и бодро



Дунаевский. «Спой нам ветер».

кающий звук мелодии воспринимается нами в связи с предыдущими звуками. Звуки, находящиеся в первую очередь в квартно-квинтовых и терцо-секстовых соотношениях, воспринимаются нами (при наличии определенных метроритмических условий) как принадлежащие одной гармонии, образующие аккорд. Следовательно, и гармония, как средство выражения музыкального искусства, потенциально заключена в мелодии.

Особо следует отметить, что именно в мелодии наиболее очевидно проявляются черты национального в музыке.

Однако все это еще не объясняет нам, почему мелодия является важнейшим средством выражения реалистического музыкального искусства. Для выяснения этого вопроса рассмотрим существеннейшее для нас понятие *музыкальная речь*.

Музыкальная речь — это своеобразный язык. Только с этой точки зрения мы можем оценить музыкальное искусство как средство общения людей, оценить общественное значение музыки. Для этого нам прежде всего необходимо установить важное понятие — *интонация*.

В обычной речи человек, передавая свои мысли и чувства, не только произносит слова, но и придает им то или иное значение путем особых оттенков речи, которые мы называем *интонацией*¹.

Одну и ту же фразу (или слово) можно произнести и утвердительно, и вопросительно, и ласково, и гневно, и грустно, и весело. Слушая разговор в соседней комнате, вы можете и не разбирая слов, по одной интонации говорящих, определить характер этого разговора.

В музыке область интонации в первую очередь находит отражение в мелодии. Поэтому именно в *мелодии* главным образом обнаруживается связь между музыкой и словесной речью. Эта близость в области интонации языку слов — важнейшему средству общения людей — и определяет мелодию как основу реалистического музыкального искусства.

Говоря о близости музыки к словесной речи, необходимо остановиться еще на одной стороне значения интонации. В словесной речи слова связаны друг с другом по смыслу. Эта смысловая связь при их произнесении (звучащее слово) осуществляется с помощью интонации.

В музыке отдельные звуки и целые построения также связаны между собой по смыслу в процессе интонационного развития (см. гл. II, «Синтаксис музыкальной речи»).

В обычной речи интонация выражается изменением высоты и длительности речевого звука, сменой напряжений голоса и их разрешений, сменой тембра, динамическими оттенками. Все это так или иначе окрашивает слово, придает ему то или иное значение.

¹ Слово «интонация» мы будем употреблять в этом, более широком смысле, чем это делают обычно музыканты, говоря о чистой или нечистой интонации голоса, скрипки, виолончели и т. п. или сводя интонацию к понятию попевки, мелодического оборота.

В музыке эти средства передачи мысли и чувства человека путем интонирования слова находят широкое развитие и приобретают особую специфику. С этой точки зрения необходимо рассмотреть важнейшие *элементы музыки*:

1) Интервал

В музыке интервал возникает как сочетание точно фиксированных по высоте звуков¹. В нашей обычной речи точная фиксация высоты звука отсутствует, повышения и понижения голоса довольно неопределенны. Но и точная фиксация интервала еще не создает сама по себе музыки. Декламация тоже иногда обладает точными интервалами. Так, например, манера исполнения стиха некоторыми современными ему драматическими актерами позволяла Ж.-Ж. Руссо записывать их декламацию нотами. Но даже такая декламация еще не является музыкой, мелодией.

Большое значение в музыке имеет соотношение широких и узких интервалов, диссонансирующих и консонирующих. В музыке интервал приобретает ладовое значение и метроритмическую организацию.

2) Ладовая организация музыкальной речи

Известные предпосылки для ладовой организации как системы, основанной на устойчивости и неустойчивости звуков, имеются и в нашей обычной речи.

Устойчивость или неустойчивость интонации в нашей обычной речи связана с отклонением голоса от известного «удобного» ему высотного уровня, большей частью вверх от него, иногда — вниз. Такое отклонение сопровождается напряжением голосового аппарата и воспринимается нами как неустойчивость интонации.

При чтении стихов, например, самым распространенным недостатком неопытного чтеца является манера понижать голос до удобного ему уровня в конце каждой строки: ставить своего рода «интонационную точку». Из-за этого нарушается смысловая связь строк между собой и во всяком случае исчезает единая, непрерывная линия развития содержания стихотворения.

Попробуйте прочесть стихи Пушкина так:

¹ Имеется в виду точность фиксации зоны звука.

Буря мглою небо кроет, (интонационная точка)
Вихри снежные крутя (интонационная точка) и т. д.

Этот пример показывает роль интонации как средства выражения смысловых связей.

Устойчивость и неустойчивость интонаций словесной речи развивается в музыке в сложную систему *ладовой организации звуков*, в частности, ведет к образованию мелодических и гармонических кадансов.

Лад является специфической для музыки системой, на основе которой главным образом и возникают образно-смысловые связи музыкальной речи и членение ее на отдельные построения. Следовательно, лад является известной нормой музыкального искусства, если это искусство преследует цели общения со слушателями, если с помощью его средств композитор хочет создать художественные образы, реалистически отражающие действительность.

Лад — это система, которая применяется прежде всего на основе определенных попевок в определенной сфере интонирования. Поэтому лад как систему соотношений устойчивых и неустойчивых звуков нужно рассматривать лишь *в связи* с другими средствами выражения. Устойчивость или неустойчивость звуков мелодии относительна, так как связана с ритмо-синтаксической организацией музыкальной речи (так, например, доминанта в половинном кадансе более устойчива, чем в автентическом, потому что в половинном кадансе на ней заканчивается построение). Поэтому ладовую организацию звуков мелодии нужно рассматривать в связи с образно-смысловым синтаксическим строем музыкальной речи не только в том смысле, что ладовая устойчивость или неустойчивость определяет синтаксис, но и в обратном смысле: синтаксическая завершенность или незавершенность влияет на ладовое значение звука мелодии или аккорда.

3) Ритм

Ритмом вообще называется закономерное движение соизмеримых единиц¹. Это положение требует некоторых разъяснений:

а) ритм всегда связан с *движением*. В танце — это дви-

¹ Это определение дано впервые В. Я. Брюсовым и развито позднее советскими литературоведами.

жение в пространстве и во времени. В музыке — только во времени.

Ритмический рисунок:



— не просто четверть с точкой, восьмая, четверть, половина и т. д., но движение от четверти с точкой через восьмую к четверти — и т. д.;

б) движение это закономерно, то есть подчинено определенной организации. Эту организацию в ритмический ряд вносит повторность рисунка и периодически возникающие в связи с ней акценты (метр), например:



в) в определении ритма заключено понятие единицы. Оно крайне существенно, так как сплошное, не распадающееся на отдельные моменты движение не является ритмическим движением. Закономерность ритма заключается в организации отдельных моментов движения, которые называются *ритмическими единицами*. Сплошной гудок — сирена — не создает впечатления ритмического движения. Но ряд гудков, закономерно следующих друг за другом, такое впечатление создает.

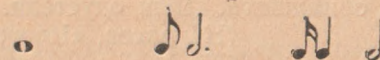
Следовательно, *непрерывное* в своем существе ритмическое движение возникает лишь в ряде отдельных *прерывных*, закономерно следующих одна за другой ритмических единиц.

Ритмическими единицами в музыке являются звуки одинаковой или разной длительности или целые построения одинаковой или разной продолжительности (см. гл. II, «Синтаксис музыкальной речи»).

Следовательно, *музыкальным ритмом* называется закономерная последовательность звуков одинаковой или различной длительности или целых построений одинаковой или различной продолжительности;

г) ритмические единицы должны быть соизмеримы друг с другом. Это значит, что ритмический рисунок даже при большой сложности всегда отличается некоторой внутренней закономерностью, которая позволяет слушателю легко восприни-

мать его. А, например, следующий ряд длительностей не является ритмическим рядом, так как отдельные единицы его чересчур отличаются друг от друга и в этом смысле несоизмеримы друг с другом:



4) Метр

Ритмический рисунок на основе повторности делится на равномерные, как правило, ячейки, каждая из которых в свою очередь состоит из нескольких долей. Одна из этих долей выделяется различными способами (акцентом, более крупной ритмической длительностью и т. п.), ее мы называем тяжелой долей. Остальные доли в двух или трехдольных ячейках называются легкими.

Закономерное чередование тяжелых и легких долей называется метром, а метрическая ячейка — стопой.

Если стопа начинается с тяжелой доли, то она совпадает в музыке с началом такта, если же она начинается с легкой доли, то возникает такт.

Метр служит как бы канвой для ритмического рисунка и вносит в него дополнительную организацию.

В русской классической поэзии и в связанном с ее традициями творчестве советских поэтов стопы — сочетания тяжелого (ударного) и легких (неударных) слогов — могут быть в основном следующих типов:

а) Ямб: $\cup \downarrow$

Мороз и солнце; день чудесный!..

(Пушкин, «Зимнее утро»).

Заметим, что стопы не всегда совпадают со словами

(...и — солн це; — день...)

б) Хорей: $\downarrow \cup$

Буря мглою небо кроет...
 Бу́ря мглою́ небо́ кроет...

(Пушкин, «Зимний вечер»).

Может быть и хорей, в котором стопа не совпадает со словом:

Вьюга́ мне́ слипаёт очы́...
 Вью́га́ мне́ слипаёт очы́...

(Пушкин, «Бесы»).

Трехсложные стопы могут быть в основном трех типов:

а) Дактиль: $\underline{\text{л}} \text{л} \text{л}$

Поздняя осень. Грачи улетели.

Лес обнажился. Поля опустели.

(Некрасов, «Несжатая полоса»).

б) Амфибрахий: $\text{л} \underline{\text{л}} \text{л}$

Сижу за решеткой в темнице сырой.

Вскормленный на воле орел молодой...

(Пушкин, «Узник»).

в) Анапест: $\text{л} \text{л} \underline{\text{л}}$

Бьется в тесной печурке огонь.

На поленьях смола, как слеза.

(А. Сурков).

В музыке метрическое членение на стопы также присутствует. Однако не нужно думать, что стопа всегда совпадает с размером.

Если тяжелая доля в музыке выражена только *динамическим акцентом*, то такая стопа называется *тонической* и в музыке совпадает с размером (см. пример 8). Но тяжелая доля может быть также подчеркнута и более крупной *длительностью*. Такая стопа называется *силлабической* и с размером не совпадает (см. пример 24, а также трио менуэта из 18-й сонаты Бетховена).

Это обстоятельство (возможность выражать стопы двумя способами) имеет большое значение, так как определенные виды метра в музыке связаны с определенными жанрами музыкальных произведений и без полного понимания метра многое в музыке может остаться неясным. Так, например, типичный размер баркареры — $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ и т. д. (с трехдольной ячейкой в основе) (пример 8).

Трехдольность и равномерность движения в баркарере связаны с движениями гребца и плавным покачиванием лодки.

«Баркарера» из «Времен года» Чайковского написана на $\frac{4}{4}$. Однако она не представляет исключения, так как в со-

8 (Con moto)

Ус- ну- ли го- лу-

-бы- е се- год- ня,

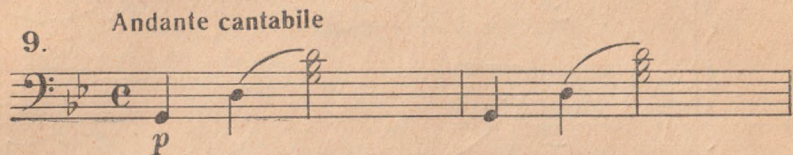
как вче- ра

Глинка. «Уснули голубые».

провожении ее ясно выступает трехдольная силлабическая стопа — анапест:



как типичный признак баркаролы (пример 9).



Чайковский. «Баркарола» («Времена года»).

Если тяжелая доля совпадает с мелодической вершиной, с мелодическим и гармоническим кадансом, она оказывается особо подчеркнутой. Это характерно для музыки, связанной с движением (танец, марш) (пример 10).



Иванов-Радкевич. Марш «Нахимовец».

Но в других случаях такого совпадения нет. Тогда процесс интонационного развития идет «поверх метрической сетки», интонационные кадансы и вершины не обязательно попадают на тяжелые доли метра. Так же как и в случае синкопы, метр продолжает ощущаться по инерции, но процесс интонирования не идет уже параллельно ему. Возникает своеобразное противоречие, и мелодическая линия становится особенно гибкой и пластичной (пример 11).

11. [Andante]

За.ка.ти. лось солн.е, за.я.гра. ли кра.ски
 лег кой па.зо.ло. той в си. не. ве не. бес...

Чайковский. «Закатилось солнце».

Понимание этих явлений крайне важно для исполнителя, так как в музыке различных жанров, в различных стилях интонационный процесс по-разному метрически организован.

Для танцевальной музыки типично совпадение опорных точек интонационного развития с тяжелыми долями или, как в мазурке, например, с ритмически подчеркнутыми легкими долями.

В песенной музыке интонация обладает большей самостоятельностью и не связана в такой степени с метром. Примеры можно привести как из вокальной музыки (романс, ария), так и из области инструментальной кантилены.

Что же касается протяжной русской песни, то ее исключительно гибкая мелодия движется вне привычных нам метрических схем. Поэтому при записи ее так часто приходится прибегать к так называемой перемене размера. На самом же деле такая мелодия просто не укладывается в единую метрическую схему (пример 12). Именно тем, что русская клас-

12. Не спеша

Ка ли. нуш. ка с ма.
 ли нуш. кой ла зо. ре. вый цвет,

«Калинушка с малинушкой» (сб. Балакирева).

5) Гармония

Гармония — очень важное средство выражения музыкального искусства. В различные эпохи, в разных стилях гармония играет разную роль. Б. В. Асафьев называл гармонию «резонатором мелодии».

В творчестве венских классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена) гармония служила главным образом в качестве сопровождения мелодии. Позднее гармония приобретает все большее значение как самостоятельное красочное средство и в конце XIX и начале XX века в творчестве импрессионистов зачастую отгесняет мелодию на задний план.

В творчестве русских композиторов-реалистов красочная богатая гармония никогда не заслоняла собой мелодического начала, а, наоборот, сообщала мелодии еще большую яркость и выразительность. Тесная связь с русской народно-песенной культурой неизмеримо обогатила средства выражения русской музыкальной классики. Влияние народной музыки сказалось и в богатстве ладогармонических, непосредственно связанных с мелодией, средств выражения.

Но и в творчестве наших великих композиторов-реалистов мы можем найти образы, в которых главным средством выражения становится не мелодия, а гармония. Именно гармония является во многих случаях основным средством для характеристики фантастических действующих лиц и изображения сказочных пейзажей. Таково, например, изображение сада Кашеевны в опере-сказке Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» (пример 15). Здесь пряная гармония соединяется с необычными эффектами оркестровки и создает чарующее впечатление волшебного сада. В романсе Бородина



Римский-Корсаков. «Кашей Бессмертный».

«Спящая княжна» художественный образ создается с помощью интонаций колыбельной песни. Когда же в тексте возникают образы сказочных обитателей леса — ведьм и леших — музыка резко меняется: в партии голоса мелодия колыбельной песни уступает место угловатым, неживым интонациям. Мелодическое начало отходит на задний план и главной становится партия сопровождения. В ней возникает целотонный звукоряд, резко меняется темп и ритм. Все эти средства, включая нарочитое растворение лада в целотонном звукоряде, направлены на решение художественной задачи — создание сказочных, нереальных образов.

6) Темп

Темпом называется скорость чередования тяжелых и легких долей, то есть скорость метрической пульсации.

Крайне важно найти правильный темп исполнения произведения. При этом нужно иметь в виду, что правильный темп — понятие не математически точное, произведение не исполняется всегда в одном и том же темпе. Но известные границы возможных темпов совершенно необходимы и определяют характер художественного образа. Слишком медленный или слишком быстрый темп искажает художественный образ. Поэтому существуют традиции исполнения произведения в известных границах темпов («зона» возможных темпов).

Постепенная или внезапная смена темпа служит ярким средством выражения содержания произведения, причем внезапная смена темпа часто связана с появлением нового образа (Чайковский, «Белые ночи»).

7) Тембр

Тембр — это окраска звука, благодаря которой звук фортепьяно отличается от звука виолончели, звук скрипки — от звука кларнета и т. д. Но и у одного и того же инструмента различные регистры сильно разнятся по тембру. И более того, исполнитель различными способами звукоизвлечения может придать одной и той же музыкальной теме различный характер, изменяя тембр звуков.

Тембр входит в понятие интонации. Мы говорим об интонации, имея в виду не только широту интервалов и силу звуков, но и его тембр. Смена тембра — появление нового инструмента или новой группы инструментов, резкая смена ре-

гистров инструмента — все это является важным средством выражения музыкального искусства (пример 4).

8) Динамические оттенки

Значение оттенков как средства выражения содержания весьма понятно: каждое усиление или ослабление звучности, каждое forte или piano возникает как средство характеристики образа, как деталь, имеющая образно-смысловое значение. Исполнитель должен оправдать каждый оттенок, как говорят, «изнутри», то есть осмыслить его, почувствовать его необходимость для выражения содержания. Оттенки важны для нас как указания композитора на желательную для него трактовку образа (см. например, динамические оттенки во вступлении «Патетической сонаты» Бетховена).

9) Фактура

Латинское слово «factura» означает «обработка». В музыке под фактурой понимается способ изложения музыкального произведения. Следует различать два основных типа фактуры: а) полифоническую, в которой каждый голос имеет самостоятельную мелодическую линию, и б) гомофонную, в которой один голос мелодически самостоятелен, а остальные образуют сопровождение.

Некоторые разновидности фактуры тесно связаны с определенными жанрами. Например, для русского романса первой половины XIX века характерна фактура сопровождения, воспроизводящая аккомпанемент гитары — излюбленного в домашнем музицировании того времени инструмента (пример 16).

Фактура многих ноктюрнов Шопена или «Песен без слов» Мендельсона воспроизводит поющий голос с сопровождением фортепьяно. В целях создания музыкального образа возможна имитация одного инструмента другим. Так, например, фортепьяно может имитировать фактуру гармоники (пример 17).

Большое значение имеет изложение музыкальной темы в среднем или нижнем голосе. Большей частью при этом возникает представление о тембре мужского голоса или какого-либо низкого инструмента, который исполняет тему (пример 18).

Фактура может иметь изобразительное значение (пример 19). Иногда изобразительная фактура становится одним из главных средств выражения, как например в пьесе Дебюсси «Сады под дождем» (пример 20).

16. Allegro

О. де. лась ту.

ма. на. ми Си. ер. ра Не. ва. да

Даргомыжский. «Болеро».

17 Довольно медленно

mf

Чайковский. «Мужик на гармонике играет» («Детский альбом»).

18. Poco allegro con affetto

dolce cantando

Лист. Ноктюрн № 3.

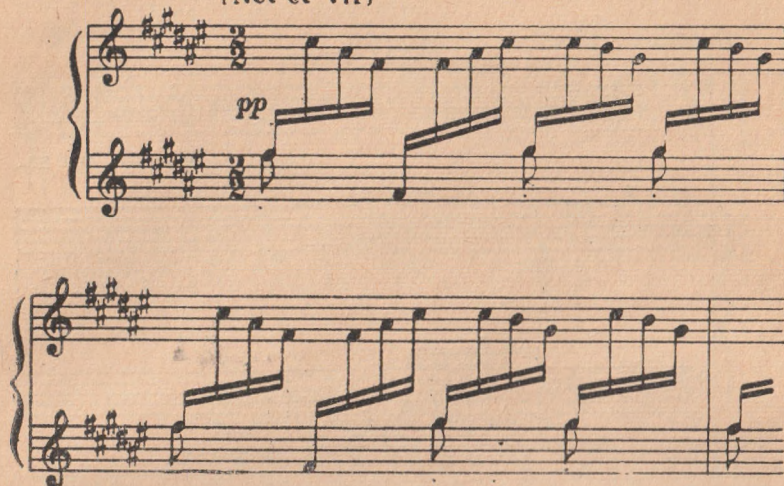
19. [Andante non troppo] poco animando

Загрете. ло в да.

poco cresc.

ли...

20. (Net et vif)



Дебюсси. «Сады под дождем».

5. Трактовка музыкального образа исполнителем

Говоря о художественном образе и средствах его выражения, необходимо остановиться еще на одном обстоятельстве. Музыкальный образ создается с помощью определенных средств выражения, но получает воплощение лишь в живом звучании, в определенной исполнительской трактовке. В этом смысле и говорят, что исполнитель *создает* художественные образы.

Музыкальное произведение включает в себе возможность довольно широких границ его трактовки, но выход за пределы этих границ воспринимается как художественная фальшь. В этом смысле мы говорим иногда об искажении исполнителем образа, данного автором. Исполнитель должен подчеркнуть те черты художественного образа, которые наиболее полно раскрывают существенные стороны содержания произведения.

Анализ должен помочь исполнителю в этой работе. Лишь опираясь на данные анализа и оживляя их работой своего творческого воображения, исполнитель может найти верный путь трактовки художественных образов музыкального произведения.

Глава II

СИНТАКСИС МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Музыка обладает способностью особенно ярко передавать богатый и разнообразный мир человеческих чувств. Однако «как всякая познавательная и перестраивающая действительность деятельность человека, музыка руководится сознанием и представляет собой разумную деятельность... Строем чувствований... всегда управляет мозг, интеллект, иначе музыка была бы каким-то «искусством междометий», а не искусством образно-звукового отображения действительности...»¹.

Музыка отображает действительность в образах. Это касается и других видов искусства. Но в музыке «смысловая» сторона образного отражения действительности проявляет себя не в таких формах, как в живописи, скульптуре, в поэзии и в сценическом искусстве.

В инструментальной музыке может быть передан диалог двух действующих лиц. Мы не можем сказать, «о чем спрашивают» и «что отвечают», но мы слышим, «как спрашивают» и «как отвечают». Мы слышим интонацию «спрашивающего» и интонацию «отвечающего», и у нас возникают образы двух действующих лиц, «героев» произведения.

Если представить себе, например, тему ре-минорного эпизода из финала сонаты Гайдна ре мажор (№ 7) как диалог двух лиц и определить для себя характер каждого из них, — исполнение станет ярче, выразительнее, образнее (пример 21). Следовательно, мы можем сказать, что в смысловых связях музыкальной речи особенно большое значение

21. [Presto, ma non troppo]



Гайдн. Соната ре мажор, финал.

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, ч. II. М. Л., 1947, стр. 140.

приобретает образный момент. Поэтому и система смысловых связей, которую мы называем условно *синтаксисом музыкальной речи*, является системой *образно-смысловых связей*.

I. Членение и связь в музыкальной речи

Членораздельность — обязательное свойство музыкальной речи. Границу, где одно построение отделяется от другого, мы называем *цезурой*. Но, говоря о целом произведении или о цикле произведений, связанных между собой единой линией сквозного развития, нужно всегда иметь в виду, что построения, разделенные цезурой, в то же время связаны между собой. Таким образом, устанавливая членение музыкального произведения на построения, мы в то же время устанавливаем и связь этих построений между собой. Цезура выражает не только «интонационную точку», но и «интонационную запятую», «многоточие» и т. д. Цезура между двумя построениями может быть выражена кадансом, паузой, сменой тембра или регистра, сменой оттенков, фактуры, темпа, новой ладотональ-

22. Moderato

а)

От че.го поб.лед. не. ла. весной

пыш.но.цвет. на. я ра. за са-ма?

а) Чайковский. «Отчего».

б) (Allegro)

Рас.творил я ок.но, ста.ло.душ.но.не.в.мочь,

б) Чайковский. «Растворил я окно».

Allegro

в)

в) Чайковский. 6-я симфония, ч. I.

ностью. Помимо этого, для нас очень важно установить, что цезура также образуется между построениями, интервально, ритмически или гармонически подобными. Крайним случаем такого подобия является повтор — простой (а), секвентный (б) или варьированный (в) (пример 22, а, б, в).

Повторность может быть и интервальной (пример 23), и ритмической (пример 24), и гармонической (пример 25). Особым типом повторности является *зеркальная повторность*, или, как ее обычно называют, *симметрия*. Например, в области гармонии — Т—D, D—Т (пример 191, первые 3 такта). Словом, всякая повторность является фактором членения музыкальной речи.

К возникновению цезуры приводит не только повторность, но и резкий контраст. В этом случае цезура также не исклю-

23. Allegro con brio

Бетховен. 5-я симфония, ч. I.

24. Allegretto agitato

О. бой. ми, по. це. луй, при. го. лубь, при. лас. кай.

Балакирев. «Обойми, поцелуй».

25. Vivace

T D T D

Шопен. Мазурка, соч. 33, № 2.

чает связи контрастирующих друг другу построений в плане их сравнения (пример 26).

26. Allegro moderato

Калинников. 1-я симфония, ч. I.

Каждое построение заканчивается мелодическим и гармоническим кадансом. Особенно следует отметить *вторгающийся каданс*, при котором конец одного построения совпадает с началом другого и особенно ясно обнаруживается, что членение и связь в музыкальной речи неразрывны — вторгающийся каданс стирает цезуру между двумя построениями, но границы каждого из них остаются (можно исполнить отдельно и первое и второе построение; см. Бетховен, «Патетическая соната», ч. I, конец вступления и начало Allegro).

Средствами связи построений являются:

- 1) общая линия мелодического движения, общность кульминации;
- 2) функционально-связная гармоническая последовательность;
- 3) общность тембра, темпа, фактуры, ладотональности.

Как особо важное обстоятельство следует отметить, что впечатление связанности построений возникает всегда, когда

при общих чертах они *чем-либо отличаются друг от друга*, например кадансами (пример 27). Средства членения и средства связи могут действовать одновременно. Например, мелодия может состоять из двух построений, разделенных цезурой, в то время как в сопровождении проходит непрерывно

27. Allegro assai

Бетховен. 9-я симфония, финал.

развивающаяся гармоническая последовательность (пример 28). Подобного рода явления встречаются часто, и благодаря им исполнитель также получает возможность по-разному трактовать музыку, подчеркивая либо связь, либо членение музыкальной речи.

28. (Andante)

Чайковский. «Осенняя песнь».

Очень выразительно применен этот прием в романсе Булахова «Нет, не люблю я вас». Это вальс с типичной фактурой сопровождения, очень легкий, изящный и кокетливый. Строка текста «Коварных ваших глаз не верю я обману» делится в музыке на два построения (пример 29).

29 Allegretto

Ко. вар-ных ваших глаз не ве. рю я об. ма ну.

Булахов. «Нет, не люблю я вас».

Пауза в мелодии и законченный гармонический оборот D—T подчеркивают цезуру весьма определенно. Но ми-бемоль, которым заканчивается первое построение, оказывается задержанием, разрешенным лишь во втором построении. Возникает как будто тонкий мостик связи между двумя построениями. Это брошенное на миг задержание и нелогичная пауза в тексте служат средством создания лукавой, кокетливой интонации.

2. Ритмо-синтаксическая организация музыкальной речи.
Мотив

Синтаксис музыкальной речи неразрывно связан с ритмом, единицей которого служит уже не отдельный звук той или иной длительности, но целое построение, имеющее в то же время смысловое значение.

В стихе такой единицей является слово или группа слов. Например, две следующие строки одного стихотворения ритмически различны:

Буря | мглою | небо | кроет,
Вихри | снежные | крутя...

А в стихотворении Кольцова метрическое деление на стопы классического стиха уступает место ритмическому (и смысловому) членению. Это напевный русский народный стих:

| В широких степях |
| Дона тихова |

Зелена трава

Давно скошена.

(Скобками отмечены группы слов — ритмические единицы, имеющие образно-смысловое значение).

В музыке песни-романса Гурилева, написанного на этот текст, — также четыре построения, связанных между собой и вместе с тем отделенных друг от друга (пример 30).

30. [Moderato]

Гурилев. «Грусть девушки» (2-й куплет).

В следующем примере два двутактовых построения, между которыми лежит цезура, сменяются двумя секвентными однотоками, после чего следует заключительное двутактовое построение (пример 31). Вся эта тема представляет собой по смыслу законченное, синтаксически единое целое, но распадается на отдельные построения *различной продолжительности*

31. Allegro

Бетховен. «Патетическая соната», финал.

сти (область ритма). Следовательно, и здесь налицо связь построений в одно целое и их *ритмическое* членение.

Такую организацию музыкальной речи мы будем называть *ритмо-синтаксической*¹.

Ритмической единицей здесь является уже не отдельный звук, но целое построение, имеющее образно-смысловое значение и не делимое на части. Такую неделимую первичную смысловую ячейку музыкальной речи, имеющую в то же время значение ритмической единицы, мы называем *мотивом*.

В романсе Гурилева (пример 30) мотивы равны по продолжительности. В теме финала «Патетической сонаты» Бетховена (пример 31) мотивы по продолжительности неодинаковы. Это явление, как явление ритмическое, аналогично последовательности звуков одинаковой или различной длительности.

Единство звуков мотива определяется следующими факторами:

- 1) общей линией мелодии (пример 32);
- 2) общей кульминацией (своего рода логическим акцентом) мотива. Такая кульминация далеко не всегда совпадает с тяжелой долей стопы (пример 33);
- 3) единой гармонией или гармоническим оборотом (пример 34).

Здесь нужно принять во внимание, что членение мелодии совсем необязательно совпадает с членением гармонии. Поэтому два мотива, четко разделенных цезурой (например, в секвенции), могут быть объединены одним гармоническим оборотом. Но мелодии здесь принадлежит решающая роль, и поэтому слушатели воспринимают в данном случае два мотива (пример 35).

Мы говорим о мотиве как о мельчайшей образно-смысловой ячейке музыкального произведения потому, что именно в мотиве на основе ладовой и ритмической связи звуков, на основе их метрического и высотного положения возникает характерность мелодического оборота. Иногда эта характерность является просто ритмической или ладогармонической (пример 36). Иногда она приобретает жанровую окраску (пример 37). Иногда мотив обладает настолько большой интонационной выразительностью, что можно говорить о нем как о ядре «темы» (пример 38).

¹ Термин Б. Эйхенбаума (см. его работу «Методика русского лирического стиха». Пг., 1922, стр. 6).

32. Allegro moderato



Я помню чудное мгновенье

Глинка. «Я помню чудное мгновенье».

33. Allegro moderato



Как сладко с тобою мне быть.

Глинка. «Как сладко с тобою мне быть».

34. Moderato

Между небом и землей

Глинка. «Жаворонок».

35. (Allegro)

Бетховен. «Патетическая соната», финал.

36. Allegro non troppo

Римский-Корсаков. «Кашей Бессмертный».

37. Tempo di mazurka

Али мать меня рожала на горе большо е...

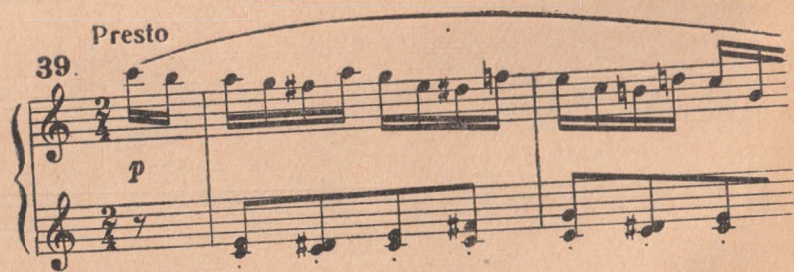
Чайковский. «Али мать меня рожала».

При определении *границ мотива* нужно помнить, что членение в музыке допускает часто некоторые варианты, и выбор какого-либо из них зависит от задачи, которую ставит перед собой исполнитель, или от текста в вокальном произведении.



Чайковский. 6-я симфония, финал.

В произведениях, построенных на быстром механическом движении, мотив будет зачастую очень коротким (чем короче ритмическая единица, тем больше впечатление быстроты дви-



Вебер. «Вечное движение».

жения) (пример 39). Это *мотив-стоп*, или, по выражению Римана, «фигурационный мотив».

3. Фразировка. Фраза

Характер связей и членений в музыке бесконечно разнообразен. В исполнительской практике связи и членение музыкальной речи выявляются в так называемой «фразировке»,

значение которой исключительно велико. Именно в этой области исполнитель полнее всего проявляет свою трактовку содержания произведения.

Музыкальная речь течет непрерывно, так же как непрерывно течет наша обычная речь, когда мы излагаем и развиваем какую-либо мысль. Эту непрерывность развития мысли исполнитель должен понять и донести до слушателя, не подчеркивая излишне мелкое членение на мотивы, но вместе с тем сохраняя его.

Подчеркивая непрерывное стремление вперед, выявляя линию сквозного развития содержания, исполнитель должен все время иметь в виду *единство связи и членения* в музыкальной речи. Это единство прежде всего обнаруживается в построении, которое мы называем *фразой*.

Фразой называется условно замкнутое построение, состоящее из двух или нескольких мотивов, одинаковых или различных по продолжительности, связанных между собой по смыслу и вместе с тем отделенных друг от друга как ритмические единицы¹ (пример 40).



Бетховен. «Патетическая соната», ч. II.

Мотивы, не утрачивая присущей каждому из них характерности, становятся элементами фразы. Поэтому один и тот же мотив получает разное значение в зависимости от того, находится ли он в начале, в середине или в конце фразы.

¹ Точно так же как условно замкнута цепь слов в речевой фразе, которая всегда может иметь продолжение («Не пой, красавица, при мне» — фраза; «Ты песен Грузии печальной» — продолжение фразы).

В следующем примере мотив по своей структуре мог бы быть и завершающим (вариант его заканчивает тему) (пример 41). Но в связи с дальнейшим он приобретает иное значение: его кадансовый характер преодолевается развитием

41. Allegro



Бетховен. «Патетическая соната», финал.

фразы. Это преодоление «интонационной точки» с помощью другого, крайне динамичного мотива сообщает фразе повышенную эмоциональность, высокий волевой тонус. Следовательно, с одной стороны, образно-смысловое значение фразы возникает на основе определенных интонационных характеристик составляющих ее мотивов (элементов), с другой же стороны, смысл каждого из мотивов определяется их связью, то есть фразой в целом.

Фраза заканчивается, как правило, кадансом. Однако здесь возможны различные случаи. В зависимости от художественной задачи, стоящей перед композитором, фраза может быть и незаконченной. Так, например, нарочито не закончена заключительная фраза первой части пьесы Чайковского «У камелька» («Времена года»). Эта часть написана в повествовательном тоне. В конце части повествование неожиданно обрывается, и вступает совершенно иная по содержанию вторая часть. Такой прием дает богатую почву для работы творческого воображения исполнителя.

Строение фразы, и в частности большая или меньшая ее законченность, зависит от места, которое она занимает в процессе развития произведения. Здесь можно отметить следующие типы фраз:

1) Фраза, с которой начинается произведение. Такая фраза, как правило, заканчивается несовершенным кадансом (пример 42).

2) Фраза, продолжающая, а иногда развивающая тему. Она может иметь «размытые» очертания. Для таких фраз характерно начало либо не в главной тональности (в частности, секвентное повторение первой фразы), либо на неустой-



Шопен. Ноктюрн, соч. 9, № 1.

чивой гармонии. Кадансы таких фраз «продолжения» или «развития» также часто бывают или не в главной тональности, или относительно неустойчивы (пример 43).

3) Фраза, завершающая процесс развития или его крупный этап. Такая фраза, естественно, имеет, как правило, четкий каданс (хотя и не всегда в главной тональности) (пример 44).

Степень слияния мотивов в фразу и степень членения фразы на мотивы может быть весьма различной.

Вопрос сращения мотивов решается тем, насколько они утратили свою самостоятельность, выражающуюся в их звуковой характеристике. Необходимо учитывать при этом, что в музыке, связанной с движением (танец, марш), а также в размеренном речитативе большое значение приобретает метр. Так, в следующем примере танцевальная природа темы (менуэт) сказывается в том, что большое значение в ней получает мотив-стопа (амфибрахий) (пример 45). Связь первого и второго мотивов второй фразы определяется и единой ли-





Шопен. Ноктюрн, соч. 9, № 1.

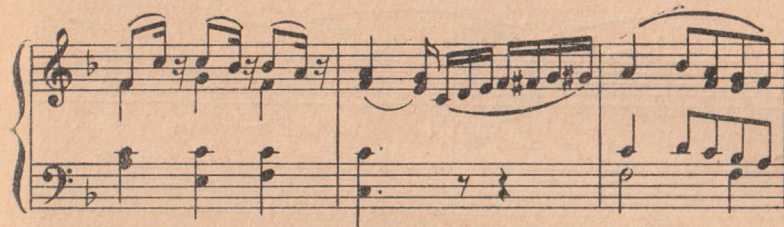


Шопен. Ноктюрн, соч. 9, № 1.

нией мелодического развития, и гармонией ($D_2 - T_6$). Но все же мы вправе говорить здесь о двух тесно связанных мотивах, имея в виду прежде всего жанровую природу темы.

Связь мелодически самостоятельных мотивов осуществляется в основном следующими путями:

45. Adagio



Бетховен. 1-я соната, ч. II.

1) единством гармонического оборота (пример 46);
2) ритмическими приемами (пример 47). В этом примере за счет удлинения предпоследнего звука мотива *a* укорачивается его последний звук. Благодаря этому образуется как бы затакт к следующему мотиву *b*;

3) проходящими (связующими) звуками или целыми гармониями, возникающими между двумя соседними мотивами (пример 47, т. 6);

4) фигурацией, основанной на мелкой мотивности («фигуративные мотивы») и на равномерном ритмическом движении (при варьированном повторе фразы) (пример 48).

46. **Passionato**

Шуман. «Кларина» («Карнавал»).

47. **Largo, con gran espressione**

Бетховен. 4-я соната, ч. II.

Крайне существенно следующее явление общего характера: после четко разграниченных мотивов мотивы, более связанные (например, равномерным и быстрым ритмическим движением), воспринимаются нами как единое целое (пример 49).

Могут быть случаи, когда мотив существует обособленно, не будучи связанным с другими мотивами (пример 50). Такой мотив мы называем «фразовым мотивом», по аналогии с фразовым словом, заменяющим целую фразу (таково, например, слово «Вперед!»).

4. Типы ритмо-синтаксических структур музыкальной речи

Типы структур музыкальной фразы, возникающие на почве синтаксических связей и ритмического членения музыкальной речи, мы называем *ритмо-синтаксическими структурами*.

Главнейшие из них следующие:

1) *Периодичность* — последовательность синтаксически связанных между собой и большей частью тематически сходных мотивов, одинаковых по продолжительности. Такая структура характерна для многих народных песен, для танцевальной музыки (пример 51, а, б).

48 *Larghetto*

51

52

Шопен. Ноктюрн, соч. 9, № 1.

49. *Poco allegretto e grazioso*

Бетховен. 4-я соната, финал.

50. *Largo*

Бетховен. 17-я соната, ч. I.

Разновидностью этой структуры является *двойная периодичность*, возникающая при сопоставлении двух периодических структур (а—а, б—б). Двойная периодичность очень часто встречается в народной песне (пример 52) (см. также пример 201).

51. Moderato

а)

А мы про-со се-я ли, се-я ли,
ой, дид ла-до, се-я ли, се-я ли

а) Русская народная песня «А мы просо сеяли» (сб. Римского-Корсакова).

[Allegro]

б)

Эй, ух нем! Эх, ух, нем!
Е-ше ра-зик е-ше раз!

б) Глинка. «Арагонская хота».

52 Allegretto

Ай, во по ле ай, во по ле.
ай, во по ле ли. пынь-ка ай, во по ле ли. пынь-ка

«Ай, во поле липынька» (сб. Римского-Корсакова).

2) *Объединение*, или *суммирование*, — последовательность, состоящая из относительно коротких мотивов (обычно двух) и последующего, синтаксически связанного с ними более крупного мотива (пример 53) (см. также пример 191).

53 Maestoso

Эй, ух нем! Эх, ух, нем!
Е-ше ра-зик е-ше раз!

«Эй, ухнем» (сб. Балакирева).

3) *Дробление* — последовательность, состоящая из относительно крупного мотива и последующих, синтаксически связанных с ним более мелких мотивов (примеры 54, 56);

4) *Дробление с последующим объединением* — последовательность, заключающая в себе периодичность, дробление и объединяющее построение (пример 55, а, б) или начальное построение, дробление и объединяющее построение (Чайковский, «Баркарولا», 2-е предложение).

54. Tempo di valse

Чайковский. Сентиментальный вальс.

55.

а)

Ра. зо. вьем мы бе. ре. зу.

ра. зо. вьем мы куд. ря. ву! Ай, да, да, ай-да

ай, да, да, ай-да, ра. зо. вьем мы куд. ря. ву!

а) Русская народная песня «Эй, ухнем» (сб. Балакирева).

б) Andante

б) Чайковский. 6-я симфония.

Лек. по музыкальн. теор.
им. Гаврилова

мелька» (Чайковский, «Времена года»), повествование, которое как будто может продолжаться бесконечно. В другой пьесе из этого же сборника — в «Баркароле» — дроблением передано мерное, рассыпающееся движение волн.

Нарушение квадратной структуры, обладающей огромной силой инерции, может также иметь большое выразительное значение.

Так, например, в романсе-песне Алябьева «Зимняя дорога» с самого начала дана квадратная структура. Поэтому, когда строки

На печальные поляны
Льет печальный свет она

заканчиваются трехтактом, возникает впечатление какой-то недоговоренности (пример 59).

59. Andante sostenuto

Сквозь вол. ны стые ту. ма. ны про; би.
ра. ет. ся лу. на, на пе чаль ны.
е по. ля ны льет пе чаль. ный свет о. на

Алябьев. «Зимняя дорога».

5. Период и тема

Говоря о синтаксисе музыкальной речи, мы отмечали членение ее на мелкие, связанные между собой построения. То же явление членения и связи мы уже ранее отмечали в более крупных масштабах, когда говорили о сквозном развитии, пронизывающем все произведение от начала до конца, и распадающемся на ряд связанных между собой этапов.

Нам очень важно, стремясь к охвату развития в целом, ощущая каждый его этап как часть целого, в то же время яс-

но представлять себе относительную завершенность каждого этапа, расчлененность процесса развития.

Большая или меньшая четкость членения зависит от жанра произведения, его фактуры и склада. Музыка, связанная с движением (танец, марш), обладает большей расчлененностью, чем, например, протяжная крестьянская песня.

В музыке гомофонного склада большей законченностью, как правило, обладает изложение темы произведения; разделы же, в которых происходит разработка темы (или тем), не замкнуты.

Одночастную законченную форму изложения темы произведения гомофонно-гармонического склада мы называем *периодом*.

В рамках периода тема может быть дана в некотором развитии, не выделенном в особую часть. В этом случае излагается основа темы — ее «ядро», которое сейчас же получает развитие (пример 60).

60 Moderato con anima

Чайковский. 4-я симфония, ч. I, главная партия.

Условия сквозного развития содержания произведения могут быть таковы, что законченность периода оказывается не только излишней, но и мешающей стремлению композитора найти форму, наиболее ярко выражающую содержание произведения. Тогда тема теряет форму периода, становится «ра-

зомкнутым» построением (Бетховен, 1-я соната, первые восемь тактов).

Период часто делится на два, реже на три построения, заканчивающиеся кадансами. Эти построения называются *предложениями*.

6. Дополнение

Дополнением называется построение, выходящее за рамки ритмо-синтаксической структуры периода и появляющееся после каданса, которым завершается период (пример 61).

61. [Con moto]

...ах, волны удачи, не
спать вам до утра.

Глинка. «Уснули голубые».

62 [Andante]

...раз из меня шимсно виденьям,
и не могу предаться
вновь раз из меня шимсно виденьям.

Чайковский. Меланхолическая серенада.

7. Расширение

Расширение периода возникает в результате усложнения процесса развития, в рамках его *ритмо-синтаксической структуры* путем простых и секвентных повторов (пример 62), ритмических остановок, фермат, пауз, прерванных или несовершенных кадансов и т. д. (пример 63, а, б).

а) 63. [Allegretto passionato]

Лобзай меня, твои лобзания
мне слаще мира и вина,
слаще мира и вина.

а) Глинка. «В крови горит»

б) [Moderato]

...раз из меня шимсно виденьям,
и не могу предаться
вновь раз из меня шимсно виденьям.

б) Глинка. «Не искушай».

8. Типы периода

Простейшим типом периода является период квадратной структуры из двух предложений. Часто два предложения такого периода отличаются друг от друга лишь кадансами. Такой период называется *повторным* (Моцарт, 1-я часть темы вариаций из сонаты ля мажор; Глинка, 1-я часть романса «Не искушай»).

Квадратный период может состоять также из тематически *несходных* предложений (Бетховен, 2-я часть «Патетической сонаты», Римский-Корсаков, 1-я часть арии Марфы из II действия оперы «Царская невеста»).

Период может состоять из трех предложений (Чайковский, «Подснежник» из «Времен года»). Период может и не делиться на предложения. Это бывает в том случае, когда интонационное развитие образует единую линию (пример 1).

В этих случаях фраза охватывает весь период в целом. Такой период называется периодом *единой структуры*.

Квадратный период, делящийся на предложения, типичен для музыкальных жанров, связанных с движением (танец, марш). Период в песенном жанре также может быть квадратным и вообще очень часто состоит из двух предложений. Но для периода как формы протяжной, напевной или речитативной темы характерно преодоление квадратности, приводящее к усложнению ритмо-синтаксической структуры. Такой тип периода часто встречается в народной песне и в вокальной литературе. Он характерен и для инструментальной музыки, связанной с народно-песенной культурой (Чайковский, начало 2-й части IV симфонии).

Сложным называется повторный период, каждое предложение которого или по крайней мере одно из них состоит из двух или нескольких фраз (Чайковский, 1-я часть ноктюрна до-диез минор).

Период может быть модулирующим. Этим периоду сообщается относительная неустойчивость, чем подчеркивается необходимость дальнейшего движения.

Единство периода достигается:

1) единственной линией движения мелодии и общей кульминацией;

2) единством ладо-гармонического плана. Например, если период делится на два предложения, то первое из них чаще всего кончается половинным или автентическим несовершенным кадансом, а весь период — автентическим кадансом. Ладо-

гармоническое единство такого периода заключается в данном случае в том, что кадансы предложений связаны между собой как относительная неустойчивость и устойчивость (Бетховен, начало 2-й части «Патетической сонаты»).

9. Определение границ темы, как незамкнутой, так и написанной в форме периода

Границы темы мы можем определить в зависимости от того, что следует далее за ней:

1) тема закончена, если далее возникает новая тема (Чайковский, ария Ленского из 5-й картины оперы «Евгений Онегин»);

2) тема закончена, если далее следует буквальный или варьированный ее повтор (Шопен, ноктюрн № 2);

3) тема также закончена, если далее следует ее развитие, выделенное в особую часть (Шуман, «Грезы» из цикла «Детские сцены»).

* * *

Глава III

КОМПОЗИЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Композицией произведения называется размещение его частей в пространстве (изобразительные искусства, архитектура) или во времени (временные искусства, литература). Композицию нужно рассматривать как одно из средств выражения художественного образа. Стройность ее зависит от того, нашел ли художник такую последовательность, соотношение, пропорциональность частей, которая служит средством наиболее выразительной передачи содержания произведения.

В музыке распределение тем и развитие их во времени играет важную роль, так как помогает слушателю уяснить себе значение того или иного образа. Художественный образ в музыке возникает перед слушателем вначале в своих наиболее существенных чертах — излагается тема произведения. Иногда ей предшествует особая часть — вступление. Далее художественный образ получает воплощение или в развитии прежней темы, или в появлении новых тем. Иногда возникает новый, контрастный художественный образ, представленный сво-

ей темой и также данный в развитии. Темы могут повторяться, сменяться этапами развития и т. д. В конце произведения нередко бывает особое заключение, перекликающееся иногда со вступлением.

Исторически в музыке возникли различные типы одночастной, двухчастной, трехчастной и многочастной композиции: так называемые одночастные, двухчастные, трехчастные формы, сонатная форма, форма рондо и т. д.

Такого рода *музыкальные формы* — типы композиции — существуют в течение очень долгого времени (так, например, сонатный принцип композиции существует и применяется уже свыше двухсот лет).

Значение их огромно, так как в них находят выражение специфические формы воплощения художественного образа в музыке (тема, ее развитие, сопоставление тем, повторы тем и т. п.), в их различных вариантах, выработанных в народной музыке и в творчестве многих поколений композиторов.

Используя наследие прошлого, композиторы, в том числе, разумеется, и советские композиторы, по-новому применяют классические «музыкальные формы», так же применяют они и различные типы ладов. Знание таких специфических для музыки закономерностей облегчает работу композитора. Так, например, в 1906 году Рахманинов, в то время уже прославленный пианист и автор целого ряда замечательных произведений, писал из Дрездена своему другу преподавателю Московской консерватории теоретику Н. С. Морозову: «Прошу тебя, укажи *все пять...* форм Рондо на фортепианных сонатах Бетховена... Только поскорей сделай это, а то это меня и мучит и задерживает». И в следующем письме: «Твое письмо № 2, о формах Рондо, я спрячу и буду беречь. Оно мне может пригодиться, во-первых, в будущем, когда я снова наткнулся на что-нибудь непонятное; а, во-вторых, это письмо я буду беречь как память о *первом* уроке форм, который мне преподали на старости лет только. Вместе с сонатами Бетховена, оно мне помогло разобраться в затруднившем меня вопросе» (речь идет о сочинении нового произведения).

Композитор избирает ту или иную музыкальную форму в соответствии со своим творческим замыслом. Таким образом, применение определенного типа композиции стоит в соответствии с содержанием произведения.

В вокальной, связанной со словами, музыке общая композиция определяется в большей мере содержанием текста и его структурой.

В дальнейшем мы подробно рассмотрим различные типы композиции, различные виды формы музыкальных произведений. Сейчас же мы должны остановиться на следующих очень важных для нас соображениях:

1) Слово «форма» мы употребляем в двух его значениях: а) художественный образ, выраженный специфическими для музыки средствами. Это широкое понимание слова «форма». Оно включает в себя и б) более узкое понимание формы как исторически сложившегося типа композиции (рондо, соната и т. п.). Форма в широком смысле этого слова индивидуальна для каждого произведения и неповторима. Форму в более узком смысле слова нужно рассматривать как известную закономерность, находящую применение в самых разнообразных по содержанию произведениях.

2) Наше представление о музыкальном произведении складывается следующим образом: когда мы слушаем музыкальное произведение, оно предстает перед нами как некое единство формы и содержания. Мы воспринимаем его образы в их возникновении и развитии. Произведение проходит перед нами от начала и до конца. Когда же мы представляем себе музыкальное произведение как «рондо» или «двухчастную форму» и т. п., мы как бы охватываем его целиком, сразу.

Эти две стороны нашего восприятия музыкального произведения нельзя отрывать одну от другой.

I. Функции частей музыкальной формы

Каждая часть, как было уже сказано, играет определенную роль в процессе развития музыкального произведения, или, иначе говоря, является определенной функцией целого произведения. Мы различаем следующие части:

Вступление и композиционно соответствующее ему заключение

Вступление и заключение связаны в первую очередь с вокальными жанрами — с песней или романсом, так как предполагают две партии: партию сопровождения, которой принадлежат и вступление и заключение, и партию голоса, вступающую позже и раньше заканчивающуюся. Из области вокальных жанров вступление и заключение перешли в музыку инструментальную, но условное деление на две партии сохраняется иногда и там. Существуют различные типы вступлений:

1) Вступление состоит всего лишь из одного или несколь-

ких аккордов. Часто такое сжатое вступление создает ритмический фон для произведения (пример 9).

2) Во вступлении излагается мелодически яркая тема. Это или:

а) проведение самостоятельной темы, связанной с дальнейшим иногда по принципу контраста (Чайковский, «День ли царит»; Бетховен, «Патетическая соната», ч. I), или

б) предварительное изложение в партии сопровождения темы, которая далее будет изложена в партии голоса или солирующего инструмента (Даргомыжский, «Мне минуло шестнадцать лет»).

Заключение чаще всего повторяет вступление и образует с ним как бы обрамление произведения. Выразительное значение этого приема очень велико — он создает своего рода фон, на котором протекает процесс сквозного развития (Чайковский, «Кабы знала я, кабы ведала»).

Иногда, значительно реже, заключение контрастирует вступлению. Этот контраст подчеркивает характер сквозного развития содержания. Например, в романсе Чайковского «День ли царит» вступление небыстрое, сдержанное. В нем большое значение имеет аккордовая фактура, идущая от хорошего склада и придающая музыкальному образу в связи с восходящими предметами некоторую эмоциональную приподнятость. Этой же задаче служит и повествовательно-речитативный жанр вступления. Вступление незамкнуто. Романс проходит на волнообразной фактуре сопровождения, своим быстрым движением вызывающей в нашем представлении образы взволнованных мыслей и чувств. Это волнение, определяющее характер сквозного развития романса, достигает кульминации в большом фортепьянном заключении, тематически связанном с партией голоса и совершенно лишенной сдержанности чувства, характерной для вступления. Таким образом, во вступлении и в заключении даны две фазы лирического высказывания: сдержанность чувства, к которому человек как будто только прислушивается, — в начале и открытая, яркая эмоция — в конце.

Экспозиция

Экспозицией мы называем первоначальное изложение одной или нескольких тем произведения. Это первый этап сквозного развития произведения.

Экспозиции могут быть различных типов.

1) В простейшем случае в экспозиции излагается одна тема. Такая экспозиция может быть синтаксически замкнута (период). Некоторую неустойчивость, создающую предпосылки для дальнейшего развития, сообщает такому периоду модуляция. Еще большей неустойчивостью, подчеркивающей стремление композитора к сквозному развитию, обладают экспозиции синтаксически незамкнутые. Такая экспозиция может заканчиваться половинным кадансом (Чайковский, «Растворил я окно»).

2) Экспозиция крупной формы может заключать в себе несколько музыкальных тем. Таковы, например, экспозиции в сонатной форме (см. гл. VIII, «Сонатная форма»).

Реприза

Репризой в области композиции мы называем повторение экспозиции после некоторого, заключенного между ними, этапа развития. Реприза композиционно соответствует экспозиции.

Репризность имеет огромное значение в музыке прежде всего потому, что в репризе утверждаются образы, возникшие в экспозиции. В этом смысле нужно рассматривать часто встречающуюся в музыке *точную* (буквальную) репризу. Это не механическое повторение экспозиции, но возвращение к ее образам после некоторого промежуточного этапа развития, и поэтому воспринимается реприза уже иначе, чем экспозиция (Шопен, мазурка, соч. 33, № 3, до мажор).

В репризе тема или темы экспозиции могут сильно измениться. Такую репризу мы называем *неточной*, или *измененной*.

Неточные репризы могут быть различных типов:

1) Тема, данная в экспозиции, в репризе может стать ярче, динамичнее. Такую репризу мы называем *динамической* (Скрябин, прелюдия, соч. 11, до-диез минор).

2) Реприза может быть по сравнению с экспозицией *сокращенной* (Шопен, прелюдия ре-бемоль мажор).

3) Реприза может быть по сравнению с экспозицией *расширенной* (Чайковский, «Мелодия», соч. 42, № 3, для скрипки и фортепьяно).

4) Реприза, в которой элементы экспозиции переставлены так, что сначала идет второй, а затем первый, называется *зеркальной* (Шуберт, «Приют»).

Реприза, как правило, утверждает главную тональность. В ней реприза обычно начинается и в ней заканчивается. Про-

межуточные репризы многочастных композиций (например, многократное появление темы-рефрена в рондо) могут быть в главной тональности, но могут проходить и в иных тональностях (Шуман, «Новеллетта» фа мажор).

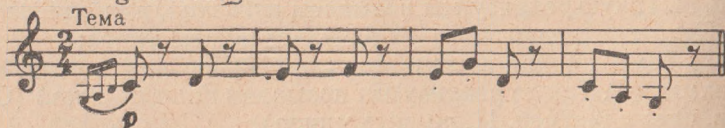
Все изменения, происходящие в репризе по сравнению с экспозицией, вызываются требованиями содержания, конкретизированного в художественной задаче. Наблюдая эти изменения, мы не должны ограничиваться лишь констатацией их. Наши наблюдения должны будить творческую фантазию, опирающуюся на объективные данные анализа произведения.

Развитие

И экспозиция, и дальнейшие этапы развития содержания, объединяются общим понятием — *сквозное развитие*. Оно направлено на решение главной художественной задачи, в которой конкретизируется основная идея произведения. Экспозиция в основном служит целям первоначального показа темы или тем произведения, реприза повторяет экспозицию часто в измененном виде. Но существуют части произведения, самая функция которых заключается в том, что музыкальная тема в них подвергается изменениям. Такие части мы будем называть *развитием* (в тесном смысле слова).

Приемы развития музыкальной темы разнообразны. Мы укажем основные из них, имея в виду, что на практике они переплетаются друг с другом.

64. Allegro vivace



Чайковский. 2-я симфония, финал.

1) *Варьирование* (изменение). Варьирование может быть мелодическим, гармоническим, тембровым, фактурным.

Варьирование мелодии возникает в куплетной песне в связи с изменением содержания куплетов. Иногда это варьирование бывает незначительным, в других же случаях тема подвергается большим преобразованиям: она «оплетается» вспомогательными, проходящими звуками, возникают распевы-фиоритуры (пример 64).

Гармоническое варьирование типично для многоголосных музыкальных культур, например для широко развитого русского народного многоголосия. Подголоски, которые исполнители народной песни обычно импровизируют, создают гармоническую ткань, иногда значительно меняющуюся от куплета к куплету.

2) *Разработка*. Тема не только проводится в разработке целиком в различном ладотональном освещении, иногда варьированно, но и дробится на отдельные построения (элементы темы), которым придается относительно самостоятельное значение. Такой прием развития, типичный для разработки, обычно называют *вычленением* (пример 65).

3) В разработке тема или ее элементы повторяются и легко узнаются слушателем. Но существует такой тип развития, при котором тема не повторяется ни целиком, ни частично. Вместе с тем не появляется и новая тема. Такой тип развития называется *развертыванием*: после изложения темы, обычно небольшой по размерам, возникают все новые и новые, интонационно близкие теме образования. Развертывание характерно для протяжной русской песни; в ней тематическое ядро и его развертывание образуют основной напев (пример 66).

В музыкальной литературе развертывание применяется в различных стилях (Бах, аллеманда из Французской сюиты ми мажор; Чайковский, средняя часть пьесы «Белые ночи» из «Времен года»).

4) Существуют специфические приемы развития, выработавшиеся в области полифонии — многоголосного склада музыки, в котором каждый голос имеет мелодическую самостоятельность (см. далее, раздел 5, «Гомофонный и полифонический склад»).

Анализируя развитие, мы должны:

1) определить тематическое содержание данного этапа, что дает нам представление о том, какие образы экспозиции подвергаются развитию;

2) установить приемы развития и тональный план.

65. [Moderato con anima]

Чайковский. 4-я симфония, ч. I.

66. Умеренно

«Ах, ты, воля» (обр. Мусоргского).

Эпизод

Эпизодом мы называем новую тему, возникающую в процессе развития произведения и не повторяющуюся в дальнейшем полностью. В зависимости от той роли, которая предназначена эпизоду, он может быть различных типов:

1) эпизод может быть выражен развитой и замкнутой темой (Глинка, каватина Людмилы из оперы «Руслан и Людмила», средняя часть — обращение к Ратмиру);

2) эпизод может быть выражен незамкнутой темой (Глинка, ария Ратмира из оперы «Руслан и Людмила», средняя часть — «Страстный шум живых речей...»).

Степень контраста одной из основных тем и темы эпизода может быть различна. Часто тема нового, контрастного образа возникает путем изменения элементов темы первого образа. Такой контраст тем называют *производным контрастом* (Бетховен, 5-я соната, побочная тема и тема эпизода).

Новая тема может и не быть контрастной, в ней продолжается развитие прежнего образа. Новый образ, возникающий в процессе развития, может быть выражен очень лаконичной темой, не подвергающейся развитию и незамкнутой. Такова тема «Со святыми упокой» в разработке 6-й симфонии Чайковского.

Роль таких тем очень велика в связи с их программным значением, но они не образуют *самостоятельных частей* произведения.

Интерлюдия

Интерлюдией мы называем промежуточную часть (по аналогии с прелюдией — вступлением и постлюдией — заключением).

Интерлюдия может примыкать к предыдущей части, завершая ее, или к последующей части, предваряя ее. Интерлюдия, так же как вступление и заключение, связана с вокальными и инструментальными жанрами, в которых есть партия солиста и партия сопровождения. Партии сопровождения и принадлежит промежуточная часть. Роль ее может быть очень велика, например, когда она представляет как бы высказывание «от автора» или «комментарий» к высказыванию солиста (Чайковский, романс «Примирение»).

Связующие построения

Существуют построения, роль которых заключается в том, что они связывают две части, но сами частями формы не являются. Такие построения мы называем связующими построениями (Бетховен, 12-я соната, скерцо, построение, связывающее среднюю часть и репризу первой части).

Кода

Кодой называется завершающий этап сквозного развития произведения. Кода следует за репризой и возникает в том случае, если сквозное развитие содержания не исчерпано в репризе.

В зависимости от характера развития произведения могут быть два в основном типа коды:

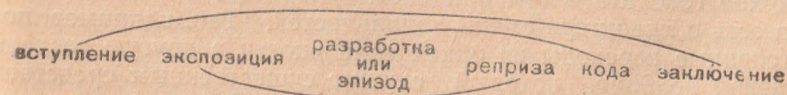
1) если композиция произведения включает в себе разработку как одну из частей, кода часто строится по типу разработки, хотя принципиально роль коды совершенно иная: разработка, не заканчиваясь, переходит в репризу (отсюда ее tonальная неустойчивость), кода же завершает произведение и поэтому обладает четким кадансом (главная tonальность в коде утверждается иногда через субдоминантовые отклонения; см. Бетховен, 5-я соната до минор, финал);

2) если композиция произведения включает в себе эпизод как одну из частей, в коде обычно возникает тема этого

эпизода (Бетховен, 4-я соната, ми-бемоль мажор, ч. II). Это крайне важное обстоятельство, указывающее на роль коды как этапа сквозного развития произведения. Представим себе, например, трехчастную композицию, в которой вторая часть самостоятельна по образу, а третья — повторяет первую (А—Б—А). О сквозном развитии здесь можно говорить лишь в плане простого сопоставления двух образов. Но если в коде после репризы появляется тема средней части, причем не повторяясь буквально, а с значительными изменениями, и чаще всего в соединении с темой первой части, то кода получает значение *обобщающего этапа* сквозного развития.

2. Композиционное соответствие частей произведения

Рассматривая различные функции частей произведения, необходимо принять во внимание, что в процессе развития музыкального произведения повторяются не только отдельные темы, но и целые построения, иногда буквально, иногда с изменением. Например, в репризе повторяется экспозиция, а в заключении часто повторяется вступление. Повторение может коснуться лишь какой-либо стороны повторяемого построения: в коде, например, часто повторяются структурные особенности разработки. Так возникают крайне существенные для восприятия формы музыкального произведения в целом композиционные связи его частей:



В одной части могут совпадать различные функции. Так, например, первая часть романса Чайковского «На нивы желтые» одновременно является и контрастным вступлением, данным не только в сопровождении, но и в вокальной партии. Последняя часть романса Даргомыжского «Мне грустно» является одновременно и репризой и кодой произведения.

3. Тональный план произведения

Тональный план музыкального произведения нужно рассматривать в двух аспектах:

1) С одной стороны, тональный план является средством объединения всех частей произведения в одно целое путем подчинения тональностей, их функциональной связи друг с другом. С этой точки зрения большое значение приобретает логика тонального плана, обычно заранее обдуманного композитором. Здесь возможны разные варианты. В основном они сводятся к следующему:

а) план построен на небольших отклонениях в близкие тональности диатонического родства (Бетховен, 1-я соната фа-минор, ч. I, разработка);

б) ладотональное развитие начинается сразу с далекой тональности и затем идет постепенное возвращение в главную тональность (Бетховен, «Патетическая соната», ч. I, разработка);

в) развитие начинается в тональности, близкой к главной, и постепенно или сразу уводит в далекую тональность. После этого возвращение к главной тональности происходит или постепенно, или внезапно (Бетховен, 4-я соната, ми-бемоль мажор, ч. I, разработка).

Эти основные типы указывают, разумеется, только на общие направления, не предусматривая бесконечного разнообразия тональных планов. Тут возможны и сопоставления тональностей и внезапная модуляция. Возможно появление временных тональных центров, окруженных своими родственными тональностями.

2) С другой стороны, тональный план, смена тональностей играют определенную красочную роль, и с этой точки зрения можно говорить о том или ином колорите тонального плана, то есть о *характере* смены тональностей. Так, например, постепенные переходы из одной тональности в другую создают мягкий колорит, который служит существенным средством выражения в лирическом произведении. Рассмотрим начало «Песни без слов» ля мажор (№ 4) Мендельсона (пример 67).

Первый период этой пьесы (после вступления) состоит из двух фраз. Каданс первой из них необычен

VI - II₆

В плане переменных функций это автентический оборот, аналогичный обороту

V - I₆

Он укрепляет субдоминанту (II) главной тональности в связи с цезурой (конец фразы). Вместе с тем большое значе-

ние получает введенное как особая краска минорное трезвучие фа-диез — ля — до-диез, которое затем становится временной тоникой. Укрепляющий его оборот II—V—I (фа-диез минор) звучит как продолжение предыдущего, несмотря на цезуру. Возникает следующая структура гармонической ткани:

Ля мажор — V—I₆—V I—VI—II₆
фа-диез минор — I—IV₆ II₆ —V—I ...

67. Moderato

Мендельсон. «Песня без слов», № 4.

Общность гармоний, своеобразное наложение одной тональности на другую обеспечивают плавный переход, мягкие краски тонального плана.

Совершенно иной колорит приобретает тональный план при условии внезапных модуляций или сопоставления тональностей (Рахманинов, романс «Сон», соч. 8, № 5).

4. Сквозное развитие музыкального произведения и музыкальная форма

Анализируя музыкальное произведение, необходимо (как было уже сказано) прежде всего прослушать его целиком от начала до конца и составить самое общее представление о его характере и о его строении. Затем нужно детально рассмотреть его структуру и определить (в связи с тональным планом) тип его композиции (его форму).

Однако такой анализ хотя и, безусловно, необходим, но недостаточен, так как в рамках одной и той же формы могут быть написаны произведения очень различные по содержанию.

Процесс сквозного развития в музыке — процесс интонационный, и с ним связаны следующие явления и соответствующие им понятия:

1) Процесс сквозного развития проходит ряд этапов, на каждом из которых возникают кульминации (точки наивысшего эмоционального напряжения). Степень их значительности неодинакова на разных этапах, благодаря чему образуется общая линия нарастания процесса развития, его кульминация и ее разрешение. Исполнитель должен уметь почувствовать в каждом построении музыкальной формы ту точку, куда стремится процесс сквозного развития.

Замечательный советский пианист Константин Николаевич Игумнов говорил в одной из своих бесед: «В этой связности музыкальной речи самая трудная задача — найти выделяющиеся интонационные точки. Тут можно планировать по-разному. Можно сделать и так, что выйдет все очень логично, а все-таки будет «не то»... Интонационные точки — это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой.

— Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, [к которой все] как бы стремится. Это делает музыку более [ясной], слитной, связывает одно с другим».¹

2) В процессе сквозного развития возникают контрасты между темами или внутри тем. Степень контраста может увеличиваться или уменьшаться.

3) Между построениями на расстоянии могут возникать тематические и интонационные *арки*. Тематическая арка образуется на основе тематического подобия и сходства между экспозицией и репризой, часто между серединой-эпизодом и кодой произведения; между вступлением и тематически сходными с ним интерлюдией и заключением и т. д.; в меньших масштабах тематические арки возникают в пределах одной какой-либо части, например в разработке.

¹ Цитируется по статье Я. Мильштейна «Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова» в сб. «Мастера советской пианистической школы». М., 1954.

От тематической арки нужно отличать арку интонационную. В этом случае формальное тематическое сходство построений, между которыми возникает арка, необязательно, но по характеру эти построения должны быть сходны.

Такие интонационные арки часто возникают в цикле вариаций. Например, между мелодически различными, но интонационно сходными лирическими вариациями семнадцатой и двадцать восьмой из цикла тридцати двух вариаций до минор Бетховена. Сцена между Германом и Лизой во второй картине оперы Чайковского «Пиковая дама» воспринимается как трехчастная, так как лирический диалог прерывается в ней появлением графини (иная интонационная сфера) и возобновляется далее.

Очень редкая контрастная интонационная арка возникает в этой же картине оперы «Пиковая дама» между появлением комического персонажа — гувернантки, — нарушающим веселье подруг Лизы, и появлением графини, бросающим мрачную тень на лирическую, любовную сцену Лизы и Германа. Но такого рода явления относятся к области чисто оперной драматургии и связаны со сценическим действием.

Интонационные арки соединяют три лирические темы в первой части Третьей симфонии Бетховена: эпизод, появляющийся в начале связующей партии, тему побочной партии и минорный эпизод в разработке (кульминация лирической линии сквозного развития). Линия развития героической интонации главной партии в этой симфонии сначала существует параллельно линии развития лирической интонации, а затем переплетается с ней. Этот сложный процесс осуществлен также посредством тематических и интонационных арок.

Возникновение и разрешение кульминаций, возникновение и развитие контрастов, тематические и интонационные арки — все это является функцией процесса сквозного развития, или *драматургической функцией произведения*.

Выше было сказано, что процесс сквозного развития протекает в рамках какого-либо из установившихся типов композиции музыкальной формы. Этапы процесса развития могут совпадать с частями формы, но могут и не совпадать с ними. В этом случае мы говорим о *совпадении или несовпадении формальной и драматургической функций данного построения*. Так, например, в классической сонатной форме контраст образуется между темами главной партии, с одной стороны, и побочной партии — с другой, и возникает в пределах экспозиции. Однако в скрипичном концерте ля мажор Моцарта этот

контраст отсутствует, и медленное вступление, предшествующее второй экспозиции, контрастирует экспозиции в целом; в первой части квартета ля мажор Бородина контраст возникает между лирической экспозицией в целом и фугато разработки. Лирическая реприза — возвращение к образам экспозиции — в этом квартете появляется в последнем разделе разработки, до формальной репризы.

Таким образом, процесс сквозной линии развития может протекать «поверх граней формы», сглаживая или нарушая их, так же как мелодия может развиваться «поверх метрической схемы».

Такое взаимодействие интонационного процесса сквозного развития с формой-схемой непосредственно вытекает из самой природы нашего восприятия музыкального произведения, с одной стороны, разворачивающегося перед нами постепенно, а с другой стороны, предстающего перед нами как некое целое.

Распределение иктов и предъиктов, кульминаций и их разрешений, установление тематических и интонационных связей на расстоянии, определение типов контраста—все это в соотношении с формой и ее тональным планом является необходимым этапом работы исполнителя над произведением. «Овладеть формой» музыкального произведения для исполнителя — значит не только ясно представлять себе ее грани, но и проследить протекающий в ее рамках, а иногда и «поверх ее рамок» процесс сквозного развития.

В книге «Музыкальная драматургия Баха» Т. Н. Ливанова говорит о великом и плодотворном противоречии между «движущим» (процесс сквозного развития) и «сдерживающим» (музыкальная форма) началами. «В сущности многое конструктивно «сдерживает» то бурное движение классической гатетики, которое кажется безудержным», — пишет она¹.

Совпадение границ этапов сквозного развития с границами музыкальной формы является самым общим принципом развития в классике XVIII века. Нарушение этого равновесия характерно для творчества композиторов XIX века, для музыкального романтизма.

Но, разумеется, преодоление «сопротивления материала», преодоление установившихся традиций формы налицо уже и в целом ряде произведений Моцарта (фантазии для фортепьяно, соната до минор) и в особенности Бетховена (14-я соната до

¹ Т. Н. Ливанов. Музыкальная драматургия Баха, М., 1948, стр. 9.

диез минор, ч. I; 17-я соната ре минор, ч. I; многие поздние произведения).

В дальнейшем, анализируя некоторые произведения, мы будем особое внимание уделять этому важнейшему вопросу.

5. Гомофонный и полифонический склад

Особенности композиции музыкального произведения и выбор тех или иных приемов развития зависит во многом от *склада* музыки, от вида многоголосия.

Принято различать два вида многоголосия: *гомофонию* и *полифонию*. *Гомофонию* (гомофонный склад) характеризует наличие *главной мелодии* в одном (чаще всего верхнем) голосе и *сопровождения* (обычно аккордового), складывающегося из движения других, мелодически несамостоятельных голосов.

Для композиции произведения гомофонного склада характерна четкость членения на части, четкость ритмо-синтаксической структуры.

Почти все разбираемые в нашем учебном пособии типы композиции музыкального произведения (см. следующие главы) принадлежат гомофонии. Исключение составляет полифоническая форма фуги.

Полифонией (полифоническим складом) называется мелодически развитое многоголосие, характеризующееся мелодической самостоятельностью каждого голоса.

В тематическом отношении полифония может быть *однотемной* (монотематической) и *многотемной* (политематической). Таким образом, самостоятельность каждого голоса в полифонии достигается либо непосредственным участием его в развитии одной темы, либо подчеркнуто контрастным противопоставлением проводимой им темы другим темам в других голосах.

В полифонической музыке были выработаны особые, характерные для нее приемы тематического изложения и развития. Это прежде всего *имитация*.

Различают две основные разновидности полифонии:

- 1) имитационную полифонию и
- 2) неимитационную полифонию.

*Имитационной*¹ полифонией называется многоголосие, возникающее в результате *последовательного* проведения *одной* темы в нескольких голосах (пример 68). Возможно так-

¹ Имитация (лат.—imitatio) — подражание.

68. [Allegro]

Глинка. Фуга.

же последовательное проведение двух или нескольких тем (двойная, тройная имитация) (пример 69).

Закончив изложение темы, начальный голос обычно продолжает мелодическое развитие, сопровождая тему, проходя-

Шостакович. Квintет, соч. 57, ч. II.

щую в других голосах. Мелодия, сопровождающая изложение темы, называется *противосложением* (пример 70). Возможна имитация и *без противосложения* (пример 71).

Чайковский. 3-я сюита.

71. [Allegro giusto]

Чайковский. 2-й квартет, финал.

Непрерывная имитация, в которой целиком проводится в последовательно вступающих голосах и мелодия первого голоса и противосложение к ней, называется *канон* или *канонической имитацией* (пример 72).

72. *Moderato*
p poco a poco cresc.

Привычка свыше нам дана, за-ме-на
p poco a poco cresc.
 Привычка свыше нам дана.

счастья она, да-так-то так!
 -на, за-ме-на счастья она, да-так-то так!

Чайковский. «Евгений Онегин».

Имитация обладает возможностью выразить образно-смысловое единство музыкального произведения и подчеркнуть динамику сквозного развития. Средствами развития основных черт художественного образа в имитационной полифонии являются и различная тембровая окраска темы, зависящая от регистра или инструмента, который проводит ее, и тональный план, и различные сочетания темы с сопровождающими ее голосами, и, наконец, некоторые трансформации темы, о которых будет сказано далее.

Тематическое единство в имитационной полифонии не исключает моментов контрастирования, возникающих при одновременном сочетании темы и контрапункта к ней и выражающихся в их мелодическом и ритмическом различии.

В имитации тема проводится либо в главной тональности, либо в какой-нибудь иной, подчиненной тональности. Большое распространение получила имитация в доминантовой и в субдоминантовой тональностях, наиболее непосредственно функционально связанных с главной тональностью.

Большое значение имеет самый момент вступления голоса с имитацией темы. Следует различать: 1) появление имита-

ции после полного изложения темы в первом голосе, характеризующее плавность полифонического развертывания; 2) вступление второго голоса ранее окончания темы в первом голосе — так называемая *стретта* (сжатая во времени имитация; пример 69), содействующая ускорению процесса музыкального развития.

Имитация служит:

1) средством тематического развития в произведениях гомофонного склада;

2) принципом, на котором строится форма полифонических произведений.

В произведениях гомофонного склада имитационное развитие встречается, главным образом, в разработочных частях: в середине трехчастной формы (Чайковский, 6-я симфония, ч. I, побочная партия), в разработке сонатной формы (симфонии Чайковского, Бетховена, Бородина, Танеева), в репризах (Бородин, ноктюрн из 2-го квартета), а также в отдельных частях вариационного цикла (Чайковский, Тема с вариациями, соч. 19, № 6, 6-я вариация; Бетховен, 32 вариации до минор, 22-я вариация).

Каноническая имитация может служить формой изложения целого музыкального произведения. В качестве образцов высокохудожественной формы канона в русской оперной классике следует назвать знаменитый «канон оцепенения» из 1-го действия оперы Глинки «Руслан и Людмила», передающий «общее всем чувство ужаса и недоумения»¹ после волшебного исчезновения Людмилы; канон-дуэт из 5-й картины (сцена дуэли) оперы Чайковского «Евгений Онегин», выражающий общее для противников настроение глубокой внутренней сосредоточенности, нерешительного раздумья перед роковым поединком.

К *неимитационной* полифонии относится полифония подголосочного типа и сочетание контрастных тем.

Подголосочная полифония является своеобразной и самобытной формой русского народного многоголосия, особенно характерной для жанра распевной лирической и повествовательной песни. В основе подголосочной полифонии лежит *вариационный метод* тематического развития — одновременное сочетание нескольких заметно отличающихся друг от друга вариантов напева народной песни, возникшее в процессе коллективного импровизационного ее исполнения.

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 55.

Непрестанно меняющаяся, богатая ладогармоническими красками и тембровыми эффектами полифоническая ткань народной песни создает почву для выражения и развития художественного образа. Индивидуальное начало в такой песне как бы растворяется в коллективном. «Народный певец обычно имеет дело с теми чувствами и с тем мироощущением, которые свойственны ему, автору песни, и людям той среды, в которой родились и выросли и певец, и его песня»¹.

Образцом развитого народного многоголосия может служить историческая песня «Как у нас на Руси было» («Смерть Ивана Грозного», записанная Е. Линевой²). Полифония в этой песне является одним из важнейших средств тематического развития. Начальная фраза песни — одноголосный запев — служит ее музыкальной темой (пример 73). Ядром темы является ее первый мотив (а), представляющий собой интонационный источник последующего развития. Второй мотив за-

73.

Эх, да как у нас, Эх, да на Ру-си, ой, было

«Как у нас на Руси было» (сб. Линевой).

пева (б) — кульминация темы и ее заключение — возникает на основе вариационных преобразований тематического ядра. Основной напев песни находится в нижнем голосе. Два верхних голоса играют роль подголосков. Индивидуализация звуковысотной и ритмической линии каждого голоса достигается полифоническим *варьированием* основной попевки, появляющейся в различных голосах. Это варьирование ведет к возникновению терцовых созвучий своеобразной диатонической гармонии дорийского минора. Каждая фраза песни заканчивается плагальным кадансом (II—I) с типичной для русской полифонической песни формой разрешения неустойчивых звуков в унисон (пример 74).

Полифоническое варьирование, связанное с подголосочным принципом изложения, получило творческое развитие в русской

¹ А. Долино. Певец и песня. М.-Л., 1953, стр. 56.

² Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. Спб., 1904, № 14.

74.

Эх, да как у нас бы-ло
на свя-той Ру-си во
ка-мен-ной бы-ло Мос-кве

«Как у нас на Руси было» (сб. Линевой).

классической музыке. «Камаринская» Глинки, «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» Бородина особенно ярко выделяются в этом плане среди многих других образцов гениальным претворением характерных особенностей народного национально-искусства.

Полифоническое сочетание контрастных тем часто применяется в вокальных оперных ансамблях для характеристики контрастных образов. Так, в дуэте Наташи и Мельника из 1-го действия оперы «Русалка» Даргомыжского, в квартете из 1-го действия оперы «Евгений Онегин» Чайковского, в ряде

эпизодов «Сцены в корчме» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского средствами полифонии создается определенная музыкально-психологическая характеристика действующих лиц и их отношений. Сплетение ряда индивидуальных тем-характеристик в финале оперы «Садко» Римского-Корсакова создает полифоническую форму, в которой передается многообразие эмоциональных оттенков торжественного славления Великого Новгорода, гуслера Садко, Волховы-реки различными группами действующих лиц (пример 75).

В инструментальной музыке сочетание контрастных тем служит распространенным приемом их разработки и средств-

75 • [Animato]

Финиксы цы
Слава

пень е сладко
сильны им
всем богатырям!

и могоу че
Земли русские
заши

Садко песни
Веленый род дальний
гителям, зачест

удаляе
мать городов всем славным,
ной на род заступ

голос звонкий
шлет тебе слово, здравствуй на могоу
гителям От стран по

Музыкальный фрагмент из оперы «Садко» Римского-Корсакова. Состоит из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия имеет следующие текстовые вставки: «сла-ще», «ле-та!», «лу-ноч-ных ва-ря-ги шлют те-бе при-вет».

Римский-Корсаков. «Садко».

76 [Allegro]

Музыкальный фрагмент из оперы «Князь Игорь» Бородина. Состоит из вокальной партии и фортепианного сопровождения.

Другой музыкальный фрагмент из оперы «Князь Игорь» Бородина. Состоит из вокальной партии и фортепианного сопровождения.

Бородин. «Князь Игорь».

вом их обобщенного изложения в репризах и в кодах. Так, например, в коде увертюры к опере «Князь Игорь» Бородина оплетаются в совместном звучании контрастные темы главной и побочной партий (пример 76). В коде финала до мажорной («Юпитер») симфонии Моцарта возникает сочетание пяти различных тем (пример 77).

Музыкальный фрагмент из финала симфонии «Юпитер» Моцарта. Обозначено «77 | Allegro molto |». Музыкальный текст включает вокальную партию и фортепианное сопровождение с тремоло (tr.) и другими выразительными средствами.

Моцарт. Симфония «Юпитер», финал.

* * *

ТИПЫ КОМПОЗИЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Глава IV

ПРОСТАЯ ФОРМА

1. Одночастная форма

Древнейшим видом одночастной формы является форма куплета народной песни. Правда, в связи с текстом куплет повторяется, возникает многочастная композиция, но сквозное развитие в ней осуществляется, главным образом, средствами слова. Музыкальная же форма куплета остается одночастной. Художественный образ музыкально здесь выражен одной темой.

Одночастная музыкальная форма строфы старинной крестьянской русской песни бывает иногда весьма сложна по своей ритмо-синтаксической структуре, так как включает в себе сложный процесс развития данного вначале тематического ядра (пример 78).

78. *mp*

Ах! Не одна то, не одна,
Эх! во поле дорожень.
ка, Эх! одна про ле га. ла

«Не одна во поле дороженька» (сб. Прокунина).

Период куплета городской песни по своему строению проще, так как городская песня складывалась в тесной связи с русским классическим стихом и под непосредственным влиянием профессиональной музыки с типичным для нее периодом классического типа из двух предложений (пример 79).

79

Сре ди до ли. ны ров ны е на
глад кой вы со те шив. тет, растет вы.
со кий дуб а ма гу чейкра со. те

«Среди долины ровные».

Многие песни революционного подполья по своему жанру приближаются к маршу. Простота формы этих песен сочетается с огромной их выразительностью и глубиной содержания. Такова, например, любимая песня Владимира Ильича Ленина «Замучен тяжелой неволей» (пример 80).

Идея непобедимости революционного пролетарского движения, исторической неизбежности его конечной победы нашла здесь выражение в конкретной художественной задаче: передать те чувства, которые охватывают борца за рабочее дело в минуты прощания с погибшим товарищем.

Жанровая основа этой песни — похоронный марш. С этим связана и ритмо-синтаксическая структура песни — периодичность, характерная для музыки, связанной с движением, и медленный темп, и минорный лад, и четырехдольный размер. Однако это не просто похоронный марш. Образ песни сложен и полон глубоких внутренних противоречий.

Суровые, простые интонации песни выражают и глубокую скорбь, и сдержанный гнев, и огромную уверенность в конечной победе. В мелодии песни распевные интонации протяжной русской песни сочетаются с интонациями оратора-пропагандиста, интонациями надгробной речи, призывающей к продолжению борьбы. Такое сочетание придает конкретность худо-

80.

Музыкальный фрагмент в нотной записи с пятью строками. Каждая строка имеет под собой русские слова. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и ритме 2/4. В начале первой строки стоит динамический знак *p*. В начале пятой строки — *р*. Слова: За-му-чен тя-же-лой не-во-лей, ты сла-во-ю смерть-ю по-чил, в борь-бе за ра-бо-че-е де-ло ты го-ло-ву чест-но сло-жил, сло-жил, ты го-ло-ву чест-но сло-жил.

«Замучен тяжелой неволей».

жественному образу песни, связанной с пролетарским революционным движением в России.

Первые два мотива построены на ораторски призывных интонациях, типичных для многих революционных песен борьбы и гнева («Рабочая марсельеза»). Характерно метроритмически четкое ямбическое начало песни с его типичным ходом от доминанты к тонике («Интернационал», «Гимн Советского Союза»). Мужественная сдержанность и вместе с тем взволнованность интонаций первого предложения песни находит выражение в том противоречии, которое возникает в процессе развития между ее напевной звуковысотной линией и маршевым метром. В первом же мотиве появляется интонация тяжелого вздоха, нарушающая размерность начала; мелодическая вершина второго мотива попадает на четвертую долю и тем самым еще больше снимает метр и ритм марша. В четвертом мотиве вершина распева приходится на вторую долю: появляется новая скорбная нисходящая интонация, име-

ющая много общего с другим революционным похоронным маршем «Вы жертвою пали». Далее второе предложение периода песни развивается в рамках метра. Эту размерность, как выражение большой сдержанности, нарушает лишь выразительная интонация каданса периода (пример 81). Пов-

81.

Музыкальный фрагмент в нотной записи на одной строке. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор. В начале стоит динамический знак *p*. Слова: спо-жил...

торение последнего слова надгробной речи находит глубокое внутреннее оправдание в появляющейся вновь еще более выразительной интонации вздоха. Это повторение возникшей в первом мотиве интонации, своеобразная «интонационная арка», или, по выражению Б. В. Асафьева, «интонационное значение. Ею замыкается строфа песни. Заканчивается она дополнением, построенным на скорбной интонации, выраженной нисходящим ходом, впервые появившимся в распеве третьего мотива. Но там этот нисходящий ход, нарушая размерность марша, служит средством выражения как бы вырвавшейся помимо воли интонации скорби, в дополнении же этот ход четко метрически организован, и в его маршевой поступи выражены и скорбь о погибшем, и твердая мужественная уверенность в победе.

Таково образно-смысловое значение музыки этой замечательной песни. Музыкальная тема ее является обобщением основных, характерных черт художественного образа текста и поэтому без изменений повторяется в каждой его строфе.

* * *

Одночастная форма строфы песни усложняется, если в ее рамках заключен и припев песни. Тогда возникает период, последнее построение которого является припевом.

Очень выразительна такая композиция строфы в песне Мокроусова «Заветный камень». Эта песня посвящена черноморским морякам — героям Великой Отечественной войны и городу-герою — Севастополю. «Заветный камень» — это песня об оставленном в руках врагов любимом городе, в ней звучат матросская клятва мести и обещание вернуться вновь.

Большую роль в песне играет образ моря. Отталкиваясь от начальных слов текста «Холодные волны вздымает лавиной широкое Черное море», композитор создал выразительную мелодию, которая построена на основе волнообразного, все время повторяющегося и вместе с тем все время меняющегося мотива. Неизменным в нем остается ритмически подчеркнутая вторая доля трехдольного размера (пример 82).

82.

Хо- лод- ны- е вол- ны взды- ма- ет ла- ви- ной ши- ро- ко- е Чер- но- е мо- ре.

Мокроусов. «Заветный камень».

Первая кульминация дана вначале — во втором такте двухтактного мотива. Секвентное повторение этого мотива начинается длительной разрешением кульминации, проходящее затем на дроблении (мотив укорачивается до одного такта) с объединением. Второе предложение начинается так же, но в процессе дробления возникает нарастание — предъикт к новой, более мощной кульминации в начале третьего предложения. Третья кульминация разрешается иначе; первое четырехтактное построение (фраза), секвентно повторяясь, разрешает кульминацию, не дробясь на мелкие мотивы. Дыхание становится шире, и в четвертом предложении появляется широкая лирическая фраза, лишенная образительного ритма, напевная и структурно замкнутая (объединение). Ее относительная самостоятельность подчеркнута изменением сопровождения, которое также утрачивает образительность, и повторением.

Мелодия песни содержит два основных тематических элемента: первый — образительный, связанный с образом моря, второй — лирически-песенный. Образительность в этой песне не имеет самодовлеющего значения: образ бушующего Черного моря служит выражением чувства гнева, с которым моряки покидали скрывающийся вдали родной город. И как выражение горькой обиды за него и горячей любви к родной земле возникает лирическая фраза припева.

В последней строфе песни музыкальный образ переосмысливается: волнение становится выражением радостного сознания победы и славы, а лирическая фраза припева звучит радостно и спокойно.

Так в сопоставлении двух интонаций как двух сторон художественного образа возникает усложненная одночастная форма строфы песни.

✻

Одночастным может быть и народный танец, музыка которого повторяется иногда без существенных изменений, иногда же с вариациями.

В музыкальной литературе одночастная форма издавна существовала в вокальной музыке, тесно связанной с народной песней. В инструментальной же музыке одночастная форма получает особое значение в начале XIX века в связи с новым для того времени жанром инструментальной миниатюры. Инструментальная миниатюра появилась в творчестве композиторов XIX века как форма лирического высказывания, заключающего в себе художественный образ, данный в развитии. Одночастная форма такого произведения возникает в том случае, если развитие темы не выделено в особую часть, а протекает в рамках периода. Иногда этот период близок к классическому (Шопен, прелюдия ля мажор), иногда же такой период по существу перерастает в двухчастную форму. Так, например, форму прелюдии Шопена си минор можно рассматривать как повторный период, предложения которого начинаются одинаково. Однако незамкнутая тема этой прелюдии изложена уже в первом предложении. Во втором же построении протекает очень интенсивный процесс развития элементов темы. Следовательно, каждое из построений (предложений) этой формы обладает своей функцией (экспозиция и развитие), а вся форма в целом близка двухчастной.

2. Простая двухчастная форма

Простейшим видом двухчастной формы является песня с припевом, выделенным в особую часть (если рассматривать лишь куплет и припев, не касаясь сквозного развития, осуществляемого силами текста; см. «Песню о встречном» Д. Шостаковича из кинофильма «Встречный».

Двухчастная форма типична также и для народного танца

83 Тихо

p

mf

marcato

pp

1. 2.

Чайковский. «Шарманщик поет» («Детский альбом»).

(«Казачок», «Лезгинка»). В музыкальной литературе двухчастная форма бывает простой и сложной.

Первая часть простой двухчастной формы обычно пишется в форме периода¹. Вторая часть — или период (новая тема), или развитие темы первой части. Соответственно этому простая двухчастная форма может быть двух типов:

1) Художественный образ может быть выражен двумя музыкальными темами (близкими друг другу по характеру, дополняющими одна другую, так же как в песне припев дополняет куплет) (пример 83).

¹ Формы темы, изложенные в первой части, может быть и незамкнута; в этом случае она представляет собой построение, заканчивающееся половинным кадансом (Бетховен, 30-я соната, тема вариаций).

2) Художественный образ может быть выражен темой (первая часть) и ее развитием (вторая часть) (пример 84).

Первая часть часто бывает модулирующей. Этим подчеркивается связь частей между собой, единство формы в целом. Модуляция обычно бывает направлена в сторону доминанты: в тональность пятой или третьей ступени. Гораздо реже модуляция в первом периоде простой формы бывает направлена в тональность субдоминантовой группы.

Эта закономерность тонального плана характерна не только для западной классики XVIII века, но и для музыки XIX века. Однако выбор тональностей в XIX веке становится более разнообразным.

В простой двухчастной форме сквозное развитие не предполагает полного слияния частей, а наоборот, относительная их самостоятельность подчеркивается повторениями каждой из них (многие танцы Шуберта).

В музыкальной литературе двухчастная форма применяется как форма целого произведения, чаще вокального, реже инструментального (танцы Шуберта), а также как форма части более крупного сочинения (Моцарт, соната до мажор, ч. I, Andante).

3. Простая трехчастная форма

Трехчастная форма состоит из экспозиции, середины и репризы.

Простая трехчастная форма может быть, так же как и двухчастная, двух видов:

1) Художественный образ может быть выражен двумя музыкальными темами, из которых первая повторяется еще раз после второй (реприза) (пример 85).

2) Художественный образ может быть выражен одной темой, после чего следует ее развитие, выделенное в особую часть, и реприза темы (пример 86).

Трехчастная композиция с репризой возникает не в народной музыке, а в музыкальной литературе. Это стоит в прямой зависимости от области применения музыки, то есть, от жанра: в народной песне сквозное развитие содержания и законченность композиции в целом осуществляются главным образом средствами слова (текста песни), а не музыки; в народном танце особая законченность композиции вообще не нужна, поскольку музыка танца повторяется неограниченное число раз. В инструментальной же профессиональной музыке композиция произведения должна была приобрести закончен-

85. *Tempo di valse* I и III части

Con passione e gelosia II часть

б)

Чайковский. «Наталия-вальс».

ность и без опоры на текст. Естественным путем для этого является повторение темы первой части (реприза).

В западной классике XVIII века простая форма двух- и трехчастная применяются в инструментальной музыке главным образом как часть более крупной формы (сложной трехчастной, рондо). В связи с расцветом инструментальной миниатюры в XIX и XX веках появляется большое количество произведений, написанных в простой трехчастной форме (Шопен — многие этюды, мазурки, некоторые прелюдии; многие прелюдии Рахманинова, Скрябина и др.).

В вокальной музыке большую роль сыграла так называемая Ария *da capo* («с начала») в трехчастной репризной форме. Это одна из ранних репризных форм. В простой трехчаст-

86. Умеренно I и III части

б) II часть

Чайковский. «Сладкая греза» («Детский альбом»).

ной форме также написаны многие романсы русских и западно-европейских композиторов.

Первая часть простой трехчастной формы — тема — пишется обычно в замкнутой форме периода. Если во второй части (середина) появляется новая тема, она может быть и замкнутой — в форме периода — и незамкнутой. Если же середина представляет собой развитие темы первой части, то такая середина, естественно, не может быть замкнутой и в форме периода не пишется.

Первая часть классической простой трехчастной формы может быть модулирующей — обычно в доминантовую сферу. Реже появляется модуляция и в субдоминантовые тональности. Так же как и в простой двухчастной форме, модуляция в первом периоде служит импульсом дальнейшего развития. Относительная самостоятельность частей простой трехчастной формы подчеркивается повторениями, причем первая часть повторяется особо, а середина часто повторяется вместе с репризой.

4. Простая двухчастная репризная форма

Реприза иногда оказывается неполной и непосредственно связанной со второй частью.

Форму, в которой неполная реприза не выделяется в само-

стоятельную часть, а служит завершением второй части, мы называем *двухчастной репризной формой* (Чайковский, тема вариаций, соч. 19, № 6; Шопен, прелюдия фа-диез мажор).

Первая часть такой формы по масштабу обычно равняется второй части. Этот момент и определяет двухчастность композиции. Но тематическая реприза создает также впечатление трехчастности.

*

Простая форма широко используется, как было уже сказано, и как часть более крупной формы, и как форма самостоятельного произведения. В произведениях композиторов прошлого и в современных нам произведениях эта форма применяется весьма разнообразно.

* * *

Глава V

СЛОЖНАЯ ФОРМА

Сложной формой называется такая трехчастная и двухчастная форма, в которой либо каждая из частей, либо по крайней мере одна из них написана в простой двух- или трехчастной форме.

В сложной форме сквозное развитие достигается путем сопоставления различных, большей частью контрастных тем (пример 87).

Поэтому во второй части сложной формы лишь в редких случаях разрабатываются темы первой части.

1. Сложная трехчастная форма

Исторически сложная форма связана с танцевальным жанром. В XVII—XVIII веках танцевальная музыка приобретает, помимо прикладного значения (музыка, под которую танцуют), самостоятельное художественное значение. Особенно большую роль начинает играть танцевальная сюита, построенная по принципу объединения пьес одного жанра, но различного характера.

а) 87 Allegretto

б) Trio

Моцарт. Симфония соль минор, менуэт.

В сюитах И. С. Баха наиболее распространенные в то время танцы менуэт и гавот часто сопровождаются вторым менуэтом или вторым гавотом. В этом нашла отражение практиковавшаяся и в прикладной танцевальной музыке манера чередования двух различных менуэтов или двух гавотов. Так в сюите, по принципу соединения двух самостоятельных пьес, возникает сложная двухчастная форма. Практиковалось еще, кроме того, повторение первого менуэта. Возникла *сложная трехчастная форма*, как соединение двух различных пьес, из которых первая повторяется. Благодаря тому, что первый из двух менуэтов исполнялся полным составом оркестра («tutti»), второй — тремя инструментами («trio»), вторая часть сложной трехчастной формы получила название «трио», которое сохраняется и до сих пор, хотя такая средняя часть и не обязательно исполняется тремя инструментами (Бетховен, 1-я соната фа минор, менуэт).

Самостоятельность каждой части сложной формы подчеркивается и ладотональным планом: *средняя часть* пишется обыкновенно или в *одноименной* или в *субдоминантовой* тональности¹. Таким образом, характерные черты классической сложной трехчастной формы заключаются в следующем:

1) каждая часть самостоятельна по образу и в связи с этим самостоятельна и по форме (простой трех- или двухчастной);

2) первая часть начинается и заканчивается в главной тональности;

3) вторая часть большей частью пишется в одноименной или субдоминантовой тональности. Если же вторая часть проходит в главной тональности, то контраст образов выражается другими средствами (Бетховен, 1-я симфония, менуэт).

За пределами танцевального жанра или жанра марша сложная трехчастная форма используется очень широко, но приобретает часто некоторые особенности, связанные со стремлением к преодолению свойственной этому типу композиции обособленности частей. Несмотря на это, основным признаком сложной трехчастной формы остается *относительная самостоятельность* ее большей частью контрастных частей, как *двух различных по характеру*, а иногда и по жанру пьес.

Стремление же к преодолению цезур между частями сложной трехчастной формы сказывается в следующем:

1) Средняя часть более непосредственно включается в процесс сквозного развития и, оставаясь самостоятельной по образу, становится композиционно менее обособленной. Такая средняя часть пишется в форме периода или ряда незамкнутых построений и называется *эпизодом* (Чайковский «На тройке» из «Времен года»).

2) Особое значение приобретает кода, построенная на темах как первой, так и второй части. Такую коду называют *синтетической*. Значение ее для объединения образов произведения исключительно велико (Бетховен, 15-я соната, ч. II; Чайковский, 1-й квартет ре мажор, ч. II).

3) Между частями появляются связующие построения. Вторая, реже первая, часть таким образом становится разомкнутой (Чайковский, 1-й квартет ре мажор, ч. II; 6-я симфония, ч. II).

¹ Заметим, что одноименная (контрастная) тональность или субдоминантовая (уводящая от главной) тональность употребляется часто в тех случаях, когда какую-либо часть нужно выделить как самостоятельную (см. далее — контрастный эпизод в рондо, эпизод в разработке сонатной формы).

К этим средствам преодоления композиционной расчлененности сложной трехчастной формы нужно прибавить еще *сокращение репризы*: иногда повторяется только первый период первой части. Сама по себе сокращенная реприза еще не может служить средством объединения частей формы в одно целое, но в соединении с другими, перечисленными выше средствами сокращения реприза способствует большей слитности композиции, так как она нарушает очень четкое членение симметричной формы (Григ, менуэт из сонаты для фортепьяно).

В XIX веке появляется особый тип инструментальной миниатюры, построенной на контрасте образов. Каждая часть такой формы не выходит за рамки периода. Таковы, например, мазурка Шопена до мажор, соч. 33, № 3, «Народная песня» из «Альбома для юношества» Шумана. Такая композиция сочетает в себе черты как простой, так и сложной формы. С точки зрения строения частей это простая форма. Однако образный контраст, несомненно, идет от традиций сложной формы. В мазурке Шопена обычная сложная танцевальная форма как бы сжимается, что связано с новым для того времени жанром инструментальной миниатюры. В «Народной песне» Шумана такое уменьшение размеров частей нужно рассматривать в связи с жанром детской пьесы.

2. Сложная двухчастная форма

Сложная двухчастная форма встречается реже, чем сложная трехчастная. Примером ее может служить ноктюрн Шопена соль минор, соч. 15, № 3. Этот ноктюрн построен на противопоставлении двух образов: первый из них воплощен в песенной теме, второй — представлен темой хорала. Каждый из этих образов дан в развитии.

Очень выразительно использована сложная двухчастная форма в романсе Чайковского «На нивы желтые». Первая часть этого романса посвящена изображению сельского пейзажа в меркнувшем свете наступающего вечера. Драматургически это вступление. Вторая часть — лирическое высказывание, полное смятения, чувств, сожалений, раскаяния.

*

Сложная трехчастная и двухчастная формы являются в музыкальной литературе формами самостоятельной пьесы, иногда входящей в сюиту или в сонатный цикл.

Выразительные возможности сложной формы очень велики: от простого сочетания двух однородных танцев или мар-

шей до сопоставления резко контрастных образов. Как пример такого контрастного сопоставления можно привести пьесу Чайковского «На тройке» из цикла «Времена года» (см. приложение 1).

* * *

Глава VI.

РОНДО

Рондо — многочастный тип композиции. Основной особенностью формы рондо является повторение одной темы не менее трех раз, перемежающееся эпизодами. Путем таких повторений главный художественный образ утверждается в своих существенных чертах.

Прообразом формы рондо является народная песня с припевом, выделенным в особую часть. Припев в такой песне, повторяясь, остается неизменным, а куплет изменяется по тексту и слегка варьируется при повторении. Само название «рондо», происходящее от французского «gonde» («хоровод»), указывает на связь этой формы с хороводными песнями. Применение этого типа композиции различно для музыкальных культур разных стран и эпох.

1. Куплетное рондо

Форма рондо нашла широкое распространение во Франции в музыке Фр. Куперена, Рамо, Дандрие, Дакена и др. Творчество этих композиторов-клавесинистов весьма противоречиво. Им, несомненно, присущ самый живой интерес к действительности, что сказывается и в названиях их программных сочинений («Жнецы», «Сборщики винограда», «Развешивающиеся ленты», «Старые синьоры», «Любимая», «Стонущая» и т. п.). Однако круг их образов весьма ограничен, а действительность находит в этих пьесах очень внешнее, часто приукрашенное отражение. В этой ограниченности, приглаженности сказываются эстетические взгляды аристократического общества, властно диктовавшего художнику свои требования: искусство не должно беспокоить, в нем не должно быть места сильным, искренним движениям души, его цель — лишь развлекать и забавлять.

Как горькое признание бессилия художника, вынужденного подчиняться этим требованиям, звучит совет, данный художником Жаном Батистом Грёзом своему другу: «Старайтесь быть занятым, если не можете быть правдивым». Стремление к «занятности» приводит к появлению таких изобразительных пьес, как «Кукушка» Дакена, «Будильник» Куперена, «Куприца» Рамо и т. д.

Каждый раз, когда композитор того времени обращается к темам, взятым прямо из жизни человека, оказывается, что действительность предстает перед слушателями в «голубых и розовых пасторальных тонах». Таковы, например, «Жнецы» или «Сборщицы винограда» Куперена.

Когда композитор-клавесинист Дандрие делает психологическую зарисовку и пишет свою «Стонущую» («La gémissante»), образ получается неглубокий, неразвитый, раз найденная интонация бесконечно повторяется, становится сентиментальной.

Вместе с тем искусство клавесинистов исторически плодотворно своим обращением к явлениям действительности, своей программностью, своей жанровостью и обладает большим изяществом точно и четко разработанных деталей формы. Отдельные произведения отличаются яркостью эмоций и богатством развития (Куперен, «Любимая»).

Рондо французских клавесинистов («куплетное рондо») очень мозаично: оно состоит из ряда небольших частей, замкнутых кадансами. Начинается рондо с темы, которая в дальнейшем повторяется без изменений (пример 88).

Эта тема — припев — называется в куплетном рондо *рефреном*. Пишется рефрен в форме периода. Далее идет первый *куплет* в одной из тональностей диатонического родства, иногда модулирующий, но замкнутый кадансом (пример 89). Тематически куплет близок рефрену; он не служит целям разностороннего показа образа. В куплете как бы несколько иными словами говорится о том, о чем уже было сказано в рефрене.

После первого куплета идет опять рефрен, затем новый, также близкий рефрену куплет (пример 90), опять рефрен и т. д. Количество куплетов неограничено; каждый из них идет в какой-либо тональности диатонического родства.

Форма напоминает ожерелье, из которого можно вынуть камень, и оно от этого только станет короче, но не утратит своего качества. Так и в рондо французских клавесинистов:

Модерн на тройке
Пасторальный

88. Gaiement

mf

tr

Куперен. «Жнецы».

89

p

Куперен. «Жнецы».

90.

p

tr

Куперен. «Жнецы».

исполнитель мог по своему желанию пропустить какой-либо куплет, и произведение от этого не страдало.

Характерные черты куплетного рондо французских клавесинистов:

- 1) замкнутость рефрена и куплетов;
- 2) рефрен в форме периода;
- 3) неограниченное количество куплетов, а следовательно, и повторений рефрена;
- 4) тональный план, основанный на диатоническом родстве;
- 5) тематическая близость куплетов рефрену.

В поисках новых выразительных средств некоторые композиторы (Куперен, например, и в особенности Филипп Эмануэль Бах) нарушают эту, вполне отвечавшую эстетическим требованиям своего времени, форму.

2. Классическое рондо

В творчестве венских классиков Гайдна, Моцарта, Бетховена возникает новый тип рондо.

Мы называем Гайдна, Моцарта и Бетховена классиками потому, что в их творчестве современная им действительность нашла яркое реалистическое отражение. Именно ими была найдена новая форма (в широком смысле этого слова) для воплощения нового содержания. Их творчество далеко переросло рамки буржуазной культуры; оно крепко связано с народным искусством, и в нем нашли выражение передовые взгляды того времени в области морали, этики и эстетики.

Не рассматривая подробно особенности творчества каждого из этих композиторов, мы лишь остановимся на том, что было для них общим.

Реалистический метод отражения действительности дает себя знать прежде всего в полнокровном, разностороннем изображении фактов, явлений, человеческих характеров, картин природы. Отсюда возникает и контраст образов, не в плане простого сопоставления двух пьес сюиты, но как основной принцип строения формы произведения, его сквозного развития.

Появление новых типов композиции связано с этим основным принципом взаимодействия контрастных художественных образов. В свою очередь принцип этот является проявлением

того реалистического метода отображения действительности, который был порожден эпохой социальных революционных преобразований XVIII века. Не случайно именно в эту эпоху развиваются и кристаллизуются и сложная трехчастная контрастная форма, и классическая сонатная форма, и классическое рондо.

В области рондо новый принцип строения формы выражается в том, что количество эпизодов резко сокращается до двух (реже трех); один из них контрастирует теме. Возникает также стремление к преодолению свойственной рондо цезурности, что сказывается в следующем:

- 1) приобретают гораздо большее значение связующие построения;
- 2) первый эпизод (у Бетховена) теряет замкнутость (20-я соната соль мажор, финал);
- 3) очень часто появляется кода, построенная на интонациях темы и на интонациях контрастного эпизода;
- 4) тональный план приобретает большую функциональную четкость: тема — в главной тональности, контрастный эпизод — в одноименной или субдоминантовой тональности, не-контрастный эпизод — в доминантовой тональности или в субдоминантовой (в тональности VI ступени или в тональности IV ступени, если контрастный эпизод — в одноименной тональности).

Тема классического рондо пишется в простой двух- или трехчастной форме, начинается и заканчивается в главной тональности (пример 91). Второе ее проведение может быть сокращенным (только первый период). Это характерно для классического рондо вообще, но есть некоторые особенности, типичные для раннего классического рондо (Гайдн) и для более позднего (Бетховен). У Гайдна контрастным эпизодом может быть или первый, или второй, и оба эпизода пишутся в двух- или трехчастной форме¹. У Бетховена первый эпизод может быть композиционно незамкнутым (пример 92), а контрастным является второй эпизод, который пишется в простой двух- или трехчастной форме, или в форме периода (пример 93). Такая особенность строения рондо у Бетховена возникает в результате стремления к сквозному развитию сонатного типа.

¹ Форма рондо у Гайдна часто строится на основе вариационного принципа развития: второй эпизод является вариацией первого или оба эпизода являются вариациями темы (соната ми минор, финал).

91. **Vivace**

Музыкальный фрагмент № 91, «Vivace», из 25-й сонаты Бетховена. Музыка записана для фортепиано. Темп «Vivace». Динамика варьируется от *p dolce* до *f* и *p*.

Бетховен. 25-я соната, финал.

3. Рондо и рондальные формы в музыке западноевропейских композиторов XIX века

Крупнейшие композиторы XIX века на Западе — Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Дворжак, Григ и т. д. — крепко связаны с традициями реалистического искусства своих великих предшественников и, подобно им, — с народным творчеством. Великое искусство Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена было для этих композиторов живой, действующей традицией.

В статье «На новый 1835 год» Шуман призывал «настоячиво напоминать о старом времени и о его творениях, неустанно обращать внимание на то, что только из такого чистого источника может черпать силу новая красота искусства».

92.

Музыкальный фрагмент № 92, из 25-й сонаты Бетховена. Музыка записана для фортепиано. Динамика *f*.

и т. д.

Бетховен. 25-я соната, финал.

93.

Музыкальный фрагмент № 93, из 25-й сонаты Бетховена. Музыка записана для фортепиано. Динамика *f*.

и т. д.

Бетховен. 25-я соната, финал.

Композиторы XIX века, творчески претворяя классические традиции, внесли в музыку много новых, ярких, выразительных средств и значительно видоизменили классические типы композиции музыкальных произведений: ладогармонические средства выражения в гораздо большей степени, чем раньше, приобретают у них колористическое значение и в связи с этим очень усложняются; усложнение гармонии ведет к расширению круга тональностей, в которые делаются отклонения и модуляции; приобретает большее, чем раньше, значение фактура как средство выражения; оркестровка становится более изысканной и сложной.

В области композиции: вырастает роль связующих построений и предъиктов, приобретающих иногда значение самостоятельных частей (Шуман, «Ночью» из цикла «Фантастические пьесы» — сложная трехчастная форма с большим предъиктом перед репризой); наряду с тенденцией к выражению сквозного развития путем незавершенности отдельных этапов обнаруживается и другая тенденция — к сюитному типу строения формы, при котором сквозное развитие достигается средствами программы (Шуман, «Венский карнавал»). Последнее обстоятельство имеет непосредственную связь с расцветом инструментальной миниатюры как формы лирического высказывания художника.

В области рондо эти характерные черты преломляются следующим образом:

а) тема становится иногда модулирующей, чем подчеркивается необходимость дальнейшего движения (Шуман, «Новеллетта» фа мажор, соч. 21, № 1);

б) какое-либо из проведений темы (кроме первого и последнего) может быть и не в главной тональности (Шуберт, соната ля минор, соч. 164, ч. II);

в) первый эпизод иногда повторяется еще раз в конце в другой тональности (Шуман, «Новеллетта» фа мажор).

Очень большое значение в творчестве композиторов XIX века приобретает простая или сложная трехчастная форма с чертами рондо.

1) В простой трехчастной форме середина часто повторяется вместе с репризой. Если при повторении середина изменяется (например, проходит в другой тональности или существенно варьируется), то возникает рондальная¹ форма, ко-

¹ Термин «рондальный» употребляется в настоящей работе для определения формы, обладающей чертами рондо.

торую называют *двойной трехчастной* (а, б, а, б¹, а; Мендельсон, «Песня без слов» до минор, № 14; Лист, ноктюрн № 3 ля-бемоль мажор).

2) Сложная трехчастная форма становится рондальной, если в ней возникает самостоятельная повторяющаяся часть — рефрен, с которого пьеса обычно начинается. Как пример можно привести «Порыв» Шумана. В этой пьесе период, которым начинается произведение, проходит четыре раза. «Порыв» внешне напоминает «Новеллетту» Шумана фа мажор (рондо). Однако контраст образов в «Новеллетте» возникает между темой-рефреном, с одной стороны (пример 94) и эпизода-

94. Markirt und kräftig

Шуман. Новеллетта № 1, соч. 21.

ми, с другой стороны (пример 95), следовательно, воплощением главного художественного образа служит тема-рефрен (подтверждением чего является ее ярко жанровая маршевая природа). Ее повторения имеют решающее значение. Отсутствие этой темы лишило бы пьесу той образности, которую придал ей автор (заметим, что сама эта тема написана, в свою очередь, в рондальной двойной трехчастной форме).

а) 95

б)

Шуман. Новеллетта № 1, соч. 21.

В пьесе же «Порыв» первый период также ярче всего выражает основной образ произведения, но этот образ находит развитие, кроме того, и в следующей теме. Поэтому контраст возникает между двумя первыми темами, с одной стороны (пример 96), и темой средней части, с другой стороны (пример 97), а следовательно, в основе здесь лежит трехчастная композиция, лишь подкрепленная рефреном, придающим пьесе особую романтическую приподнятость.

Тональные планы также подчеркивают принципиальную разницу в композиции этих двух пьес: в пьесе «Порыв» тональный план подчеркивает трехчастность: $f-Des-f$ (B) $f-As-f$. В новеллетте главной тональностью замкнуты тема и первый эпизод ($F-Des-A-F$), а затем, со второго проведения темы, этот же тональный план ($F-Des-A-F$) захватывает всю остальную часть пьесы, совершенно исключая впечатление трехчастности.

Рондальной является также сложная трехчастная форма с двумя трио (первая часть — первое трио — первая часть — второе трио — первая часть; см. Шуман, симфонии си-бемоль мажор и до мажор, скерцо).

Внешне к рондо приближается и сложная трехчастная форма с сокращенной репризой. Здесь вопрос решает первая часть: если первая часть — простая трехчастная форма, заключающая в себе единый образ, данный в развитии, то правильнее определить эту форму как трехчастную с сокращенной репризой (Григ, менуэт из сонаты для фортепьяно). Если же после первого периода следует новая тема, воплощающая в себе черты нового образа или даже близкая теме первого периода, но вполне самостоятельная по форме, — значит, перед нами рондо.

4. Рондо в творчестве русских композиторов

Непосредственная близость творчества русских композиторов-классиков к народному музыкальному искусству сказалась в широком использовании песенных традиций. На этой основе, главным образом, в вокальной музыке, возникает русское классическое рондо. Ярким примером его является «Рондо Антонида» из оперы Глинки «Иван Сусанин» (пример 98). Форма этого «Рондо», близкая двойной трехчастной, тесно связанная с народной песней, применена здесь Глинкой крайне своеобразно: эпизоды близки один другому, как близки друг другу бывают музыкальные строфы народной песни:

96. Sehr rasch

a)

b)

Шуман. «Порыв» («Фантастические пьесы»).

97.

Шуман. «Порыв» («Фантастические пьесы»).

98. Allegro

Солн. це ту. чи не за.

кро. ют, луч про. гля. нет зо. ло. той!

Глинка «Иван Сусанин».

(пример 99). «Рондо Антонида» — песня невесты. В нем выражены и нетерпение девушки, ждущей своего жениха, и ее гордость за своего избранника, и ее мечты о будущем, и ее уверенность в своем счастье, в том, что сейчас, сию минуту, появится лодка и она увидит того, к кому несутся все ее помыслы. Чувство радости переполняет ее душу. Она словно готова сию минуту пуститься в пляс. Поэтому так танцевальна тема этого рондо, плавная, идущая от «лебединой поступи» русской женской пляски¹. Это подлинно русское жанро-

¹ Здесь Глинка в самом выборе типа композиции следует классическим традициям, своеобразно применяя форму рондо, тесно связанную с танцевальным жанром (см. также «Рондо Фарлафа» из оперы «Руслан и Людмила»).

99.

a)

На бе-рег сту-пит он, мой

су-же-ный дру-жок!

b)

что ни ут-ро, что ни

ве-чер жду я с ми-лым дру-гом встре-чи

Глинка «Иван Сусанин».

вое рондо, национально своеобразное, тесно связанное с народной песней, и вместе с тем это психологически разнообразная характеристика, яркий реалистический портрет.

Однако этим типом рондо не исчерпывается область его применения в русской классической музыке.

Реалистический творческий метод русских композиторов XIX века сказывается и в богатом жанровом разнообразии музыки. В рондо эта жанровая, красочная, сочная манера письма, опирающаяся на хорошо известные слушателю интонации, находит широкое применение. Как один из многочисленных примеров можно привести еще «Песнь рыбки» Даргомыжского на слова Лермонтова из поэмы «Мцыри» (см. приложение 2).

* * *

ФУГА

Фугой называется имитационно-полифоническая форма, в основе которой лежит одна музыкальная тема, многократно проводимая во всех голосах¹. Форма фуги получила большее распространение в европейской музыке начиная с XVII века и имеет большое историческое значение. В фуге впервые в истории полифонического искусства была найдена крупная

¹ Фуга, лишенная широкого полифонического развития, обычно называется фугеттой. О сложной фуге — на две или три темы — см. далее.

композиционная форма, в которой сквозное развитие осуществлялось силами музыки, без помощи слова. Этой форме свойственна текучесть, непрерывность сквозного развития. Для композиции большинства фуг (со времени И. С. Баха) типична трехчастность.

Первая, *экспозиционная* часть фуги посвящена последовательному *изложению* темы во всех голосах. Для тонального плана этой части типична периодическая смена главной и доминантовой (реже — главной и субдоминантовой) тональностей.

Вторая, *средняя* часть фуги содержит ряд проведений темы в различных подчиненных тональностях. Ладотональное развитие иногда сочетается с варьированием темы.

Третья часть фуги, *реприза* — изложение темы снова в главной тональности (иногда в субдоминантовой и в главной тональностях).

Непрерывность, текучесть полифонического развития в фуге часто стирает четкие грани между частями композиции. В этом случае признаками членения следует считать:

- 1) тональный план,
- 2) тематические преобразования.

Типичная композиция фуги сложилась в конце XVII—в начале XVIII столетия. Полного расцвета форма фуги достигла в творчестве И. С. Баха.

В XIX столетии чисто полифоническая форма фуги уступила место новым, гомофонным формам сонатно-симфонического типа. Однако некоторые композиторы (Шуман, Мендельсон, Брамс, Глинка, Танеев, Глазунов, Мясковский, Шостакович и др.) создали в этой области ряд значительных произведений, а приемы музыкального развития, найденные в фуге, как и сама фуга, не потеряли своего значения в новых условиях, послужив основой техники симфонической разработки.

Классические фуги отличаются богатством содержания; в них находят яркое выражение широкий круг художественных образов. Здесь наряду с величественными монументальными фресками (органные, хоровые фуги Баха) встречаются небольшие жанровые зарисовки, проникнутые непосредственным юмором; наряду со светлыми, лирическими страницами возникают глубоко скорбные, трагические (Бах, фуги из «Хорошо темперированного клавира», тт. I и II).

Многообразны жанры баховских фуг. Среди них встречаются образцы песенного жанра, отличающиеся широтой мелодической напевности, образцы танцевального жанра (жига),

фуги, близкие жанру драматического ариозо, фуги-марши, фуги-пасторали.

1. Экспозиция фуги

Первая часть фуги — *экспозиция* — включает в себе:

- 1) одноголосное изложение темы,
- 2) группу имитационных проведений темы во всех голосах.

Темой фуги называется ее начальная одноголосая фраза. В ней лаконично выражены основные черты художественного образа произведения.

Обычно тема фуги — небольшое, относительно замкнутое, неперiodическое построение, однотональное или модулирующее (в доминантовую тональность), завершающееся мелодическим кадансом (чаще всего несовершенным) на тяжелой или относительно тяжелой доле метра (пример 100).

100.

а)

б)

в) Largo

а) «Х. Т. К.»¹, I₂; б) «Х. Т. К.», II₂₀; в) «Х. Т. К.», I₂₄

Нередко в мелодическом кадансе темы отсутствует ритмическая остановка — этим достигается непрерывность перехода от темы к последующему мелодическому развитию.

¹ «Х. Т. К.» — сокращенное название «Хорошо темперированного клавира». Римская цифра обозначает том, арабская — номер фуги.

Проведение темы во втором — по времени вступления — голосе в доминантовой или субдоминантовой тональности называется *ответом*. Ответ в фуге бывает двух типов:

- 1) реальный,
- 2) тональный.

Реальный ответ представляет собой изложение темы, точно транспонированной в доминантовую (реже в субдоминантовую) тональность¹.

а) 101.

б)

в)

а) «Х. Т. К.», I₁₆; б) «Х. Т. К.», I₈; в) «Х. Т. К.», I₁₈

¹ Иногда встречается ответ в главной тональности. В таком случае имеет место «октавная фуга», лишенная тонального контраста в начальной имитации и обычно не обладающая широким развитием (Бах, двухголосные инвенции, №№ 1, 2, 3, 4, 8).

Тональный ответ является вариантом темы, проходящей в главной тональности или *неточно* транспонированной в доминантовую тональность.

Изменения темы в тональном ответе заключаются главным образом в следующем:

1) основному звуку D (V) в начале темы соответствует основной звук T (I) главной тональности в начале ответа;

2) сопоставлению основных звуков T и D в начале темы соответствует сопоставление звуков D и T главной тональности в начале ответа;

3) модуляции в доминантовую тональность в конце темы соответствует возвратная модуляция в главную тональность в конце ответа (пример 101).

Таковыми изменениями темы в тональном ответе достигается:

1) преобладание главной тональности на первом этапе развития темы;

2) постепенный переход в доминантовую тональность; а также избегается:

1) начало ответа с нетонического звука главной тональности (II);

2) модуляция в неродственную тональность двойной доминанты в ответе.

Ответ может вступить:

1) одновременно с окончанием темы или непосредственно после ее окончания;

2) до окончания темы (*стретта*);

3) несколько позже окончания темы.

Противосложение, сопровождающее проведение темы (ответ) в другом голосе, является естественным продолжением мелодического развития темы (пример 102).

102

«Х. Т. К.», II₂

Нередко между темой и противосложением возникает связка, называемая *кодеттой* (пример 103).



«Х. Т. К.», 17

Противосложение часто сохраняется в дальнейших проведениях темы. В таких случаях оно называется *удержанным* противосложением.

Полифоническое сочетание темы и удержанного противосложения в последующих проведениях не всегда остается неизменным. Нередко контрапунктирующие друг другу мелодии перемещаются так, что мелодия, первоначально изложенная в верхнем голосе, передается нижнему, а мелодия нижнего голоса — верхнему. Такое сочетание двух взаимно перемещающихся мелодий называется *двойным контрапунктом* (пример 104).

Наибольшее распространение получил *двойной контрапункт октавы* — такой вид двойного контрапункта, в котором взаимное перемещение двух мелодий достигается путем переноса мелодии верхнего голоса на октаву (нередко на двойную

104.

«Х. Т. К.», II₂₂

октаву) вниз или мелодии нижнего голоса на октаву вверх, а также путем одновременного взаимного перемещения мелодий на октаву¹.

Между проведениями темы в различных голосах в качестве связующих построений часто возникают *интермедии*, заключающие в себе развитие элементов темы. Обычно в интермедиях секвенционно разрабатываются мотивы, вычлененные из темы или противосложения (пример 105).



«Х. Т. К.», I₂

Нередко в первой части фуги после проведения темы во всех голосах (экспозиция) следует еще одно или несколько ее проведений также в главной и доминантовой тональностях. Такие проведения называются *дополнительными*.

Если дополнительные проведения даются во всех голосах, возникает вторая группа экспозиционных проведений темы, называемая *контрэкспозицией*. В контрэкспозиции обычно голос, проводивший прежде тему в главной тональности, проводит ее в доминантовой тональности, а проводивший в доминантовой — проводит в главной тональности.

2. Средняя часть фуги

Вторая — *средняя* — часть фуги содержит группу проведений темы в побочных тональностях. Типичным для начала этой части является проведение темы в тональности, *параллельной* главной. В связи с развитием тонального плана в этой части фуги нередко содержится большее (по сравнению с экспозицией) количество интермедий. Здесь же обычно заключается кульминация тематического развития фуги.

Следует отметить некоторые приемы музыкального развития, характерные для полифонической музыки, — приемы видоизменения темы и способы многоголосного ее изложения.

¹ Значительно реже встречаются двойные контрапункты дуодецимы и децимы (Бах, «Хорошо темперированный клавир», т. II, фуга соль минор).

В процессе развития тема может быть изложена:

- а) в обращении,
- б) в увеличении,
- в) в уменьшении.

Обращением темы называется изменение высотного направления интервалов ее мелодии в противоположную сторону (пример 106). Этот прием тематического развития является одним из способов *мелодического варьирования*.

106.

«Х. Т. К.», I₃

Увеличением называется такое проведение темы, при котором каждая длительность увеличивается вдвое. При этом возникает впечатление замедления темпа, так как время, в течение которого проводится тема, увеличивается вдвое (пример 107).

107.

«Х. Т. К.», II₂

Уменьшением называется проведение темы, при котором каждая длительность уменьшается вдвое. Проведение темы в уменьшении производит впечатление ускорения темпа (пример 108).

В качестве примера *многоголосного* развития фуги следует в первую очередь назвать *стреттную* (сжатую) имитацию, в

которой тема последовательно проводится в нескольких голосах, начинаясь в каждом голосе прежде, чем заканчивается ее

108.

Уменьшение

«Х. Т. К.», II₄

проведение в предыдущем голосе (пример 109). Стреттная имитация является средством усиления динамики полифонического развития благодаря эффекту вступления голосов, «перебивающих» друг друга.

109.

«Х. Т. К.», II₅

В некоторых случаях имеет место проведение темы *одновременно* в двух голосах (параллельными терциями или секстами) (пример 110).

Вторая часть фуги часто заканчивается развитой интермедией, являющейся предъиктом к третьей части.

110.

«Х. Т. К.», II₁₆

3. Реприза и кода фуги

Третья часть фуги — *реприза* — содержит проведения темы в главной тональности (иногда в главной и субдоминантовой тональностях).

Реприза в фуге всегда бывает измененной — она начинается многоголосно, в ней часто бывают стреттные проведения темы, часто сокращается число вступлений темы, сокращается объем интермедий.

Реприза фуги заканчивается полным совершенным кадансом в главной тональности. Построение после такого каданса составляет *коду* фуги.

4. Двухчастная фуга

Членение фуги на экспозицию, среднюю часть и репризу не исключает возможности двухчастной композиции фуги, так как форма фуги в конечном счете обусловлена распределением групп проведений темы, масштабными соотношениями этих групп, тональным планом, распределением интермедий и их масштабами. Так, например, композиция фуги фадиез мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха двухчастна: экспозиция и два дополнительных проведения темы образуют в ней первую часть, а короткая средняя часть (проведение темы в ре-диез миноре) вместе с репризой образует вторую часть.

Некоторые фуги Баха имеют общие композиционные черты с двухчастной формой, характерной для прелюдий и танцев из сюит. Такие фуги четко расчленяются на две части кадансом в доминантовой тональности (в минорных произведениях — нередко в тональности III ступени) в конце первой части. Тональный план частей симметричен:



«Сочетание принципа фуги с жанром танца, обусловившим четкую двухчастную композицию произведения, нашло наиболее полное выражение в заключительной части старинной сюиты — *жиге*.

5. Рондальная форма в фуге

В фуге может иметь место и *рондальная* двойная трехчастная форма, которая содержит две средние части с различным тональным планом и две репризы преимущественно в главной тональности. Образцом такой формы может служить фуга ля мажор Д. Шостаковича (из цикла «24 прелюдии и фуги»). Первая из средних частей заключает в себе проведение темы в параллельной минорной тональности и в ее доминанте (fis — cis), вторая — в более отдаленных тональностях VI_b и II_b ступеней (F — B).

6. Сложная фуга

В полифонической литературе встречаются фуги, в основе которых лежат две, три и т. д. темы. Такие фуги называются *сложными* (двойными, тройными и т. д.).

Следует заметить, что наличие двух тем в двойной фуге часто является выражением контраста художественных образов, лежащих в основе произведения. В некоторых случаях двойная фуга посвящается развитию одного образа, выраженного двумя музыкальными темами.

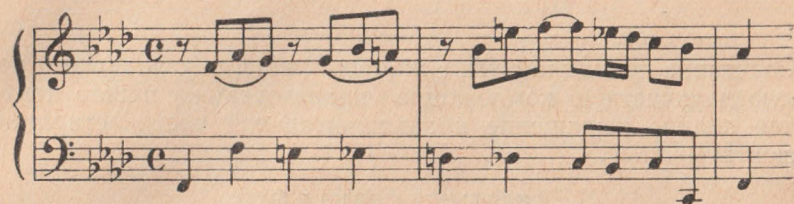
Сложная фуга бывает двух типов:

- 1) с совместной экспозицией тем;
- 2) с отдельными экспозициями.

При *совместной* экспозиции все темы проводятся одновременно в различных голосах с самого начала фуги (пример 111). Затем следует проведение этих тем в других голосах (*ответы*); возникает экспозиционная группа тематических проведений, средняя и заключительная части. Композиция сложной фуги в целом в таком случае близка типичной композиции простой фуги.

В фуге с *раздельными* экспозициями каждая тема имеет самостоятельную группу экспозиционных проведений. Экспозиция первой темы строится наиболее строго. Последующие

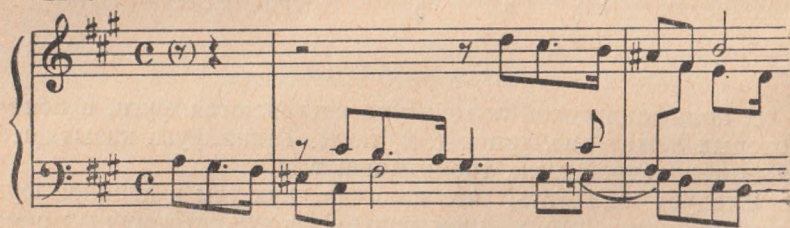
111.



Бах. Трехголосная инвенция № 9

экспозиции нередко содержат отклонения от типичных экспозиционных соотношений голосов (пример 112). В заклю-

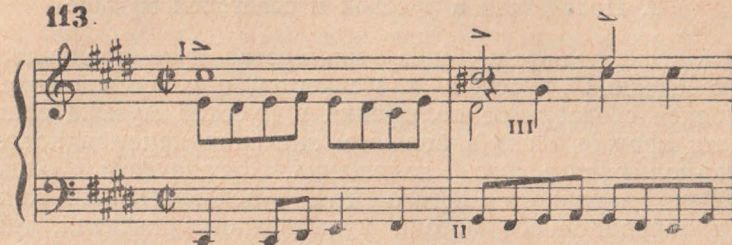
112.

«X. Т. К.», II₁₄

чительной части такой фуги все темы ее проводятся одновременно в главной тональности (пример 113). В этом случае реприза фуги, как правило, имеет тематически обобщающее значение.

В некоторых сложных фугах совмещаются признаки двух указанных выше типов формы. Так, например, в фуге до-диез минор Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира» первая тема излагается в *отдельной* экспозиции, вторая — *совместно* с повторным изложением первой темы, третья же тема — совместно с новым изложением предшествующих двух тем.

113.

«X. Т. К.», I₄

7. Прелюдия и фуга

В инструментальной музыке фуге обычно предшествует *прелюдия*.

При обязательном ладотональном единстве прелюдии и фуги связь их проявляется весьма разнообразно.

Прелюдия, являясь вступлением к фуге, в одних случаях постепенно тематически подготавливает фугу, в других случаях средствами контраста оттеняет ее.

8. Фуга как часть крупного произведения. Фугато.

Фуга встречается в музыкальной литературе не только в качестве формы самостоятельного музыкального произведения — хорового, инструментального; она также может быть формой *части* крупного произведения (оперной сцены, сонато-симфонического цикла, сюиты, оратории, кантаты).

В произведениях гомофонного склада нередко встречается фугированное изложение; такие построения называются *фугато* (финалы 1-й, 3-й симфоний Чайковского, 1-й симфонии Бородина, 3-й симфонии Бетховена; двойное фугато — на две темы — в разработке первой части 6-й симфонии Чайковского).

9. Полифония в русской и советской музыке

Высокое полифоническое мастерство ярко проявилось в произведениях русской классической и советской музыки. Глубокое своеобразие полифонии в русской музыке следует видеть прежде всего в большом значении приемов подголосочно-полифонического изложения, органически близких фактуре народного многоголосия, в исключительно важной роли вариационного метода музыкального развития, типичного для русского музыкального искусства в целом. Все это, разумеется, связано с мелодикой темы, или находящейся в непосредственной связи с народно-песенным искусством (пример 114), или же такой, в которой эти связи хотя и не

114. Andante



Мусоргский. «Борис Годунов».

так очевидны, но все же допускают возможность полифонического развития подголосочного типа (пример 115).

Con moto

115.



Глинка. Фуга.

Композицию фуги и приемы фугато русские и советские композиторы многообразно использовали в своем симфоническом и камерном творчестве. Симфонии и квартеты Чай-

ковского, Бородина, Танеева, Глазунова, Мясковского, Шостаковича содержат множество высокохудожественных образов мастерского фугирования, связанного прежде всего с формами симфонического развития. Среди фортепьянных произведений русских композиторов выдающееся значение имеют фуги Глинки, Чайковского, Лядова, Танеева, Глазунова; весьма значительное явление в советской фортепьянной музыке представляет цикл «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича.

Особенно важную роль играет фуга в русских классических операх как форма композиции некоторых драматургически значительных сцен, преимущественно массовых.

Гениальным образцом сложной хоровой фуги может служить центральная часть пролога оперы Глинки «Иван Сусанин».

Динамические качества фуги русские классики мастерски использовали в народных сценах своих опер для передачи стихийного движения народных масс. Замечательным образцом может служить «Сцена под Кромами» из оперы Мусоргского «Борис Годунов» — центральный эпизод, кульминация этой сцены — «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая».

Вступление к этой опере, предшествующее народной сцене пролога, представляет собой оркестровое фугато, в композиции которого воплощается непрерывное, постепенно нарастающее развитие темы — музыкальной характеристики народа.

Наряду с этим различными фугированными формами композиторы пользовались, создавая фантастические сцены (Римский-Корсаков, фугато «Заповедный лес» в III действии оперы «Снегурочка»), в ситуациях комического характера (фугетта «Пусть узнают, что значит власть!» и фугато «Сатана, сатана!» из II действия оперы «Майская ночь» того же автора).

Особый интерес представляет фугато «Сцена вьюги» из IV действия оперы «Иван Сусанин». Эта сцена замечательна прежде всего тем, что в ней изобразительность органически сочетается с глубокой драматической выразительностью. Вьюга здесь служит выражением душевного волнения героя в его предсмертный час, его тревоги за судьбу Родины, за жизнь его близких. «Зимний лес и гибнущие в нем враги и Сусанин — это монументальная фреска. Напряженное ожидание Сусаниным зимней утренней зари, несущей смерть ему

и весть о спасении Родины — музыка великого сердца и гигантского таланта, музыка подвига»¹.

Глава VIII

СОНАТНАЯ ФОРМА

Контраст художественных образов является одним из важнейших принципов реалистического искусства, в котором правдивое отражение находят существенные и часто противоречивые явления действительности. Поэтому такое большое место в творчестве венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена — занимают контрастные формы и в первую очередь *соната*, которая остается излюбленной формой в творчестве как западноевропейских, так и русских и советских композиторов.

Сонатой с конца XVI века и до середины XVIII века называли всякое инструментальное сочинение в отличие от кантаты — произведения для пения с инструментальным сопровождением (*sonare* — играть, *cantare* — петь).

Появление сонатной формы в ее зрелом виде относится к середине XVIII века: в 1753 году появились клавирные сонаты Ф. Э. Баха, в 1755 году — 1-й струнный квартет Гайдна и в 1759 году — его 1-я симфония. Но и до этих знаменательных дат можно отметить появление целого ряда произведений, в которых сонатная форма обнаруживается очень ясно.

Сонатная форма трехчастна: экспозиция, разработка, реприза. В отличие от первой части простой трехчастной формы с разработкой экспозиция сонаты содержит различные (большей частью контрастные) художественные образы, выраженные по крайней мере двумя темами.

Контрастное сопоставление художественных образов лежит в основе и классической сложной трехчастной формы, и классического рондо, но в классической сонате сквозное развитие осуществляется не на основе простого сопоставления, а на основе *непосредственного взаимодействия* художественных образов, тесно связанных между собой уже в экспозиции.

Вслед за экспозицией в сонатной форме идет разработка. Принцип простого сопоставления художественных образов исключает возможность разработки в сложной трехчастной форме. Разработка простой трехчастной формы возникает как этап развития одного художественного образа. Разработка же со-

натной формы является непосредственным продолжением процесса взаимодействия художественных образов экспозиции. Оно может быть выражено в разработке сонаты столкновением тем, одновременным их проведением, их интонационным сближением или обострением контраста.

В репризе вновь возникают образы экспозиции, но в ином тональном отношении.

Тональный план сонатной формы подчеркивает различие художественных образов в экспозиции, процесс их развития в разработке и единство их в репризе. Поэтому экспозиция строится на сопоставлении *главной* и обычно *доминантовой* тональностей, разработка тонально неустойчива, а в репризе темы экспозиции, как правило, проводятся в *главной* тональности.

1. Экспозиция

Строение и тональный план классической сонатной экспозиции

- 1) главная партия, в главной тональности;
- 2) связующая партия, модулирующая;
- 3) побочная партия, как правило, в одной из доминантовых тональностей. Для мажорных классических сонат типичнее всего тональность пятой ступени, для минорных — тональность параллельного мажора (III ступень);
- 4) заключительная партия, в той же тональности, что и побочная партия.

Экспозиция заканчивается в тональности доминанты и в классической сонате обычно повторяется. Бетховен в 23-й сонате в интересах сквозного развития отказывается от повторения экспозиции.

Главная партия

Главная партия классической сонаты может быть двух типов:

- 1) замкнутая,
- 2) незамкнутая.

Замкнутая главная партия по форме представляет большей частью период (пример 116). Период главной партии редко бывает квадратным — повторным (Моцарт, соната си-бемоль мажор). Чаще он делится не на предложения, а на построения, заключающие в себе изложение элементов темы. Так, например, тема главной партии сонаты Моцарта соль мажор состоит из трех элементов. Композиционно же тема состоит из двух

¹ Б. В. Асафьев. Избранные статьи, выпуск II, М., 1952, стр. 37.

116. Prestissimo

Бетховен. 5-я соната, финал.

построений (второе построение повторяется еще раз). Это членение формы главной партии подчеркивает образно-смысловые связи составляющих ее элементов (подробный анализ этой сонаты дается в приложении 4).

Главная партия не всегда состоит из нескольких элементов. Можно привести много примеров очень сложных и глубоких по содержанию сонат, в которых главная партия при первом ее появлении очень сжата и однородна (Бетховен, 14-я соната до-диез минор, финал). Реже главная партия пишется в простой двух- или трехчастной форме (Моцарт, соната фа мажор; Шуберт, соната ля мажор).

Незамкнутой называется главная партия, заканчивающаяся половинным кадансом в главной тональности. В этом случае в большей степени проявляется сквозное развитие, так как сглаживается цезура между главной партией и дальнейшим процессом развития (пример 117).

117. Andante

Бетховен. 19-я соната, ч. I.

Можно отметить, что темы главных партий, имеющие жанровый (песенный или танцевальный) характер, большей частью бывают замкнутыми по форме. Темы главных партий сонат большого масштаба и сложных по содержанию содер-

жат различные элементы, подвергающиеся в дальнейшем, а иногда уже при их экспозиционном проведении широкому развитию. Таковы темы главных партий 5-й и 23-й («Аппассионата») сонат Бетховена или до-минорной сонаты Моцарта.

Связующая партия

Связующая партия, как правило, модулирует. Однако ее нельзя рассматривать как построение, все назначение которого сводится к модуляции в тональность побочной партии. Сквозное развитие пронизывает все произведение от начала до конца, и с этой точки зрения связующая партия является ответственным моментом сонатной формы.

Связующая партия подготавливает вступление побочной партии как появление «нового действующего лица». Поэтому в конце связующей партии образуется предъикт к побочной партии, иногда выделенной в особое построение (Бетховен, 5-я соната).

Связующая партия может быть построена на новой теме. Такая связующая партия иногда контрастирует главной и по началу может быть воспринята как побочная партия. Однако ее ладотональная неустойчивость и предъиктовый характер ее последнего построения убеждают слушателей в том, что появление побочной партии еще впереди. Такова, например, связующая партия 5-й сонаты Бетховена. Она лирична и несомненно содержит новый образ, контрастирующий драматической главной партии¹ (пример 118). Однако первый же мо-



Бетховен. 5-я соната, ч. I.

¹ Несмотря на контрастность образов, главная и связующая партии этой сонаты тематически родственны между собой, так же как главная и побочная партии. Такой контраст, содержащий вместе с тем тематическое родство, называется производным контрастом.

тив ее проводится секвентно; возникает тональная неустойчивость. Секвенция приводит к предъиктовому построению, после которого начинается побочная партия.

Связующая партия может быть тематически близка главной партии. В случае незамкнутой главной партии такая связующая партия воспринимается как второе предложение периода, но сейчас же модулирует и образует предъикт к побочной партии (пример 119).



Бетховен. 1-я соната, ч. I.

Развитые связующие партии содержат обычно три этапа развития: сначала такая связующая партия примыкает к главной, затем становится более тематически самостоятельной, и, наконец, образует предъикт к побочной партии.

Побочная партия

Название «побочная» означает лишь, что эта партия пишется в побочной, а не в главной тональности — но ни в коей мере не умаляет ее значения.

Нужно обратить внимание на следующее обстоятельство: округленная «квадратная» форма, свойственная, например, жанровым танцевальным темам рондо, в побочной партии сонаты выступает обычно в том случае, если тема ее подчеркнута песенна или танцевальна, как например тема побочной

партии 16-й сонаты Бетховена соль мажор (пример 120); но и эта тема в процессе развития теряет «квадратность».

120. [Allegro vivace]

Бетховен. 16-я соната, ч. I.

Обычно же побочная партия состоит из ряда построений. Художественный образ ее может быть выражен и не одной темой. Такая сложность строения побочной партии классической сонаты объясняется тем, что она трактуется как такой этап сквозного развития, на котором появляется «второе действующее лицо» и возникает драматическая ситуация. Это характерно для драматургически развитых сонат Бетховена, Моцарта, Гайдна.

Процесс развития побочной партии протекает более или менее интенсивно в зависимости от содержания сонаты. Характерно, что кульминация экспозиции сонаты возникает в подавляющем большинстве случаев именно в процессе развития *побочной партии*. Это подтверждает, что побочная партия должна рассматриваться в связи с главной, а вся экспозиция — как единый, хотя и часто внутренне противоречивый, процесс сквозного развития содержания произведения, а не просто как «показ его тем».

Специфическим для сонаты средством выражения кульминации является появление элементов темы главной партии в

процессе развития побочной («прорыв элементов главной партии»). Кроме того, в кульминации часто происходит сдвиг в одну из субдоминантовых тональностей (Бетховен, 14-я соната до-диез минор, финал).

Степень контраста главной и побочной партий и характер его зависят всецело от содержания произведения. В финале 14-й сонаты Бетховена, например, очень мужественная, стремительная главная партия сопоставляется с лирической, поначалу песенной побочной партией. А в сонате Моцарта соль мажор и главная партия, и побочная — обе танцевальны и не контрастируют друг другу, хотя темы их различны.

Тонально главная и побочная партии всегда отличаются друг от друга: побочная партия в экспозиции классической сонаты проводится, как правило, в одной из доминантовых тональностей и заканчивается в ней автентическим совершенным кадансом. Возможны как исключение тональности и недиадонического родства (Бетховен, «Патетическая соната», 21-я соната).

Заключительная партия

В конце экспозиции, после побочной партии, обычно появляется *заключительная партия*, построенная на одной, изредка на двух темах.

В заключительной партии или находит разрешение кульминация экспозиции, или завязывается новый драматургический узел.

Так как побочная партия также может быть выражена двумя темами, то может возникнуть недоумение: считать ли новую тему заключительной партией или второй темой побочной партии. Здесь на помощь нам должно прийти следующее соображение: заключительная партия характерна тем, что она состоит из ряда построений, каждое из которых заканчивается автентическим кадансом (пример 121).

После заключительной партии бывает иногда связующее построение, ведущее к повторению экспозиции (первая вольтта) или к разработке (вторая вольтта).

Те закономерности строения экспозиции, которые были приведены выше, являются лишь типическими закономерностями формы классической сонаты. Однако нужно помнить, что и классическая форма не является чем-то застывшим и раз навсегда данным. Разнообразнейшее содержание произведений венских классиков порождает огромное разнообразие форм, зачастую очень оригинальных. Такова, например, форма

121. (*Molto allegro e con brio*)

The image shows three systems of musical notation for exercise 121. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system has a piano (p) dynamic marking in the bass staff and a fortissimo piano (fp) marking in the treble staff. The second system has an fp marking in the treble staff and a piano (p) marking in the bass staff. The third system has a piano (p) marking in the bass staff. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and articulations.

Бетховен. 5-я соната, ч. I.

первой части 3-й, «Героической симфонии» Бетховена, в которой вслед за главной партией следует первая тема побочной партии в тональности доминанты, затем после связующего построения следует вторая тема побочной партии в той же доминантовой тональности (си-бемоль мажор). Появление первой побочной темы служит началом развития лирической линии сквозного развития, приводящей в дальнейшем к лирической кульминации в разработке (эпизод в ми миноре). Так сквозное развитие лирической интонации, контрастирующей героической теме главной партии, приводит к отступлению от традиционной формы.

Анализируя экспозицию сонаты, мы должны:

1) определить границы главной, связующей, побочной и заключительной партий (в связи с тональным планом); при этом нужно иметь в виду, что общие типические закономерности формы могут подвергаться некоторым изменениям в связи с особенностями процесса сквозного интонационного развития, непосредственно выражающего содержание произведения;

2) определить характер художественных образов, выраженных темами экспозиции, и жанровые черты их, если таковые имеют место;

3) найти кульминацию экспозиции, не делая пока никаких выводов о ее характере, так как судить о характере и направлении процесса развития можно только с точки зрения целого; экспозиция же является лишь первым этапом сквозного развития содержания.

2. Разработка

Вторая часть сонатной формы называется *разработкой*, так как в классической сонате основными приемами развития ее гомофонно-гармонических тем служат разработочные приемы: темы проводятся не только целиком, но и отдельными построениями в различных тональностях. При этом тема может существенно измениться. Могут измениться интервальные со-

122. (*Prestissimo*)

The image shows two systems of musical notation for exercise 122. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system has a piano (p) dynamic marking in the bass staff and a piano (p) marking in the treble staff. The second system has a piano (p) marking in the bass staff and a fortissimo (sf) marking in the treble staff. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and articulations.

The image shows two systems of musical notation for exercise 122, continuing from the previous system. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system has a piano (p) dynamic marking in the bass staff and a piano (p) marking in the treble staff. The second system has a piano (p) marking in the bass staff and a fortissimo (sf) marking in the treble staff. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and articulations.

Бетховен. 5-я соната, финал.

отношения звуков темы, ритм, тембр, иногда темп, гармония. Словом, тема интонируется иначе (пример 122, ср. пример 116).

Иногда в разработке появляется новая тема, которая называется эпизодом. Характер ее указывает нам направление линии сквозного развития. В классической сонате эта новая тема бывает преимущественно лирической, и у Бетховена контрастирует драматичной и мужественной главной партии. В 5-й сонате Бетховена эпизод тематически близок связующей партии (яркий ход на уменьшенную терцию особенно подчеркивает эту близость); фактура же сопровождения и ритм эпизода идут от побочной партии. Эта близость не только тематическая — интонационно эпизод продолжает линию лирических образов экспозиции (пример 123).

123. [Molto allegro e con brio]

Бетховен. 5-я соната, ч. I.

Помимо разработочных приемов развития и появления новой темы, в разработке могут иметь место и полифонические приемы, и варьирование, и развертывание темы.

Мы воспринимаем музыкальное произведение или часть его и как нечто цельное по форме, и как нечто находящееся в состоянии непрерывного развития. Эти две стороны нашего восприятия произведения нельзя оторвать друг от друга. Но в отдельные моменты может преобладать впечатление законченности отдельных построений или впечатление незаконченности, текучести.

В экспозиции известная законченность главной партии, побочной и особенно заключительной естественна. В разработке же преобладает момент развития: тональный план ее неустойчив, построения большей частью незамкнуты (период как форма изложения темы для разработки не типичен), отсутствуют квадратные, уравновешенные ритмо-синтаксические структуры. Поэтому и общая композиция разработок весьма разнообразна и не поддается строгой классификации. Все же в большинстве случаев мы можем отметить три основных этапа развития в разработке классической сонаты:

1) начальное построение, иногда достаточно ясно очерченное (Бетховен, «Патетическая соната», тема вступления в начале разработки);

2) собственно разработку — текучую, тонально неустойчивую, иногда в связи с тональным планом распадающуюся на ряд незамкнутых построений, в каждом из которых развивается какая-либо тема экспозиции. Здесь же может возникнуть и эпизод;

3) предъикт к репризе — обычно на органном пункте доминанты главной тональности.

Иногда реприза наступает неожиданно, без подготовки. Такую репризу мы будем называть *внезапной*. Ее появление создает сильный драматический эффект (Бетховен, 4-я соната ми-бемоль мажор).

Анализируя всякую разработку, в том числе и разработку сонаты, необходимо:

- 1) определить тематическое содержание разработки;
- 2) установить приемы разработки;
- 3) установить тональный план разработки.

Три линии анализа разработки не должны рассматриваться как самостоятельные. Вся эта работа должна иметь целью определение линии сквозного развития, направленного на решение основной художественной задачи произведения. Анализ

должен быть тщательным, иногда кропотливым, но за деталями формы нужно все время видеть *целое*, не упускать его из виду и не терять основной цели работы. Устанавливая изменения, которые темы претерпевают в разработке, нужно в конечном счете понять образно-смысловое значение этих изменений.

3. Реприза

В репризе сонаты темы экспозиции появляются в ином тональном плане, иногда в иной последовательности, иногда не полностью.

Тональный план репризы

Изменение тонального плана заключается в том, что побочная и заключительная партии, которые в экспозиции были в тональности доминантовой группы, в репризе проводятся, как правило, в главной тональности.

Но в тональном плане репризы могут быть некоторые особенности. Важнейшие из них следующие:

1) Если побочная партия минорной сонаты в экспозиции проводится в параллельном мажоре, то в репризе возможны такие случаи:

а) побочная партия проводится в главной ладотональности, то есть меняет свою ладовую окраску (Бетховен, 1-я соната фа минор, ч. 1);

б) побочная партия, сохраняя мажорный лад, проводится в одноименном мажоре (Бетховен, «Аппассионата»);

в) побочная партия, сохраняя мажорный лад, проводится иногда в какой-либо из тональностей субдоминантовой группы. Так, например, побочная партия 5-й сонаты до минор Бетховена в экспозиции проводится в тональности ми-бемоль мажор, а в репризе—сначала в фа мажоре и только уже затем—в основной тональности.

2) Если побочная партия в экспозиции проводится в какой-либо необычной тональности недиатонического родства, то в репризе главная тональность побочной партии также устанавливается не сразу. Характерно в данном случае, что кварто-квинтовое соотношение тональностей побочной партии в экспозиции и в репризе часто сохраняется (по типу доминанта — тоника). Так, например, в 16-й сонате соль мажор Бетховена побочная партия в экспозиции проводится в тональности си мажор (и си минор), а в репризе—в тональности ми мажор (и ми минор), модулируя далее в главную тональность.

Зеркальная реприза

Зеркальной репризой в сонате называется проведение в репризе сначала побочной партии, а затем уже главной партии.

Соответственно этому изменению тематической последовательности меняется место связующей и заключительной партии, то есть композиция репризы становится уже иной (Моцарт, соната ре мажор, № 3).

Тематические изменения в репризе

1) Главная партия может быть сокращена (Бетховен, 5-я соната до минор, ч. 1).

2) Связующая партия либо меняет тональный план (Бетховен, 5-я соната до минор, финал), либо заменяется другой темой (Моцарт, соната до минор).

Очень редко связующая партия остается такой же, какой она была в экспозиции (Моцарт, соната соль мажор).

3) В редких случаях побочная партия отсутствует (Моцарт, увертюра к опере «Идоменей»).

Ложная реприза

Ложной репризой называется появление главной партии после предъикта (который возникает в конце разработки), но не в главной тональности (очень употребительна тональность VI степени). После ложной репризы возникает настоящая реприза, и главная партия появляется в главной тональности (Бетховен, 6-я соната фа мажор, 10-я соната соль мажор).

От ложной репризы следует отличать явление *несовпадения репризы тональной и репризы тематической*. В этом случае тематическая реприза наступает раньше репризы тональной, и главная партия тоже появляется не в главной тональности. Но в этом случае главная партия больше не повторяется, и далее следует связующая партия, которая приводит к появлению побочной партии в главной тональности (Моцарт, соната до мажор № 15, главная партия в репризе проводится в фа мажоре).

Анализируя репризу, не следует рассматривать ее как простое повторение экспозиции в других ладотональных красках. Реприза — прежде всего этап сквозного развития содержания сонаты, и часто (если нет коды) этап заключительный.

Нужно помнить, что между экспозицией и репризой лежит разработка со всеми возможными в ней «событиями». Поэтому реприза воспринимается иначе, чем экспозиция.

Анализируя репризу, необходимо:

1) Путем сравнительного анализа установить все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией.

2) Установить, какие новые черты приобрели образы главной и побочной партий, а также связующей и заключительной (если они самостоятельны по образу); какой образ приобрел большую значимость по сравнению с экспозицией, а какой утратил яркость своих индивидуальных качеств. Здесь могут иметь значение и тематические изменения, и изменения регистра, оттенков, оркестровки в симфонических произведениях.

Следовательно, устанавливая какое-либо изменение в репризе по сравнению с экспозицией, нужно пытаться найти смысл этого изменения, поставив его в связь со сквозным развитием содержания в экспозиции и в разработке, направленным на решение главной художественной задачи.

4. Кода

Кода, как было уже сказано (см. главу 3. «Композиция музыкального произведения»), появляется в том случае, если сквозное развитие содержания не исчерпало себя в репризе. Широко развернутая форма произведения почти всегда имеет коду.

Развитая кода сонаты по своему строению напоминает разработку, но прямо противоположна ей по своей роли в процессе сквозного развития: разработка тонально неустойчива и заканчивается предъиктом к репризе; кода же укрепляет главную тональность, часто путем субдоминантовых отклонений, и заканчивается кадансом в ней.

После *вступительного* построения в такой развитой коде идет *разработочное* построение, а затем *заключительное* построение, для которого типичен органнй пункт на тонике главной тональности (Бетховен, 14-я соната, финал).

При анализе прежде всего нужно найти грань между концом репризы и началом коды. Для этого необходимо сравнить репризу с экспозицией и установить тот момент, когда в репризе появляется построение, которое не имело места в экспозиции. Все построения репризы в другом тональном освещении соответствуют аналогичным построениям экспозиции. Там же, где это соответствие прекращается, начинается кода или переход к коде. Цезура между репризой и кодой может отсутствовать, и реприза может незаметно перейти в коду.

Затем нужно проанализировать строение коды, ее тематическое содержание и тональный план.

Только после этого можно рассмотреть коду как заключительный этап сквозного развития и дать себе отчет в ее образно-смысловом значении.

5. Варианты сонатной формы

а) Старинная соната

В западноевропейской музыке доклассического периода существовал тип композиции, который известен под названием *старинной сонаты*.

В ней отсутствует характерная черта классической сонаты — сквозное развитие на основе взаимодействия контрастных художественных образов, благодаря чему эту форму можно называть сонатой лишь весьма условно (Д. Скарлатти называл свои сонаты «экзерсисами»). Однако в этой форме существовали предпосылки, которые позволяют говорить о постепенной эволюции старинной сонаты к классической сонате, явившейся уже качественно новым типом композиции.

В свою очередь, старинная соната вырастает на базе старинной двухчастной танцевальной формы. Эта двухчастная форма, сохраняя известную полифоничность, строится по принципу развертывания изложенного в начале ядра темы. В первой части тема излагается в главной тональности, а процесс ее развертывания приводит к тональности доминанты, в которой первая часть и заканчивается. В начале второй части тема излагается в тональности доминанты, процесс же развертывания приводит вновь к основной тональности.

Таким образом, *старинная двухчастная форма* развивается на основе одной темы и обладает следующими характерными чертами:

1) тональный план ее симметричен (Т—D; D—Т);

2) процесс развития заключается в том, что на почве интонаций темы появляются новые, но интонационно близкие теме образования: тема не повторяется, но и новой темы не возникает.

Старинная соната отличается от старинной двухчастной формы тем, что в процессе развертывания намечается *новая (вторая) тема*, которую называют *побочно-заключительной группой*.

Возникновение второй темы нужно рассматривать как выражение нового творческого метода, как стремление разно-

образнее выразить то, что волнует художника или просто занимает его воображение.

Характерные черты старинной сонаты заключаются в следующем:

- 1) форма ее двухчастна;
- 2) тональный план симметричен (Т—D; D—Т);
- 3) между главной партией и побочно-заключительной группой нет контраста.

Наиболее простой тип старинной сонаты близок старинной двухчастной форме. В качестве примера можно указать сонату соль мажор Д. Скарлатти.

Как и в большинстве других его сонат, тема сонаты соль мажор по своей жанровой природе танцевальна (жига) (пример 124).

124.



Скарлатти. Соната соль мажор.

Однако развитие ее протекает в гораздо более сложных формах, чем в бытовом танце и в танцах из сюит (например, Баха). Главная партия излагается на протяжении первых двенадцати тактов: первый четырехтакт связан в одно целое имитационным проведением двух мотивов и «вторгается» во второй четырехтакт, в котором наступает каданс. Второй четырехтакт повторяется еще раз. Далее на дроблении по двутактам наступает связующее построение (связующая партия), которое сек-

вентным движением приводит в тональность двойной доминанты (ля мажор). Побочно-заключительная группа вступает в тональности доминанты (ре мажор) в том же ритме, что и связующая партия (пример 125).

125.



Скарлатти. Соната соль мажор.

Интонационно главная, связующая партии и побочно-заключительная группа существенно не отличаются друг от друга — в этом заключается принцип «развертывания» темы главной партии. Некоторое разнообразие вносит проведение первого мотива побочно-заключительной группы в одноименном ре миноре. Смена лада имеет здесь чисто колористическое, красочное значение, она не нарушает общего впечатления изящества, элегантности этого живого танца.

Последнее построение побочно-заключительной группы — заключительная партия. В ней есть одна существенная черта: ее ритмо-синтаксическая структура довольно сложна. Девятитакт ее возникает в результате вторгающихся кадансов. Однако если в главной партии такой каданс возник в результате имитационного проведения темы, то здесь он имеет чисто гармонический смысл.

Следовательно, в последнем построении побочно-заключительной группы нужно отметить утверждение гомофонного склада музыки как стилистически существенное противопоставление полифоническому началу сонаты. В этом заключается известный контраст главной и заключительной партий.

Вторая часть сонаты начинается проведением главной партии в тональности доминанты (ре мажор). Затем два звена секвенции связующей партии возвращают в главную тональность. После каданса главной партии в ре мажоре связующая партия сразу вступает в ля миноре, в тональности, не

родственной ре мажору, а второе звено секвенции приводит в главную тональность. Соль мажор возникает как результат сопоставления ре мажора (доминанта соль мажора) и ля минора (параллель субдоминанты соль мажора).

Побочно-заключительная группа вступает как будто в «зеркальном» виде: сначала проводится (в соль мажоре, как и следует в репризе) второе ее построение, но без характерного вторгающегося каданса. А затем вступает первое построение соответственно первой части в соль мажоре и в соль миноре. Далее реприза течет нормально, и вновь появляется второе построение побочно-заключительной группы, точно транспонированное в главную тональность.

Эта простая симметричная форма находит применение и в пьесах французских клавесинистов и в творчестве немецких композиторов, предшественников Гайдна и Моцарта. Встречается она и у них самих (Моцарт, соната ми-бемоль мажор, ч. 1).

Однако эта простая схема непрестанно разнообразится, в ней возникают некоторые особенности, которые указывают на формирование нового типа композиции — классической сонаты:

1. Вторая-тема становится более самостоятельной. Иногда это побочная партия (Ф. Э. Бах, соната фа минор), иногда — заключительная (Гайдн, соната до-диез минор, ч. I; некоторые симфонии).

2. Самостоятельность второй темы приводит к дифференциации побочно-заключительной группы на отдельные темы.

3. Проведение главной партии в начале второй части в доминантовой тональности и типичный для начала второй части каданс в одной из субдоминантовых тональностей создают почву для отклонений и в другие тональности, то есть предпосылки для возникновения разработки.

4. Когда разработка вырастает в самостоятельную часть, в начале репризы появляется главная партия в главной тональности, и реприза оформляется как самостоятельная часть.

Так протекает формирование новой трехчастной схемы классической сонаты. Весь этот процесс очень ясно прослеживается в творчестве Скарлатти, Солера, Вагензейля, Ф. Э. Баха и других композиторов той эпохи.

Но нужно помнить, что все эти изменения, ведущие от старинной двухчастной формы к классической сонатной форме, могут быть поняты нами лишь в том случае, если мы представим их себе в связи с новыми художественными образами и

в конечном счете, в связи с переменами, происшедшими в окружающей художника действительности. Другими словами: *процесс возникновения новой композиционной формы не происходит сам собой; новая форма возникает в результате поисков средств выражения новых художественных образов.*

б) Соната без разработки

Так же как и старинная соната, соната без разработки *двухчастна*. Однако, кроме этого, чисто внешнего сходства, между ними нет ничего общего.

Соната без разработки — явление более позднего времени, чем старинная соната. Она возникла уже после того, как трехчастная соната с разработкой получила широкое распространение. Две части сонаты без разработки — это экспозиция и реприза классической сонатной формы с главной, связующей, побочной и заключительной партиями.

Тональный план сонаты без разработки тоже совершенно иной, чем тональный план старинной сонаты. Первая часть сонаты без разработки начинается как обычная экспозиция сонатной формы, проведением главной партии в главной тональности; побочная и заключительная партии проводятся в одной из тональностей доминантовой группы. Вторая часть в основном проходит в главной тональности. Таким образом, тональный план имеет следующий вид: T—D; T—T.

Между частями сонаты без разработки бывает короткое связующее построение, иногда просто один аккорд (D₇ главной тональности — во второй части 5-й сонаты Бетховена).

Соната без разработки применяется часто в качестве формы медленной части сонатного цикла, то есть в произведениях по содержанию обычно лирических или философски созерцательных (Моцарт, соната ре мажор, ч. II; Бетховен, 17-я соната ре минор, ч. II).

Кроме того, форма сонаты без разработки применяется часто в классической увертюре (Моцарт, увертюра к опере «Свадьба Фигаро»).

Если мы сопоставим медленную часть из сонаты Бетховена и увертюру Моцарта — два совершенно различных произведения — нам станет ясно, что совершенно невозможно поставить тип композиции произведения в *непосредственную зависимость* от его содержания. Можно сказать только, что сонатная форма, лишенная разработки, избирается композитором в тех случаях, когда ему нужно дать сжатое, концентрированное изложение содержания, будь это медленная часть

с ее сосредоточенностью мысли и чувства или как пружина разворачивающаяся увертюра, своим стремительным темпом и упругим ритмом возвещающая о грядущих событиях «безумного дня» — «Свадьбы Фигаро».

в) Рондо-соната

Рондо-соната соединяет в себе черты, свойственные рондо, с чертами, свойственными сонатной форме. Отсюда идут *два обязательных признака рондо-сонаты*:

1) Если рассматривать эту форму как сонату, то мы столкнемся с повторением *главной партии* в главной тональности *после экспозиции*.

Это явление противоречит принципу сквозного развития сонатной формы и может быть понято лишь как черта, идущая от *рондо* (второе проведение темы). Главная партия приобретает значение темы рондо.

2) Если рассматривать эту форму как рондо, то в начале и в середине (до третьего проведения темы) она развивается нормально. Но в *репризе*, после третьего проведения темы, вновь возникает *тема первого эпизода*, обычно в главной тональности.

Это явление противоречит обычной форме рондо и должно рассматриваться как черта, идущая от *сонатной формы* (побочная партия), тем более, что тональности, в которых проводится первый эпизод в начале и в репризе, подчеркивают его сходство с побочной партией.

Таковы два признака рондо-сонаты, без которых эта форма существовать не может!

Помимо этих двух основных признаков рондо-сонаты, существует целый ряд других, которые приближают рондо-сонату или к рондо, или к сонате. Важнейшие из них следующие:

1) Тема главной партии чаще всего пишется в простой двух- или трехчастной форме, реже в форме периода. Это связано, разумеется, с ее жанровой природой (Бетховен, 2-я соната ля мажор, финал, «Патетическая соната», финал).

| | | | | | | | | | |
|------------------------------|-------|--------|------------------|-------|---|-------|--------|------------------|-------------|
| В терминах «сонатной формы»: | Г. П. | Св. П. | П. П. (З. П.) | Г. П. | Раз- ра- бот- ка или эпи- зод | Г. П. | Св. П. | П. П. (З. П.) | (Ко- да) |
| | Тема | Св. П. | 1-й эпизод | Тема | | Тема | Св. П. | 1-й эпизод | |
| В терминах рондо: | | | | | | | | | |

2) После второго проведения темы в рондо-сонате обычно бывает второй, контрастный эпизод, что особенно подчеркивает рондальность формы. Если же вместо второго эпизода после второго проведения темы следует разработка, то форма приближается к сонате.

Важнейшей особенностью рондо-сонаты является также сквозное развитие, в процессе которого стираются цезуры в экспозиции и приобретают особенно большое значение связующие построения. В рондо-сонате, так же как и в сонатной форме, может быть зеркальная реприза (Моцарт, соната до минор, финал). Последнее проведение главной партии в рондо-сонате часто переходит в код.

Форма рондо-сонаты обычно применяется в финалах сонатного цикла (Моцарт, Бетховен).

г) 1-я часть концерта

Концертом называется большое, виртуозно изложенное музыкальное произведение для солирующего инструмента и оркестра.

Классическая форма концерта возникла в творчестве западноевропейских классиков — Моцарта, Гайдна — и получила дальнейшее развитие в творчестве Бетховена.

Возникновению классического концерта предшествовало широкое развитие концертного жанра в XVII—XVIII столетиях. В музыке композиторов Корелли, Вивальди, И. С. Баха, Генделя была создана форма *кончерто-гроссо* («большой концерт»), в которой музыкальное развитие основывалось на противопоставлении группы «концертирующих» («di concertino») инструментов полному составу оркестра («concerto grosso»). Наряду с этим появлялись и концерты для солирующего инструмента с сопровождением (Вивальди, И. С. Бах).

В творчестве венских классиков сформировался *новый тип сольного концерта* с сопровождением оркестра, обладающий некоторыми характерными чертами. Основные особенности композиции концерта обусловлены виртуозной трактовкой партии солиста и принципом сопоставления сольной партии и оркестрового tutti.

Наиболее своеобразно строится первая часть концерта. Это сонатная форма с *двойной экспозицией* (вместо простого повторения экспозиции в сонате или симфонии).

Первая экспозиция — *оркестровая, без участия солиста*. Все темы оркестровой экспозиции (главная, связующая, по-

бочная, заключительная) нередко проводятся в *главной* тональности (Моцарт, фортепьянный концерт ля мажор, ч. I). Иногда тональный план оркестровой экспозиции не отличается от обычного плана сонатной экспозиции (побочная партия проводится в тональности доминанты или третьей ступени — Бетховен, 3-й фортепьянный концерт до минор, ч. I). Но во всяком случае первая, оркестровая экспозиция заканчивается в *главной тональности*.

Вторая экспозиция поручается *солисту с оркестром*. Ее тональный план обычен для экспозиции сонатной формы (главная партия — в главной тональности, побочная — в доминантовой).

Темы второй экспозиции иногда полностью соответствуют темам первой экспозиции (Бетховен, скрипичный концерт ре мажор, ч. I, 3-й фортепьянный концерт до минор, ч. I), но нередко во второй экспозиции появляются и новые темы, отодвигающие темы первой экспозиции на второй план. Так, в ре-минорном фортепьянном концерте Моцарта драматическая главная партия первой, оркестровой экспозиции становится во второй экспозиции связующей партией, уступив место новой — лирической теме. В побочной партии второй экспозиции также возникает новая тема (вторая побочная), не показанная в первой экспозиции.

Второй особенностью 1-й части концерта является наличие *каденции* — особой виртуозной части, исполняемой солистом без сопровождения.

Каденция в концерте имеет импровизационный характер; в ней в виртуозном плане разрабатываются основные темы. Помещается каденция обычно в *конце репризы*; ее появление прерывает каданс, которым завершается реприза (типично отодвигание разрешения кадансового квартсекстаккорда в доминанту; каденция возникает *между* кадансовым квартсекстаккордом, на котором останавливается оркестр, и доминантсептаккордом, на котором оркестр вступает вновь). За каденцией обычно следует кода, исполняемая оркестром (иногда с участием солиста).

Кроме основной, развитой каденции, помещаемой в первой части концерта, эпизодически встречаются более короткие каденции в других частях цикла.

В конце XVIII—в начале XIX столетия существовала традиция *импровизирования* каденции *исполнителем*. Нередко авторы концертов не записывали сочиненные ими каденции. Ряд классических концертов был издан с каденциями других авто-

ров. В дальнейшем традиция импровизирования каденции исчезает.

Кроме указанных здесь двух основных особенностей композиции первой части классического концерта (двойная экспозиция, каденция), следует отметить некоторые, наиболее типичные приемы тематического изложения:

1) наиболее значительные темы экспозиции (главная, побочная) проводятся преимущественно в партии солиста с сопровождением оркестра, нередко в форме диалога между солистом и оркестром;

2) начало связующей партии отмечается вступлением оркестрового *tutti*; в связующей и заключительной партиях преобладает оркестровое изложение;

3) в репризе особенно характерна диалогическая форма изложения темы (например, одно предложение исполняется одним оркестром, другое — солистом на фоне гармонического сопровождения оркестра).

Композиция второй и третьей частей классического концерта не содержит особенно значительных характерных особенностей, отличающих ее от композиции обычного сонатно-симфонического цикла (см. далее, гл. IX, В. «Сонатный цикл»). Следует отметить лишь:

1) характерность широкой лирической кантилены (развивающейся вариационным методом) в медленных частях цикла, общая композиция которых преимущественно трехчастная (простая или сложная);

2) блестяще виртуозную фактуру в финалах, тематизм которых часто обладает народно-танцевальными чертами; для композиции финалов типичен принцип рондо (рондо, рондо-соната).

6. Сонатная форма в творчестве композиторов XIX века

В главе, посвященной форме рондо и ее применению в творчестве композиторов различных эпох и народов, было уже сказано, что наиболее значительные композиторы XIX века на Западе после Бетховена продолжают традиции великого реалистического искусства своих предшественников.

В области формы классические традиции творчески усваиваются в связи с новым содержанием Шубертом, Шуманом, Листом, Шопеном, Сметаной, Дворжаком и другими крупнейшими композиторами того времени как известные реалистические принципы композиции музыкального произведения, но

отноюдь не как лишь традиционные схемы. Это крайне существенно, так как наряду с крупными художниками на Западе существовало огромное количество эпитонов классицизма, механически использовавших классическую форму-схему как некий штамп для фабрикации бессодержательных произведений.

Своеобразие творческих методов крупнейших композиторов XIX века на Западе заключается в сочетании традиций их предшественников с романтическими устремлениями, порожденными новой эпохой.

Особое значение приобретает в XIX веке роль композиторов, возглавивших *национальные школы* в музыке, и в первую очередь русских композиторов во главе с Глинкой. Творчество их проникнуто патриотизмом, направлено на борьбу за интересы своего народа.

Творчество композиторов XIX века чрезвычайно разнообразно и сложно по своей идейной направленности. Разнообразны не только средства выражения, но и принципы композиции. Так, например, именно благодаря творческому усвоению классических принципов композиции особенное значение приобретает совмещение в одном построении функций различных частей формы, которые у классиков были четко разграничены. В качестве примера можно привести первую часть сонаты ля минор Шуберта, соч. 42, главная партия которой по своему характеру может быть принята за вступление. Многократные остановки на доминанте (половинные кадансы), дробление в связи с нарастанием динамики — все это создает впечатление предъикта, подготовки к появлению новой, ярко жанровой (марш) темы связующей партии, приобретающей важное драматургическое значение.

Здесь осуществлено расхождение формальной и драматургической функции темы (главная партия — предъикт, связующая партия — икт). В этом расхождении есть определенная стилистическая закономерность, которую можно проследить и в классической сонатной форме. Так, в первой части 17-й сонаты ре минор Бетховена главная партия, с которой начинается соната, также имеет характер вступления, а связующая партия приобретает особенно важное драматургическое значение.

В балладе соль минор Шопена первая тема (главная партия, если рассматривать эту форму как сонатную) появляется в разработке как предъикт к кульминационному проведению побочной партии.

В зеркальной репризе эта тема выступает вновь в роли предъикта на этот раз к коде. Таким образом, и здесь суще-

ствует расхождение формальной и драматургической функции темы.

В первой части 1-го квартета ля мажор Бородина контраст возникает между лирическими темами экспозиции (главная и побочная партии), с одной стороны, и фугато разработки, в котором переинтонируется тема главной партии, с другой стороны. В конце разработки, после темы вступления, играющей роль предъикта, появляется лирическая тема побочной партии — сначала в тональности до мажор, а затем в главной тональности. Возникает своеобразная «лирическая реприза», после которой следует уже обычная реприза сонатной формы. В этом заключительном построении разработки также совмещаются две функции: возвращение в сферу лирических интонаций, своего рода реприза, и предъикт к формальной репризе.

Применение сонатной формы в творчестве композиторов XIX и XX веков чрезвычайно разнообразно, и приведенные примеры, разумеется, не исчерпывают всех ее возможностей.

* * *

Глава IX

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

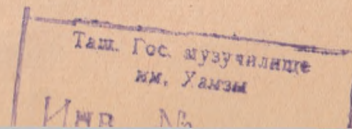
Циклической называется композиция музыкального произведения, заключающего в себе ряд замкнутых по форме частей. Отличительной чертой цикла является отсутствие в нем принципа репризности. Исторически сложились следующие типы циклической формы:

- А. Вариации;
- Б. Сюиты;
- В. Сонатный цикл.

А. ВАРИАЦИИ

Варьирование (видоизмененное повторение) является одним из основных приемов развития музыкальной темы.

Нередко видоизмененно повторяется экспозиционная часть формы; варьируется тема в репризе трехчастной композиции; варьируется при повторениях основная тема рондо; развитие основной темы в середине простой трехчастной формы также иногда достигается путем ее варьирования.



Наряду с этим варьирование может служить *основным* приемом тематического развития и может стать *принципом композиции* целого музыкального произведения. В таком случае возникает *циклическая вариационная форма*, основанная на повторении многократно видоизменяющейся темы.

Образно-смысловое единство цикла вариаций, сквозное развитие содержания осуществляется следующим образом:

1) В цикле вариаций раскрываются различные стороны художественного образа, первоначально данного в теме. Так, например, вариации из сонаты ля мажор Моцарта, вариации на тему марша из «Афинских развалин» Бетховена.

2) Процесс варьирования приводит к существенным изменениям темы и к возникновению новых художественных образов. Такой принцип сквозного развития — принцип *симфонизации* вариационной формы — мы наблюдаем в «Камаринской» Глинки, в 32-х вариациях Бетховена, в «Симфонических этюдах» Шумана.

Форма вариаций ведет свое начало от народной песни с ее варьировавшимися при повторении куплетами, от многократно повторяющегося танцевального наигрыша.

1. Вариации на «basso ostinato»

В XVII веке в западноевропейской музыке возникает вариационная форма, получившая название «basso ostinato» (упорный, настойчиво повторяющийся бас). В произведениях Генделя и Баха (XVIII век) мы находим классические образцы этого типа вариаций (чакона из ре-минорной партиты для скрипки соло Баха, пассакальи Баха и Генделя, хор «Crucifixus» из си-минорной мессы Баха).

Неизменной основой вариаций «basso ostinato» является фраза или мотив, упорно повторяющийся в нижнем голосе. Большое распространение получила нисходящая гаммообразная последовательность (нередко варьированная, диатоническая или хроматическая) от тоники к доминанте (пример 126).

Такой остинатный бас не является темой в подлинном смысле слова, так как художественный образ не находит в нем существенного выражения. Полностью художественный образ раскрывается лишь в процессе многоголосного *вариационного развития*. Оно достигается:

- 1) значительными видоизменениями мелодии верхних голосов,
- 2) полифонизацией музыкальной ткани,

126

- а) Гендель. Чакона; б) Гендель. Пассакалья;
в) Перселл. Ария Дидоны из оп. «Дидона и Эней»;
г) Бах. «Crucifixus» (Месса си минор).

3) варьированием гармонических созвучий.

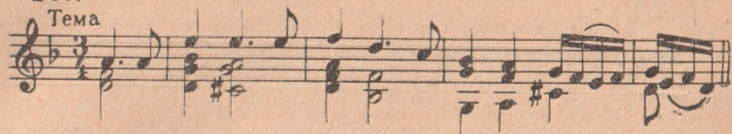
Связь отдельных вариаций в циклической форме осуществляется:

- 1) непрерывностью мелодического развертывания,
- 2) постепенным нарастанием ритмического и полифонического движения, иногда постепенным ритмическим ускорением движения,
- 3) в некоторых случаях вторгающимися кадансами на грани частей.

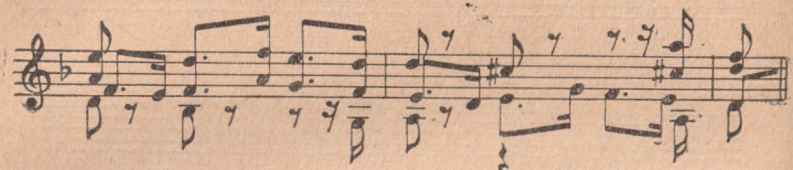
Для вариаций XVII—XVIII веков характерно ладотональное единство цикла. В исключительных случаях вводится одноименная тональность. В качестве примера варьирования в вариационной форме такого типа можно привести фрагменты из чакон для скрипки соло И. С. Баха (пример 127).

127.

Тема



Вариация



Вариация



Вариация



Бах. Чакона.

2. Вариационная форма в творчестве западноевропейских композиторов XVIII—XIX веков

В XVIII — начале XIX века в музыке гомофонного склада получает развитие вариационная форма, обычно называемая *классическими вариациями*.

Тему для вариаций композиторы нередко заимствовали из популярной музыки, из оперных или камерных произведений других авторов. Таковы, например, вариации Моцарта на темы французских бержеретт; вариации Бетховена на темы композиторов Паизиелло, Диабелли и др. Наряду с этим было создано множество вариаций на оригинальные темы.

Обычной композицией темы является двухчастная репризная форма, реже трехчастная (с полной репризой) или одночастная. Законченность изложения темы подчеркивается заключительным кадансом в главной тональности, глубокой цезурой, отделяющей тему от следующих за нею вариаций.

Для цикла классических вариаций характерно *тональное единство*. Ладовый контраст (одно из наиболее важных выразительных средств классической музыки) возникает примерно в середине цикла в связи с появлением вариации (или группы вариаций) в *одноименной тональности*. В некоторых вариациях используется контраст темпа, метра. Часто некоторые отдельные вариации цикла объединяются в группы по признаку фактурного сходства. Иногда встречаются вариации, сходные по фактуре на расстоянии (своего рода «фактурные репризы»).

Основным приемом варьирования в классических вариациях является орнаментальное развитие (украшение) мелодии, мелодическая и гармоническая фигурация в различных голосах, видоизменение ритмического рисунка. Иногда тема как бы «просвечивает» сквозь фигурацию (Бетховен, 30-я соната мажор, финал, 2-я вариация). Иногда же тема совершенно «растворяется» в фигурации (Бетховен, 12-я соната ля-бемоль мажор, ч. I, 1-я вариация).

Такое видоизменение темы имеет образно-смысловое значение лишь в непосредственной связи с самой темой как процесс ее развития.

Гармония в классических вариациях, как правило, существенно не изменяется. Сохраняется обычно и тип композиции темы¹.

В XIX веке преимущественно в Германии развивается домашнее музицирование: в буржуазных домах и в среде интеллигенции образуются домашние трио, квартеты. Музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена звучит в исполнении этих любителей

¹ Этот тип варьирования встречается еще в «doubles» старинной танцевальной сюиты XVII—XVIII веков. «Double» представляет собой видоизмененное повторение (с орнаментальным развитием мелодии) одного из танцев сюиты (2-я куранта с двумя «doubles» из 1-й Английской сюиты Баха).

ских ансамблей. Организуются хоровые кружки («Liedertafel»). Усиливается интерес к серьезному музыкальному образованию. Но наряду с этим крайне типично широкое распространение салонного, поверхностного музицирования. Буржуа, мещанин-обыватель, отнюдь не стремившийся к глубокому усвоению культуры прошлого, обычно в своем желании походить на аристократа довольствовался весьма низкопробной музыкой эпигонов классицизма. Используя созданные Гайдном, Моцартом, Бетховеном типы композиции, эти композиторы-ремесленники применяли их крайне поверхностно, формально, создавая огромное количество бессодержательных пьес в трехчастной форме, в форме рондо или сонаты. Особенно широко использовалась такими композиторами форма вариаций на чужую тему, для сочинения которых достаточно обладать лишь известным уровнем композиторской техники.

Мендельсон был вынужден назвать свои вариации «серьезными» («Variations sérieuses»), чтобы как-то отличить их от салонных эпигонских вариаций.

В XIX веке получают широкое развитие циклы *характерных* вариаций.

Характерные вариации возникают на основе глубоких коренных преобразований основной темы. Каждая вариация приобретает настолько самостоятельный характер, что нередко теряется ее непосредственная связь с темой, и вариация приобретает самостоятельное образно-смысловое значение. Благодаря этому цикл характерных вариаций приближается к сюите.

Средством выражения образного контраста в характерных вариациях служит главным образом жанр. Так, например, в цикле вариаций Бетховена фа мажор, соч. 34 из темы песенного жанра вырастают вариации в жанре скерцо, менуэта, полонеза, хоронного марша. В связи с этим происходит видоизменение основных средств музыкального языка: мелодии, гармонии, лада, тональности, метра, ритма, темпа.

Наряду с такими вариациями *сюитного типа* в западноевропейской музыке XIX века возникают циклы, в которых каждая вариация самостоятельна по образу, но все они связаны между собой *сквозным развитием*.

В одном из писем Шуман говорит о таком типе вариаций, противопоставляя их обычным салонным вариациям: «Что касается самих вариаций, то делаю Вам упрек, который охотно приводит *новая школа*, — в них преобладает слишком большое характерное сходство. И хотя нужно, чтобы в вариациях объ-

ект всегда незыблемо стоял перед глазами, но стекло, сквозь которое на него смотрят, должно быть различной окраски, подобно тому, как сквозь разноцветное окно ландшафт кажется то розовым, как от вечерней зари, то золотым, как утреннее солнце и т. п. Я здесь, собственно говоря, выступаю против самого себя, так как сам на этих днях написал на Вашу тему вариации, которые хочу назвать «патетическими»¹; все же я пытался преломить в различных красках это «патетическое», если там что-либо есть от него»².

В классической музыке наряду с формой вариаций на одну тему существуют вариации на две контрастные темы, называемые *двойными* вариациями.

Развитие цикла двойных вариаций обычно основывается на переменном варьировании то одной, то другой темы.

Замечательным образцом двойных вариаций может служить вторая часть 5-й симфонии Бетховена, в которой, многократно сопоставляясь и постепенно сближаясь, развиваются два контрастных художественных образа. Один выражен мужественно-лирической темой песенного жанра (пример 128),

128. *Andante con moto*

Бетховен. 5-я симфония, ч. II.

¹ Речь идет о «Симфонических этюдах».

² Письмо Шумана капитану фон Фриккен, сентябрь 1834 г. Перевод Е. Даттель.



Бетховен. 5-я симфония, ч. II.

другой передан героическими интонациями, близкими революционным песням конца XVIII века (пример 129).

Вариационный цикл иногда является композиционной формой отдельных *частей* музыкального произведения. Он может быть одной из частей сложной трехчастной формы (Бетховен, 7-я симфония, ч. II; Римский-Корсаков, «Шехеразада», ч. II), формой эпизодов рондо (Чайковский, 4-я симфония, финал), формой главной партии (Чайковский, 2-я симфония, финал), формой эпизода разработки (Шостакович, 7-я симфония, ч. I).

3. Вариационная форма в русской и советской музыке

Вариационная форма занимает особенно значительное место в русской народной музыке.

Строфическая русская народная песня всегда развивается вариационно. Варьируются отдельные мелодические обороты песни (попевки), варьируется напев в целом. Вариации возникают как на основе мелодической орнаментации основного напева, так и в результате полифонического развития.

Орнаментальное варьирование, возникающее в процессе развития народной мелодии, обладает большим своеобразием, национальной самобытностью. В мелодической орнаментации проявляется стремление к распевности, к мелодии широкого дыхания.

Варьирование обычно сопровождается расширением диапазона мелодии, нарастанием напряжения.

Сравнивая запевы первой и второй строф в следующем примере, следует отметить большую распевность мелодии второй строфы (пример 130). Ее первый мотив (начинающийся третьей выше соответствующего мотива первой строфы) сопряжен с мелодическим опеванием кульминационного звука, подчерк-

130.



1. Цве. ливполе цве. тв.ки 2.Лю. билмеля ми. ленький

«Цвели в поле цветики» (сб. Линева).

нутого нисходящим вспомогательным задержанием (соль—фа), заключительный мелодический оборот слегка орнаментирован.

Полифоническое варьирование возникает вследствие многоголосного изложения напева, ранее представленного одногласно, а также вследствие видоизменения напева и его подголосков. Последнее часто приводит к варьированию гармонических созвучий (пример 131). Здесь одногласный запев первой строфы заключает в себе две фразы, в то время как в последующих фразах одногласие ограничивается одной начальной фразой, вторая же дается в двухголосном изложении.

Сравнивая аналогичные моменты второй и последующих строф, нельзя не отметить мелодическое варьирование в каждом из двух голосов, приводящее к гармоническому варьированию в двухголосии. Мелодическая опора на звуки минорной тоники (ми — соль) в середине фразы второй строфы, вызывающая соответствующую гармонию, в третьей строфе сменяется подчеркиванием субдоминантовых звуков (и субдоминантовой гармонии), а в четвертой строфе возникает плагальная последовательность (субдоминанта — тоника).

Русский народный инструментальный наигрыш (в музыке танцевального жанра), так же как и русская народная песня, развивается вариационно. Так, например, высокое мастерство русского народного инструментального варьирования запечатлено в «Камаринской», записанной от владимирских рожечников¹. Этот народный наигрыш «Камаринской» представляет собой цикл, состоящий из одиннадцати разнообразных вариаций, отличающихся одна от другой прежде всего формой мелодического орнамента и вариантами полифонического изложения.

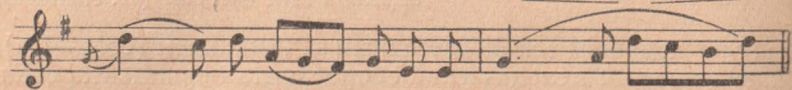
Вариационный метод развития и вариационная форма имеют первостепенное значение в русской классической музыке. Преобладание их обусловлено органической связью творчества русских композиторов-классиков с русским народным искусством.

¹ Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. Спб., 1904, № 23.

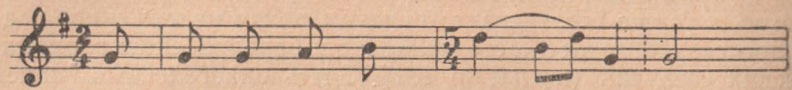
131



1 Не пой, не пой, со- ло- вью- шок,



в зе- ле- ном мо- ем са- ду. (у)



2 Не дай тос- ки на- зо- луш- ки



серд- цу мо- е му. (у)



3 да из- ны- ло- о- но во мне



4 ...и во- да не- не те- че... (е)т.

«Не пой, соловьюшок» (сб. Лиевой).

В конце XVIII — начале XIX века в России получило широкое распространение домашнее музицирование.

«...Обычай музицировать вкоренился всюду, по всей России, и в домах многих помещиков давались самые различные по содержанию и по характеру своему концерты. Как ни жестоки были нравы и как ни бедственно было положение крепостных музыкантов — все-таки через них распространялась вокальная и инструментальная культура, развивались вкусы и образовывались выдающиеся исполнители и композиторы»¹.

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка. М.-Л., 1930, стр. 153.

Появляются песенные сборники Трутовского и Прача — сборники народных мелодий с сопровождением гомофонного склада. Появляются переложения народных песен для различных инструментов, орнаментально-вариационная обработка песенных мелодий. «...От этих первичных опытов путь вел к вариациям и всевозможным транскрипциям и обработкам виртуозно-концертного и более скромного салонного стиля, которые стали сильно популярными с 20—30 гг. XIX века. Ранний Глинка в своих сочинениях для арфы и фортепьяно, а за ним и Даргомыжский с сочинением вроде его фантазии на мотивы из оперы «Иван Сусанин» не миновали влияния такого рода композиционной практики. Да и все великолепное мастерство Глинки в области вариаций, в их разнообразнейшем претворении, было бы немыслимо без долгой подготовительной работы над материалом в данном направлении, проделанной уже несколькими поколениями русских музыкантов»¹.

Замечательными произведениями русской музыки конца XVIII — начала XIX века, подготовившими расцвет русского классического вариационного мастерства, были блестящие вариации Хандошкина (скрипичные и фортепьянные), Алябьева («Во саду ли, в огороде» — для струнного трио), Гурилева (на романс Варламова «На заре ты ее не буди» — для фортепьяно), ранние вариации Глинки (на тему «Соловья» Алябьева, на русскую песню «Среди долины ровные» — для фортепьяно, на тему Моцарта — для арфы или фортепьяно).

В русских классических вариациях большое значение имеет мелодическое орнаментальное развитие. Образцами этого могут служить некоторые вариации плясовой темы «Камаринской» Глинки (в частности, си-бемоль-мажорная у кларнета), а в вокальной музыке — песня Любаши из первого действия оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова.

Наряду с этим в русских классических вариациях существует особый тип развития, основанный на неизменной повторы ведущей мелодии и видоизменении сопровождающих голосов. В произведениях полифонического склада такого рода варьирование (органически близкое развитию народной многоголосной песни) достигается видоизменением подголосков, появлением новых мелодических попевок в сопровождении, проведением ведущей мелодии в других голосах. В гомофонных произведениях возникает гармоническое варьирование,

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка, М.-Л., 1930, стр. 155—156.

обычно сочетавшееся с варьированием фактурным, тембровым (инструментовка).

Этот тип вариаций был широко использован Глинкой и другими крупнейшими русскими композиторами прошлого века.

Заключительный хор из оперы «Иван Сусанин» — замечательный образец русских классических вариаций. Основываясь на традициях русских величальных песен и русского канта, Глинка создает здесь новый вокально-инструментальный жанр «славление», посвящая его патриотической теме — теме славы Родины.

Вариационное развитие выражается здесь главным образом подголосочно-полифоническими средствами, идущими от народного многоголосия. Стилистические черты русской песенной полифонии в хоре «Славься» органически сочетаются с характерными особенностями русского канта. Возникает «...все-народный гимн в форме песенно-распевно развитого канта, хорового марша-шестивия, — не превзойденный по сочетанию монументальной классической ясности, свежести и стройности с простотой, доступностью, запоминаемостью напева и его пути развития»¹.

Нередко в русской классической опере вариационная форма служит средством развития художественного образа, характеризованного народным напевом². Такова, например, песня Марфы «Исходила младшенька» из «Хованщины» Мусоргского.

Глубокое проникновение в склад русской протяжной многоголосной песни и творческое развитие заложенных в ней богатейших возможностей характеризует многочисленные хоровые сцены из опер русских классиков. Среди таких сцен выдающееся место занимает вариационно развивающийся «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» Бородина — повесть о тяжелом прошлом, о днях народного испытания.

В игровых и обрядовых песнях из опер Чайковского («На море утушка купалася» — из «Опричника», «Я завью венки» — из «Мазепы») и Римского-Корсакова («Просо» — из «Снегурочки», русальная песня — из «Майской ночи»), также основанных на вариационном развитии, воссоздаются поэтические народно-бытовые обряды, органически связанные с драматургическим развитием произведения.

¹ Б. В. Асафьев. Глинка. М., 1947, стр. 213.

² В. В. Протопопов. Вариации в русской классической опере. М., 1957.

Образы народной сказки и былины, а также образы, навеянные восточным фольклором, широко представлены в симфоническом творчестве Римского-Корсакова. Используя классический тип русских вариаций с неизменным основным напевом, Римский-Корсаков обогащает приемы гармонического и тембрового варьирования, находит новые средства ладогармонической выразительности и оркестрового колорита. Одним из многочисленных художественных образцов такого рода вариаций может служить развитие темы «рассказа царевича Календера» из второй части симфонической сюиты «Шехеразада».

Русские композиторы неоднократно обращались и к форме характерных вариаций. Примером могут служить «Шесть пьес на одну тему» Чайковского, соч. 21. Это цикл, состоящий из ряда произведений различного жанра и характера (Прелюдия, Фуга, Экспромт, Похоронный марш, Мазурка, Скерцо).

Исключительно большое значение в русской музыкальной классике имеет симфонизация вариационной формы. В процессе симфонизации происходят глубокие преобразования темы средствами *разработки*. Существенные изменения темы в различных вариациях (в связи с возникновением новых художественных образов) и периодические возвращения к основному варианту темы в «Балладе Финна» из оперы Глинки «Руслан и Людмила» придают композиции этого произведения черты *рондо*.

Музыка советских композиторов неразрывно связана с народным творчеством. В этом смысле советские композиторы продолжают традиции русской классической музыки. И вариации, как форма тесно связанная с народной музыкой, занимает в советском музыкальном творчестве большое место.

Исключительно важное значение имеют обработки народных песен для хора. Ярким образцом вариационной формы в этой области может служить обработка А. В. Александрова лирической народной песни «Горы»¹.

Первоначальное изложение напева близко народной манере исполнения: одноголосный запев в среднем голосе, подголосочно-полифонический склад хорового звучания. В следующих затем двух строфах-вариациях наряду с новыми формами подголосочно-полифонического варьирования используются приемы имитационной полифонии, новые формы хорового изложения. Широкое мелодическое развертывание, постепенно до-

¹ Напев из сборника Н. Лопатина и В. Прокунина, ч. II, № 1.

стигающее кульминации, постепенно нарастающая динамика (первая строфа — *p*, вторая — *mf*, третья — *f*), восходящий порядок постепенно вступающих голосов хора (в третьей строфе) (пример 132) — все это служит средством объединения отдельных вариаций в целостную композицию, средством выражения сквозного развития содержания.

132 Медленно



«Горы» (обр. А. В. Александрова).

Значительное место в творчестве советских композиторов принадлежит музыкальным произведениям, написанным для народных инструментов. Эти произведения обогащают репертуар оркестров и ансамблей народных инструментов, а также исполнителей-солистов, способствуют популяризации советского музыкального творчества и исполнительства, способствуют всестороннему развитию советской многонациональной музыкальной культуры.

Обращаясь к народно-песенным и танцевальным мелодиям, композиторы, естественно, прибегают к тем формам их развития, которые оказываются наиболее свойственными природе этих мелодий. Значительная роль вариационной формы в произведениях для русских народных инструментов, таким образом, вполне закономерна.

Заслуженной популярностью пользуются концертные вариации для народных инструментов, созданные советскими композиторами. Среди них 2-я часть концерта для балалайки Василенко, концертные вариации для балалайки Будашкина, его же концерт для домры (темы которого развиваются вариационным методом).

Иногда советские композиторы, создавая крупные симфонические произведения, обращаются к вариационной форме как к средству неуклонного, постепенного нарастания динамики. Таковы вариации — эпизод в первой части Седьмой («Ленинградской») симфонии Шостаковича, с исключительной силой последовательно развивающие «тему нашествия» врагов на нашу Родину.

Б. СЮИТА

Сюита состоит из нескольких различных по характеру и самостоятельных по форме частей. Единство цикла в сюите обусловлено либо единством жанра (танцевальная сюита), либо подчинено программному замыслу.

1. Старинная танцевальная сюита

В западноевропейской музыке XVI столетия существовала инструментальная сюита, в основе которой лежало противопоставление двух контрастных по характеру танцев: *паваны* (медленного, величественного танца в двухдольном размере) и *гальярды* — иначе *сальтарелло* (быстрого трехдольного танца с прыжками).

В XVII столетии сложилась классическая форма старинной танцевальной сюиты; в XVIII столетии в творчестве Генделя и Баха мы находим совершеннейшие образцы музыки этого жанра (Гендель — клавирные сюиты, Бах — клавирные, скрипичные, виолончельные, оркестровые сюиты).

Основу сюиты составляют:

- | | |
|---------------|---------------|
| 1. Аллеманда, | 3. Сарабанда, |
| 2. Куранта, | 4. Жига. |

В таком последовании частей заключается двукратное противопоставление, «спокойно-медленного танца оживленно-быстрому»¹.

Аллеманда (немецкий танец) отличается спокойно-сосредоточенным характером музыки, умеренным темпом, полифонич-

¹ Б. Яворский. Сюиты Баха для клавира. М.-Л., 1947, стр. 19.

ностью и ритмической сложностью фактуры, четырехдольностью метра. Ей противопоставляется оживленная *куранта* (французский танец), отличающаяся трехдольностью метра, гомофонной фактурой.

Сарабанда (испанский танец) является лирическим центром сюиты. Это наиболее медленный, трехдольный танец, обычно элегического характера с напевной мелодией на фоне гомофонного сопровождения.

Сарабанде резко контрастирует следующий за нею заключительный танец сюиты — очень быстрая, стремительная *жига* (английский матросский танец), обычно изложенная в форме фуги, в размере $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$.

Кроме основных четырех частей, в старинной сюите встречаются *дополнительные* пьесы: *прелюдия* (увертюра, токатта), иногда *прелюдия и fuga* — в начале цикла; *орнаментальная вариация* — вслед за сарабандой или курантой (*double*; см. раздел А. «Вариации»); другие танцы — *менуэт, гавот, бурре*, иногда *ария* — обычно между сарабандой и жигой.

Все танцы старинной сюиты объединяются *главной тональностью* и не контрастируют друг другу в *ладовом отношении*.

2. Программная сюита

В инструментальной музыке XIX—XX столетия встречаются сюиты, части которых связаны друг с другом не единством жанра (как в старинной танцевальной сюите), а каким-либо программным замыслом. Это обычно многочастные циклы с неустановленным количеством частей, которые резко контрастируют друг другу характером музыки. Тональные планы таких циклических форм весьма разнообразны; имея формообразующее значение, ладовые и тональные сопоставления оттеняют образно-смысловой контраст частей цикла. Таковы циклы фортепьянных пьес Шумана «Крейслериана», «Бабочки», «Фантастические пьесы», навеянные образами литературных произведений Гофмана и Жана Поля; таковы его музыкальные новеллы о детях — цикл «Детские сцены». Двадцать миниатюрных пьес шумановского «Карнавала» — музыкальные портреты героев, созданных самим композитором (Флорестан, Эвзебий), его выдающихся современников (Паганини, Шопен), карнавальные маски (Пьеро, Арлекин), маленькие лирические сцены («Признание»), жанровые эпизоды (вальсы, «Марш давидсблундлеров»). Большинство пьес этого своеобразного сюитного цикла тематически связаны между собой (в их темах

встречаются различные комбинации звуков «музыкальных букв», составляющих слово «Asch»: A—e—s—h, A—s—c—h), что придает композиции цикла черты вариационности.

В форме многочастной программной сюиты написаны «Картинки с выставки» Мусоргского, возникшие, как известно, под впечатлением художественной выставки произведений Гартмана. Этот цикл образно-контрастных музыкальных зарисовок драматургически объединяется темой «Прогулки» (как бы темой «от автора»), открывающей сюиту и возникающей в качестве интермедий между отдельными ее частями. Тема эта предстает каждый раз в новом облике, чутко реагируя на происшедшее, создавая интонационные арки и своеобразное сквозное развитие внутри сюитного цикла, приобретающего черты рондо.

Наряду с такими сюитами в музыке XIX—XX столетий встречаются циклы из ряда относительно крупных частей, имеющих конкретное название, но обычно не связанных между собой ни сюжетно, ни тематически. Такие сюиты представляют собой последование нескольких самостоятельных пьес различного характера. Формообразующее значение имеет внешний контраст. Примером могут служить оркестровые сюиты Чайковского (части его 2-й сюиты: 1. Игра звуков. 2. Вальс. 3. Юмористическое скерцо. 4. Мечты ребенка. 5. Причудливый танец).

Иногда сюита такого рода возникает из номеров какого-либо сценического произведения (оперы, балета, музыки к драме). Таковы сюиты Грига — «Пер Гюнт», Бизе — из музыки к «Арлезианке», Римского-Корсакова — из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», Чайковского — из балета «Щелкунчик», Прокофьева — из балета «Ромео и Джульетта» и др. Такие сюиты строятся на основе контрастного сопоставления частей различного характера.

3. Вокальный цикл

Близки программной многочастной сюите *вокальные циклы*.

В камерной вокальной музыке XIX—XX столетий можно встретить два типа вокальных циклов:

1) циклы, содержащие сюжетное развитие («К далекой возлюбленной» Бетховена, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Шуберта, «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» Шумана), и

2) циклы, лишенные сюжетного развития; в таких циклах имеют место образно-смысловые связи частей (море в цикле «У моря» Римского-Корсакова, образ смерти в «Песнях и плясках смерти» Мусоргского, детские сцены в его «Детской», трагическая сцена из далекого прошлого и счастливая жизнь в настоящем — в цикле «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича).

В. СОНАТНЫЙ ЦИКЛ

В сонатном цикле сквозное развитие подчинено собственно музыкальным закономерностям, сложившимся в композициях этого типа и способствующим созданию неразрывного единства произведения в целом.

Одна из частей сонатного цикла, большей частью первая, пишется в сонатной форме. В ранних сонатах Гайдна, Моцарта сонатный цикл еще очень близок сюите, в том смысле, что сквозное развитие в нем не распространяется на весь цикл, пьесы которого соединяются по признаку контраста.

1. Строение и тональный план сонатного цикла

Полный четырехчастный сонатный цикл строится следующим образом:

Первая часть — как правило, быстрая, обычно в сонатной форме, иногда в форме вариаций. Тональность — главная.

Вторая часть — медленная. Для медленных частей характерны самые различные типы композиции; нередко встречается сонатная форма без разработки. Тональность — одна из субдоминантовых, реже — доминантовая (например, параллельный мажор в минорной сонате).

Третья часть — менуэт, в сложной трехчастной форме (место менуэта Бетховен ввел более богатое по своим выразительным возможностям *скерцо*, оставив, как правило, для него сложную трехчастную форму). Тональность — главная или одноименная.

Четвертая часть — быстрый финал, в форме рондо, рондо-сонаты или в сонатной форме, иногда в форме вариаций. Тональность — главная, иногда одноименная (Бетховен, 5-я симфония, до минор).

Встречается иной порядок частей сонатного цикла: *скерцо* — на втором месте, медленная часть — на третьем.

В трехчастном цикле выпадает *скерцо*. Двухчастный цикл, так же как и пятичастный, встречается редко.

2. Одночастная соната в связи с сонатным циклом

По аналогии с литературным жанром поэмы, баллады в музыке XIX века получают широкое распространение одночастные произведения, написанные, как правило, в сонатной форме. Такое использование сонатной формы в одночастном произведении, а не в цикле существовало и раньше (в классических оперных увертюрах), но в XIX веке эта форма приобретает особое значение как форма самостоятельного произведения (симфонические поэмы Листа, Р. Штрауса, баллады соль минор, ля-бемоль мажор и фа минор Шопена, симфоническая поэма «Тамара» Балакирева, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского).

Возникает особый тип одночастной сонаты, в которой сонатный цикл как бы «сжимается» в одну часть. Таковы, например, соната си минор Листа, его же фортепьянные концерты, фортепьянный концерт Римского-Корсакова. В этих произведениях можно обнаружить эпизоды, играющие роль медленной части, *скерцо*, финала.

Такая форма возникает как результат стремления к сквозному развитию, преодолевающему рамки частей цикла.

Характерной чертой некоторых произведений XIX—XX века является так называемый монотематизм. Это явление заключается в том, что в основе произведения лежит одна тема, благодаря переинтонированию которой возникают новые образы. Известным примером использования монотематизма может служить соната си минор Листа.

Разумеется, эти и подобного рода явления в области композиции музыкального произведения необходимо рассматривать в связи с процессом сквозного развития, направленного на решение главной художественной задачи произведения. Только тогда они приобретают образно-смысловое значение.

3. Сквозное развитие в сонатном цикле

В соль-мажорной сонате Моцарта (см. приложение 4) сонатная форма использована в лирическом плане. Совершенно иное использование ее мы встречаем, например, у Бетховена в связи с другим кругом идей, с другим содержанием творчества, с другой эпохой.

То же нужно сказать и об использовании сонатного цикла в целом. Как было сказано, многие сонатные циклы Гайдна, Моцарта, заключающие в себе ряд бытовых картинок (Гайдн)

или лирических характеристик (Моцарт), в известной степени приближаются к сюите. Но наряду с этим необходимо отметить стремление к сквозному развитию в масштабах всего сонатного цикла, к единству его формы в целом.

Композиция Девятой симфонии Бетховена, например, была совершенно новаторской для того времени. Главной частью в ней крупнейший русский музыкальный критик А. Серов справедливо считал финал («Оду к Радости»). Все четыре части этого огромного по масштабам произведения подчинены единой художественной задаче — выражению великой демократической идеи освобождения. Сквозное развитие необычайно драматично, путь его очень сложен. Но вместе с тем форма настолько предельно ясно выражает содержание, что произведение остается понятным и доступным.

Связи между частями такого цикла сквозного развития могут быть выражены *тематически*, то есть темы одной части могут быть использованы для построения темы другой части (пример 133), или, как в Девятой симфонии Бетховена, те-

133 Allegro di molto e con brio



II ч. Adagio cantabile

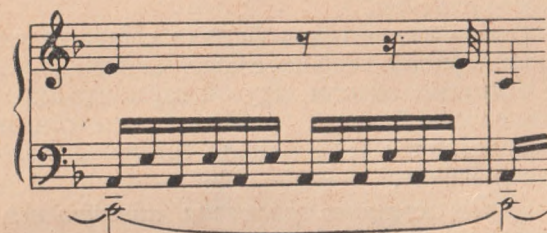


III ч. Allegro



Бетховен. «Патетическая соната».

134 Allegro ma non troppo



Бетховен. 9-я симфония, финал.

мы предыдущих частей могут возникнуть в финале (пример 134).

Это на первый взгляд наиболее простой случай. Казалось бы, что гораздо сложнее обстоит дело, когда в цикле нет прямых тематических повторений. Но по существу этот случай мало чем отличается от предыдущего. Дело в том, что сама по себе тематическая связь, хотя и обеспечивает внешнее единство произведения, но должна еще быть *оправдана изнутри*, то есть ее нужно понять как форму образно-смысловых связей частей произведения. Следовательно, и в этом случае перед нами стоит сложная задача раскрытия образно-смыслового значения этого явления.

Анализируя тематические связи финала «Патетической сонаты Бетховена» с первой и второй ее частями, можно убедиться, что в связи с другим темпом, другой гармонизацией, другой ритмо-синтаксической структурой элементы тем первых двух частей приобретают в теме финала совершенно иное образно-смысловое значение.

В сонатном цикле сквозного развития каждую его часть следует рассматривать как крупный этап процесса развития, в свою очередь заключающий в себе более мелкие этапы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИМЕРНЫЕ АНАЛИЗЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. ЧАЙКОВСКИЙ. «НА ТРОЙКЕ»

(Из цикла «Времена года»)

Пьеса написана в сложной трехчастной форме. Ее содержание можно трактовать по-разному, разумеется, в каких-то определенных пределах. Но для каждого исполнителя важно творчески раскрыть образы произведения и определить в соответствии со своей трактовкой художественную задачу.

Мы предлагаем один из возможных вариантов трактовки содержания пьесы Чайковского «На тройке».

Этой пьесе предпослан эпиграф, взятый из стихотворения Некрасова «Тройка»:

«Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой во след не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши».

Тема этого стихотворения — одна из важнейших тем русского прогрессивного искусства и литературы XIX века. Это тема жизни, проходящей мимо человека. Она постоянно звучит и в творчестве Чайковского.

В пьесе «На тройке» два контрастных художественных образа. Первый представлен широкой напевной русской темой пентатонического склада (пример 135).

Второй образ выражен плясовой ритмически богатой темой изобразительного плана с переменной тоникой (G-a) (пример 136).

Первая часть пьесы написана в простой трехчастной форме с серединой, развивающей тему первого периода. В ней большую роль играет фактура сопровождения, придающая теме особую полетность (пример 137). Там же, где исчезают разбитые аккорды сопровождения, как контраст их легкому движению выступают синкопированные аккорды на слабых долях, и на смену широкой мелодии приходит речитатив

Но существенна здесь не только эта форма разомкнутого периода, а главным образом то, что композитор нашел яркую короткую тему-фразу как выражение мгновенно промелькнувшего впечатления (образ промчавшейся тройки) и далее лишь повторяет ее без особых изменений.

Возникает резкий контраст между первой, напевной, глубокой и развитой по форме темой и второй темой — плясовой, внешне нарядной и лаконичной по форме.

Вторая тема быстро исчезает. Как воспоминание о промелькнувшей тройке остается звон колокольчика. И на его фоне вновь звучит широкая, мудрая песня, полная великой любви к людям и к родной земле.

* * *

2. ДАРГОМЫЖСКИЙ. «ПЕСНЬ РЫБКИ»

(Текст из поэмы Лермонтова «Мцыри»)

Романс написан в форме рондо.

Самое лучшее представление об образе произведения можно почерпнуть из поэмы Лермонтова:

Казалось мне,
Что я лежу на влажном дне
Глубокой речки — и была
Кругом таинственная мгла...
...И мнилось, звучная струя
Сливалась тихий ропот свой
С словами рыбки золотой:
«Дитя мое, останься здесь со мной...».

В музыке возникает образ нежный, ласковый и вместе с тем холодный.

Тема-рефрен одновременно и танцевальна, и песенна. По своему стилю эта музыка ближе всего клавесинистам XVII—XVIII века. В ней много изящества, легкости, нежности и в то же время холодка. Это звенящая музыка клавесина с мордентами в мелодии и со скачками в басу (пример 139). Даргомыжский использовал те черты клавесинной музыки, которые были ему необходимы для создания художественного образа песни. В этой смелости великого художника сказывается и его глубочайшее проникновение в существо искусства совершенно иного стиля.

139 Allegro

Ди-
тя мо-е,
стань-ся здесь со мной

Даргомыжский. «Песнь рыбки».

Периодическая структура партии сопровождения связана с танцевальным жанром. Но лирически напевная партия голоса структурно совпадает с ней только в первых двух четырехтактах, а дальше более свободно контрапунктирует сопровождению, одновременно с ним завершаясь половинным кадансом.

Далее следует реприза первых двух четырехтактов с расширением последнего звука вокальной партии. На его фоне в партии фортепьяно дано заключение миниатюрной простой трехчастной формы рефрена. В контрапунктическом противопоставлении танцевального сопровождения и песенных интонаций вокальной партии как будто выражена двойственная природа образа — одновременно и холодного, и полного нежности и ласки.

Первый эпизод по своему характеру примыкает к рефрену. Это простой двухдольный $\frac{2}{8}$ танец (пример 140).

140 Andante

Я со-за-ву мо-их сес-тер, мы пляс-кой кру-го вой...

p

Даргомыжский. «Песнь рыбки».

Затем следует сокращенная тема рефрена.

Рефрен, первый эпизод и повторение рефрена образуют трехчастную композицию одного по существу образа, выраженного двумя темами и повторением первой из них.

Тональный план этой трехчастной композиции следующий: ля мажор — ми мажор — ля мажор.

Образ второго эпизода совершенно иной. Он выражен одной темой, по своей жанровой природе близкой колыбельной песне (пример 141).

141 Andante

У-сни! По-стель тво-я мяг-ка,

Даргомыжский. «Песнь рыбки».

Сразу исчезает клавишинный стиль. Интонации и их развитие (типа песенного развертывания) становятся эмоциональнее. В связи со словами музыка начинает звучать как заворачивающее внушение, полное даже философского смысла: в этой колыбельной песне звучит призыв к отказу от всего земного, всего волнующего, возникает образ холодного спокойствия, не то сна, не то смерти под хрустальным покровом воды.

Композиция этой темы очень выразительна:

Усни, постель тво-я мяг-ка,
Прозрачен твой покров...

Это экспозиция интонаций колыбельной песни, полной ласки и нежности.

А далее:

Пройдут года, пройдут века
(Пройдут) Под говор чудных снов... —

начинается второй этап развития — нарастание эмоции, приводящее к кульминации и ее разрешению. Нарастание дано в секвенции, третье звено которой является кульминационным. Кульминация разрешается на гаммообразном нисходящем ходе, возвращающем нас к интонации начала. Особо нужно от-

метить встречный гаммообразный ход баса как самостоятельный голос. Это сочетание двух мерно движущихся навстречу друг другу голосов создает в связи с текстом образный эффект (пример 142).

142

Прой. дут под го. вор чуд. ных снов

Даргомыжский. «Песнь рыбки».

Третий этап развития этого эпизода — сокращенная реприза, возвращающая к колыбельным интонациям начала.

Тональный план подчеркивает значение этого эпизода как контрастного образа: после ля мажора — второго проведения рефрена — эпизод вступает в тональности фа-диез минор, которым и заканчивается первый этап его интонационного развития.

Возникает ладотональный контраст с рефреном, и появляется субдоминантовая тональность — тональность параллельного минора. Секвентное нарастание сопряжено с рядом отклонений: соль мажор, ля мажор, си минор (по целым тонам вверх), после чего следует возвращение к основной тональности ля мажор.

Обращают на себя внимание плагальные обороты и плагальные соотношения тональностей, а также усложненная альтерациями, хроматическими вспомогательными и проходящими звуками гармония.

Все это — средства выражения интонационной сферы, связанной с вокальной партией рефрена; отсюда эмоциональность и песенность колыбельной. Однако колыбельная возникает как развитие и другой стороны образа — это в сущности тема смерти.

Следовательно, во втором эпизоде двойственность образа еще более обостряется.

Далее, после третьего (сокращенного) проведения рефрена наступает третий эпизод:

О милый мой, не утаю,
Что я тебя люблю.
Люблю, как вольную струю
Люблю, как жизнь мою (пример 143).

143 Andante

О, милый мой! Не утаю

Даргомыжский. «Песнь рыбки».

Для этого эпизода Даргомыжский избирает жанр романса, что ясно из всего интонационного строя мелодии. Однако романс — это всего только внешнее выражение лирического содержания слов. Образ эпизода гораздо сложнее. В этой музыке жанровая песенная мелодия будто скована необычайной для романса того времени фактурой сопровождения. Прежде всего — это один голос, дублированный в октаву, голос, как будто нарочито лишенный эмоции и движущийся совершенно равномерно по аккордовым звукам. Он так же противопоставлен романсным интонациям вокальной партии, как в рефрене танцевальная тема сопровождения противопоставлена песенно-романсным интонациям вокальной партии.

Таким образом, как в рефрене, так и в обоих эпизодах находит выражение одна художественная задача воплощения двойственной природы образа.

Сквозное развитие содержания «Песни золотой рыбки» осуществляется так:

1) экспозиция образа, к которой примыкает и танцевальный эпизод;

2) колыбельная песня, контрастная по образу и вместе с тем развивающая образ рефрена;

3) лирический романс как развитие лирической линии образа, идущей от вокальной партии рефрена через колыбельную к романсу и снова к рефрену. Это лирическая кульминация «Песни», но она тоже несет в себе нечто и от другой стороны образа, от его «неживой» природы;

4) полное проведение рефрена.

Тональный план подчеркивает процесс сквозного развития образа:

| | | |
|--|-----------------------------------|-----------------------------------|
| ля мажор рефрен | ми мажор — ля мажор 1-й эпизод | ля мажор рефрен |
| фа-диез минор — ля мажор 2-й эпизод | ля мажор рефрен | ре мажор — ля мажор 3-й эпизод |
| ля мажор рефрен | | |

Между этапами сквозного развития, разбивая их единую линию, вклиниваются сокращенные проведения рефрена как выражение основной художественной задачи: заморозить, усыпить, успокоить.

Идею этого произведения нельзя искать только в нем. «Песнь рыбки» — лишь эпизод в поэме о гордом Мцыри, жаждущем познать жизнь с ее трудностями, красотой и упоением борьбы.

* * *

3. ШОСТАКОВИЧ. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ ОРАТОРИИ «ПЕСНЬ О ЛЕСАХ»

Основная идея оратории Шостаковича: народное счастье заключено в безграничных возможностях советского человека, построившего социализм и под руководством партии идущего к коммунизму.

Эта идея воплощена в конкретной художественной задаче: показать образ советского человека, преобразующего природу нашей Родины.

Сквозное развитие в финале оратории, тематически связанном с ее предыдущими частями, проходит три больших этапа. Это определяет композицию фуги, состоящую из трех частей. Непрерывность развития чисто полифонического типа подчиняется основной художественной задаче, а традиционное, в классической фуге иногда весьма условное, деление на части получает глубокое образно-смысловое значение.

В первой части фуги художественно воплощается образ нашей Родины, преобразующейся под воздействием труда человека. Вторая — центральная — часть фуги, непосредственно связанная с первой частью, продолжает линию сквозного развития содержания произведения; в ней воспевается бесстрашие и непреодолимая сила советского народа, покорившего стихию и трудом завоевавшего счастливую жизнь. В третьей части фуги заключается основная кульминация развития содержания всего произведения — прославление великого народа-победителя.

Первоначальное выражение основных черт главного музыкального образа произведения дано в обобщенной форме в теме фуги (пример 144), которой предшествует вступитель-

144 Allegretto

На по-лях кол-хо-зов вста-ли по-ква-дра-там
стро-и-ны е-бе-ре-зы - Ро-ди-ны сол-да-ты

Шостакович. «Песнь о лесах».

ная фанфара. Тема фуги необычна по форме. Это не традиционная полифоническая тема-фраза, но повторный период из двух сходных, различающихся кадансами предложений. Такая форма темы стоит в связи с жанром советской массовой песни.

и эти жанровые черты темы служат важнейшим средством характеристики художественного образа.

Жанр темы находит отражение и в характере последующего развития, типичного для песенной вариационной формы.

Первое имитационное проведение темы (реальный ответ в миксолидийской доминантовой тональности) — первая ее вариация. Возникающее здесь противосложение (удержанное в дальнейшем) звучит как подголосок основной мелодии; в нём получает вариационное развитие распевный элемент темы. Бóльшая по сравнению с темой периодическая расчлененность противосложения находится в прямой связи с формой стиха (пример 145). Небольшая интермедия, появляющаяся по окончании ответа, играет роль дополнения к предшествующим проведениям темы наподобие короткого обобщающего припева песни.

145

По ля ши ро ки е, ле са зе ле ны е
по ля ши ро ки е, ле са зе ле ны е

Шостакович. «Песнь о лесах».

Последующие два проведения темы в экспозиции, по тональному плану и по форме соответствующие первым двум, продолжают тематическое развитие фуги. Основные тематические элементы варьируются в новых противосложениях; музыкальная ткань в целом постепенно полифонизируется.

Заключительная интермедия музыкальными и поэтически средствами обобщает содержание экспозиционной части фуги.

Вторая часть фуги начинается проведениями темы в параллельной минорной тональности (фа минор) и в тональности ее доминанты (до минор). Сохраняются экспозиционные соотношения тональностей в группе проводений; изменяется ладовое наклонение мелодий, варьируется полифоническое со-

четание противосложений по принципу двойного контрапункта.

После интермедии, по новому развивающей элементы темы, возникает новая группа тематических проводений в тональностях соль мажор — ре мажор.

Тональное развитие фуги устремляется в доминантовом направлении (фа—до—соль—ре), выходя за рамки диатонической системы родства. Достигается наиболее неустойчивая в системе ля-бемоль мажора тональность — ре мажор (тритоновое соотношение). Интермедия, следующая за этой группой проводений темы, получает широкое развитие и становится напряженным преддиктом к кульминации средней части фуги.

В этой кульминации получает динамическое развитие тема в увеличении (в хоре и оркестре), сочетающаяся в одновременности с темой в первоначальном виде (в оркестре) (пример 146). Интенсивность звучания хора и оркестра достигает высокой степени. Тональное развитие сосредоточивается в об-

146

Си лы нет на

све те,

Шостакович. «Песнь о лесах».

ласти глубоких субдоминантовых тональностей: ми мажор — ля мажор (VI и II пониженные ступени главной тональности).

Третья часть фуги совмещает функции репризы и коды произведения. Здесь непосредственно продолжается процесс развития, незавершенный в предыдущей части, направляясь в русло главной тональности. Тональный план этой части:

Ля - бемоль мажор (T) — До - бемоль мажор (D_{IIIb}) —
— Ре - бемоль мажор (S) — Ля - бемоль мажор (T).

Начинается реприза изложением темы в сфере главной тональности (в оркестре). Теме контрапунктируют отдельные реплики хора — возгласы «Слава!». Далее тема фуги, не появляясь целиком, динамически разрабатывается: ее элементы, сочетающиеся с элементами противосложений, подлинно симфонически развиваются в оркестре. Одновременно с этим в хоре возникают интонации основной темы оратории. Эта тема в своем развитии достигает предельной широты и мощи в момент главной кульминации всего произведения (пример 147). Она не случайно интонационно близка «теме мира», звучащей в припеве «Песни мира» Шостаковича из кинофильма «Встреча на Эльбе»: обе темы характеризуют величие и силу советского народа, нашей Родины (пример 148). В жанровом отношении эта часть фуги чрезвычайно своеобразна: композитор претворил в ней традиции русского национального жанра «славления», пользуясь интонационным языком современной песни.

Так, жанровыми средствами, органически сочетающимися с полифонической формой, реалистически воплощены в этом произведении образы современной действительности. Обращение композитора к советской теме, стремление передать великие идеи современности, рассказать о трудовых подвигах и о патриотизме советских людей обусловило новые выразительные средства музыки.

Классическая форма фуги использована композитором в связи с музыкальной тематикой совершенно нового жанра. И в этом заключается своеобразие финала оратории.

* * *

147.

148

На- шя ни- вы цве- тут,
мы от- сто- я- ли вес- ну

Шостакович. «Песня мира».

4. МОЦАРТ. СОНАТА СОЛЬ МАЖОР.

1-я часть

Приступая к анализу, мы предполагаем, что предварительный разбор уже сделан, то есть известны строение и тональный план произведения.

Соната эта написана Моцартом — юношей двадцати лет. Молва о нем уже распространилась тогда далеко за пределы его родного города, он сознавал свои силы, и его страстно увлекала мысль о далеких поездках, о новых людях, новых впечатлениях. Вместе с тем он был еще почти мальчиком, не чуждым развлечений, свойственных его возрасту.

Юношеская свежесть чувства, яркое реалистическое восприятие впечатлений и в то же время глубина мысли, свойственная зрелому художнику, — типичные черты творческого облика Моцарта — характерны и для этой сонаты.

Первое непосредственное знакомство с ней оставляет впечатление необычайной легкости, изящества и вместе с тем большой теплоты чувства.

Мы можем представить себе героя этого произведения в костюме того времени, в парике с косичкой. Но изящество его манер идет не только от подражания светским образцам, но и от непринужденности человека, хорошо воспитанного, не имеющего необходимости скрывать свои благородные чувства и не стесненного жесткими правилами этикета в такой мере, в какой стеснены ими герои многих произведений композиторов, явившихся выразителями моральных и эстетических взглядов аристократического общества. Словом, перед нами человек нового времени, взявший много от культуры прошлого, связан-

ный еще с ним, но легко и искренно раскрывающий свои мысли и чувства.

В письме к отцу молодой Моцарт пишет: «Сердце облагораживает человека, и если я все же не граф, то мое нутро, вероятно, более честно, чем графское».

То же самое скажет он впоследствии устами Фигаро и Сюзанны.

Таково значение этой лирики, объективно служащей прогрессивным идеям своего времени, выдвигающей нового молодого героя, лирики, прелесть которой живет почти два века, будет жить еще и пленять нас своей искренностью и непосредственностью.

*

Жанровой основой темы *главной партии* сонаты служит менуэт — «король танцев и танец королей», менуэт, покоривший в свое время весь мир и уступивший впоследствии лавры лишь романтическому вальсу.

В теме главной партии мы можем указать следующие типичные черты, свойственные многим менуэтам:

1) трехдольный размер с затактом в первом мотиве темы (силлабически трактованный ямб) (пример 149) (см. так-

149. Allegro

Моцарт. Соната соль мажор, ч. I.

же менуэт из сонаты Моцарта ми-бемоль мажор или из сонаты Бетховена соль мажор, соч. 40, № 2);

2) дробление тяжелой доли, сопровождающееся задержаниями — «реверансами» — во втором элементе темы¹ (пример 150).



Моцарт. Соната соль мажор, ч. I.

Менуэт как жанрово-стилистическая основа темы главной партии сразу вводит нас в обстановку XVIII века. Однако этим не исчерпывается характерность образа главной партии.

Здесь мы должны остановиться на следующих обстоятельствах:

1) Менуэт у Гайдна и у Моцарта приобретает совершенно иное значение, чем французский менуэт XVII—XVIII века. Немецкий (венский) менуэт — тоже «король танцев», но отнюдь уже не «танец королей». Он несколько теряет в своей элегантности, но выигрывает в смысле большей непосредственности и теплоты. Особенно это сказывается у Гайдна, но и Моцарт очень хорошо чувствовал разницу между французским и немецким менуэтом и вовсе не старался подражать иноземным образцам. В одном из писем сестре Моцарт писал: «Мне бы очень хотелось ввести в Италию немецкий менуэт».

Таким образом, устанавливая жанровую основу темы главной партии, мы можем почувствовать и ее национальные черты.

2) Менуэт является лишь жанрово-стилистической основой главной партии. Танцевальность, «менуэтность» служит Моцарту средством создания типического образа, в плане которого эта танцевальность переосмысливается, подчиняется некой художественной задаче, которую нам предстоит выяснить.

¹ Здесь силлабическая трактовка ямба уступает место амфибрахию.

Главная партия по форме представляет период единой структуры, состоящий из трех тематических элементов. Его ритмо-синтаксическая структура — дробление с последующим объединением.

Первый элемент темы — мотив и его измененное повторение (см. пример 149). Особенность этого мотива заключается в том, что он разделен паузой на две части, в процессе развития как бы приобретающие относительную самостоятельность. Возникает своеобразное скрытое двухголосие, благодаря которому начало темы приобретает легкость, почти воздушную прозрачность. На фоне равномерной «клавесинной» фактуры сопровождения первый элемент темы звучит очень мягко и лирично. Гармоническая симметрия замыкает двутакты начала темы (T—D, D—T). Однако замкнутость эта весьма относительна, потому что неустойчивый мелодический оборот «ля-фа-ля» приобретает, как мы уже сказали, относительно самостоятельное значение верхнего голоса и непосредственно разрешается в начальное «соль» второго элемента темы.

Второй элемент темы главной партии (пример 150) тесно связан с первым элементом и вместе с тем отличается от него. В секвентно повторяющемся мотиве находит развитие мелодический оборот нисходящей секунды. Образуется интонационная связь обоих элементов темы, возникает их единство. Однако нисходящая секунда в первом элементе темы состояла из аккордовых звуков, а во втором элементе она возникает как задержание с разрешением, подчеркнутым предъемом. Это типичный мелодический оборот старинного танца, сопровождавшийся реверансом.

Процесс развития темы характеризуется следующими чертами:

1) легкое движение вверх первого элемента темы сменяется движением вниз, как будто связанным постоянным возвращением к исходному звуку;

2) широкий диапазон первого элемента темы уступает место узкому диапазону второго элемента;

3) легкая подвижная фактура сопровождения сменяется отдельными аккордами на тяжелой доле;

4) силлабически подчеркнутые тяжелые доли первого элемента темы сменяются динамически оттененными задержаниями на тяжелой доле во втором элементе (тонически трактованный амфибрахий).

Все это связывает второй элемент темы непосредственно с галантным аристократическим менуэтом XVIII века. Гармони-

ческая разомкнутость, сокращение диапазона, «дробление», остановка на доминанте придают второму элементу характер предъикта, разрешающегося вступлением третьего элемента темы.

Третий, заключительный элемент темы построен на быстром гаммообразном движении; основное в нем — свободно развертывающееся движение, также типичное для заключения периода «галантного» менуэта. Эта «общая форма движения», образующего замкнутую фазу, служит построением, объединяющим всю ритмо-синтаксическую структуру главной партии (пример 151).

151.

Моцарт. Соната соль мажор, ч. I.

Таким образом, тема главной партии развивается в такой последовательности: мягкие лирические интонации первого элемента приводят к вступлению второго элемента, обладающего ярко выраженными жанровыми (танцевальными) чертами. Этот элемент также развивается по линии нарастания «предъиктового» характера. Разрешение кульминации и заключение темы связано с растворением ее индивидуальных черт в общей форме гаммообразного движения.

Какое же образно-смысловое значение имеет тема главной партии? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно рас-

смотреть эту тему с историко-стилистической точки зрения и оценить ее характер. Прежде всего нужно отметить, что индивидуальные элементы ее в известной мере контрастны друг другу. Первый элемент — лирический, почти песенный; второй — подчеркнуто и изысканно танцевальный.

Характерность главной партии заключается в своеобразном сочетании старого и нового: придворной галантности и вместе с тем стремления к искренности и теплоте.

Если продолжить эту мысль дальше, мы можем представить себе «героя», образ которого дан в главной партии сонаты. В costume и манерах он еще подражает людям аристократических кругов, продолжающих оставаться для него непревзойденным образцом изящных манер. Но образ мыслей его и строй чувств совершенно самостоятельны. Он горд их искренностью и не желает их прятать. Мы можем представить себе этот образ как портрет самого композитора, о котором Ромен Роллан писал: «Отвлечитесь от его единственной и великой страсти — гордости — и вы найдете самую приветливую, улыбчивую душу; живую и постоянную нежность... Эта душа любит слегка всплакнуть, слегка посмеяться; ей нравятся шутки, тысячи маленьких шалостей ласкового ребенка.

Обычно к этим проявлениям у Моцарта примешивается неиссякаемая веселость...»

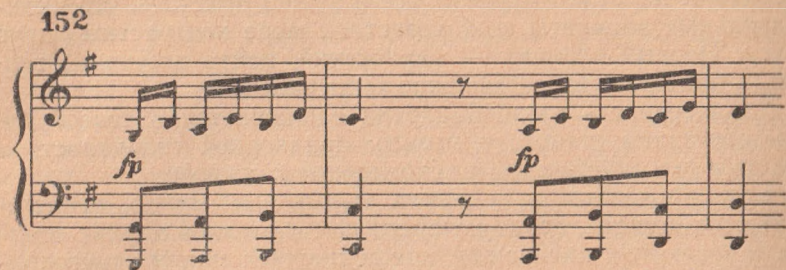
Эта характеристика, разумеется, далеко не исчерпывает творческого облика великого художника реалиста, но к сонате соль мажор слова Ромена Роллана имеют непосредственное отношение.

После главной партии двумя короткими мотивами начинается *связующая* партия. Она вся — как неожиданный выход танцора: два прыжка, длительный разбег и внезапная остановка. Или как неожиданная шутка, одна из тех, которые так любил Моцарт.

Образно-смысловое значение связующей партии заключается в том, что она вносит в атмосферу лирики и изящества нечто гораздо более мужественное, простое и делает это настолько неожиданно, что мы не знаем еще, чего следует ожидать дальше. В связующей партии появляются новые выразительные средства:

1) Легкая доля оказывается резко подчеркнутой. (В издании под редакцией А. Б. Гольденвейзера показан в скобках оттенок *mf*¹ (пример 152).

¹ Мы указываем эти оттенки, так как они вошли в исполнительскую практику.



Моцарт. Соната соль мажор, ч. 1.

2) Быстрое движение делится на части тремя внезапными остановками на неустойчивых звуках. Структура суммирования, объединяющая всю связующую партию, служит для передачи движения, начинающегося как будто нерешительно, а может быть, и лукаво двумя короткими мотивами, динамически развивающегося и внезапно останавливающегося.

3) Главная тональность (соль мажор) остается в связующей партии. Легкое отклонение в субдоминанту (до мажор) и половинный каданс с двойной доминантой не нарушают главной тональности. Тональность доминанты еще не определяется в связующей партии, и половинный каданс подчеркивает неожиданность остановки движения.

Словом, связующая партия использована как момент, интригующий слушателя: неожиданное начало и внезапный конец. Это предъикт к побочной партии. Вместе с тем связующая партия контрастирует как главной партии, так и побочной.

Побочная партия, так же как и главная, состоит из трех элементов. Так же как и в главной партии, второй и третий элементы повторяются (своего рода структурная реприза).

В *побочной партии* существенна ее подчеркнутая танцевальность. Можно установить связь первого элемента гобочной партии с первым, лирическим элементом главной партии. Сходство это станет еще более очевидным, когда мы рассмотрим вариант главной партии в начале разработки (пример 153). Но ритмический рисунок не дает возможности этой теме превратиться в лирическую кантилену. Благодаря ритму лири-

ческие интонации первого элемента главной партии оказываются подчиненными жанровой природе танцевальной темы.



Моцарт. Соната соль мажор, ч. 1.

Варьированное повторение первого элемента темы побочной партии не нарушает ее жанра легкого и изящного танца.

Второй элемент побочной партии — танцевально-скерцозный. Он как бы растворяется в общих формах движения третьего элемента темы.

Побочная партия продолжает линию развития образа главной партии, не контрастируя ей.

Заключительная партия не вносит изменения в эту линию развития экспозиции: она построена вначале на тематических элементах связующей партии, а затем на элементах побочной партии, интонационно обобщая их (пример 154).

Таким образом, вся экспозиция состоит из 2-х разделов:

- 1) замкнутая главная партия;
- 2) трехчастная композиция, в которой связующая и заключительная партии обрамляют побочную партию.

Тональный план *не подчеркивает* этой композиции, так как главная и связующая партии находятся в сфере главной тональности, а побочная и заключительная партии — в сфере

154



Моцарт. Соната соль мажор, ч. I.

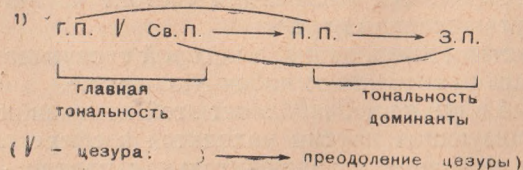
доминантовой тональности. Это связывает композиционно обособленную главную партию с дальнейшим и углубляет цезуру перед побочной партией¹.

Наиболее значительна тема главной партии; связующая партия служит внезапным эпизодом. Побочная и заключительная партии лишь развивают образ, данный вначале.

Характер художественного образа экспозиции мы воспринимаем так: герой отличается изящной галантностью и веселым юмором. Молодость, увлечение ловкостью своих движений и остротой своего ума — вот что пленяет нас в нем и определяет художественную задачу для исполнителя.

Разработка начинается, как это часто бывает в ранних сонатах классического стиля, проведением главной партии в тональности доминанты. Однако тема главной партии в разработке изменена. Сначала идет вариант первого элемента темы: (пример 153). В нем сохраняется секвентная форма развития первого элемента главной партии, а также обнаруживаются характерные нисходящая секста и септима, данные в экспозиции темы в скрытом виде. Вместе с тем первый элемент темы главной партии приобретает в начале разработки новые черты.

Прежде всего обращает на себя внимание ритмо-синтаксическая структура: девятитакт, строение которого весьма сложно. Внешне он делится на два двутактовых мотива, которые



варьируемо повторяются, причем второй из них расширяется и вторгается в следующее построение разработки.

Движение двух нижних голосов параллельными терциями подчеркивает членение на четырехтакт и пятитакт. Однако отсутствие паузы в мелодии между четвертым и пятым тактами (в то время как первый и второй, второй и третий, третий и четвертый такты разделены паузами) создает связь между ними, скрепленную и гармонически (D—T). Благодаря этому цезура между темой и ее варьированным повтором, подчеркнутая разрывом голосоведения в сопровождающих голосах, оказывается совершенно сглаженной. Почти то же самое наблюдается и между шестым и седьмым тактами. Соотношение мелодии и гармонии усложняется. Песенно-танцевальная жанровая природа первого элемента главной партии меняется и становится песенно-речитативной.

Но недостаточно установить жанровую природу темы; нужно выяснить, в каком направлении изменился образ или какие новые черты его раскрылись перед нами.

Образно-смысловое значение изменений, происшедших с первым элементом главной партии, заключается в том, что в речитативе получают развитие лирические черты первого элемента темы. Большое образное значение имеет прихотливость структуры фраз и мелкие детали темы: форшлагги, небольшие трели, выразительные паузы. Можно представить себе здесь оживленный полунежный, поллушутливый разговор. Диалогическое «вопросно-ответное» строение главной партии в известной мере предопределяет этот образ в разработке. Но какие бы конкретные образы и обстоятельства ни рисовало нам наше воображение, наиболее существенным остается лирическое направление развития главной партии.

Речитатив внезапно кончается: возникают бойкие цепочки терций с настойчивыми акцентами в последнем звене. Это звучит призыв к танцу: так можно представить себе традиционный предъикт к репризе на органном пункте доминанты главной тональности. Тематически этот предъикт связан с бойким, скерцозным вторым элементом побочной партии.

Реприза начинается точным повторением первого элемента главной партии. Но второй элемент ее пока отсутствует. Вместо него в тональности ля минор проводится еще раз первый элемент главной партии. Это традиционное отклонение в область субдоминанты, идущее от старинной двухчастной формы, использовано Моцартом с целью еще более подчеркнуть и углубить лирический характер первого элемента темы.

И после этого появляется сильно измененный второй элемент главной партии. Установить связь этого заключительного построения главной партии в репризе со вторым элементом главной партии в экспозиции нетрудно. Гораздо важнее определить, какое образно-смысловое значение имеют существеннейшие изменения второго элемента главной партии в репризе. Здесь нужно обратить внимание на следующие обстоятельства:

1) исчезает галантно-танцевальный характер второго элемента главной партии. «Галантное» задержание остается (долгий форшлаг), но не подчеркивается повторением, как раньше;

2) появляется «чувствительное» мягкое задержание снизу вверх;

3) в заключении возникает интонация речитатива разработки и первого элемента побочной партии;

4) фактура сопровождения остается той же, что и в первом элементе главной партии (п р и м е р 155).



Моцарт. Соната соль мажор, ч. I.

Если мы рассмотрим все эти изменения в целом, то заметим общую тенденцию в них: все они направлены на то, чтобы сделать второй элемент темы мягче, лиричнее, сблизить его с первым элементом темы.

Лирические черты главной партии, получившие развитие в разработке, определяют характер главной партии и в репризе.

Связующая партия в репризе не меняется. Побочная и заключительная партии лишь транспонированы в главную тональность. Но здесь получает значение та особенность развития музыки как временного искусства, о которой было сказа-

но раньше: музыкальный образ «накапливает» качества, в одно и то же время и изменяясь и оставаясь самим собой. Мы по-разному воспринимаем связующую партию этой сонаты в экспозиции и в репризе.

В экспозиции она появилась внезапно, после замкнутой главной партии, второй элемент которой был подчеркнута танцевальный.

В репризе эта, уже знакомая нам тема, звучит после незамкнутой лирической главной партии, и эффект неожиданности ее появления значительно снижен. То же можно сказать и о побочной и о заключительной партиях: мы воспринимаем их как уже знакомую нам музыку, но лирика этой музыки становится для нас еще более близкой, искренней и понятной, а веселость — еще более заразной после лирически раскрывшегося перед нами в разработке и в начале репризы образа главной партии сонаты.

В этой лирической сонате раскрывается один главный образ — характер. Отсюда идут все индивидуальные особенности ее формы:

1) отсутствие контраста между главной и побочной партией; контрастирует лишь связующая партия;

2) танцевально-жанровая закругленность разделов формы;

3) небольшие размеры разработки;

4) сглаживание цезуры между разработкой и репризой главной партии как средство выражения лирической кульминации.

Рассмотрев сонату подробно, мы можем определить ее главную художественную задачу. Она заключается в следующем: создавая образы героев произведения, изящных и вместе с тем лишенных особой изысканности манер, идти от галантной танцевальности к лирике, искренности и простоте.

5. ГЛИНКА. СИМФОНИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ «КАМАРИНСКАЯ»

«Камаринская» Глинки — гениальная симфоническая фантазия, основанная на вариационном развитии двух контрастных тем.

«...Случайно я нашел сближение между свадебной песней «Из-за гор, гор высоких», которую я слышал в деревне, и плясовою Камаринскою, всем известною. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр».

под именем «Свадебная и плясовая», — пишет Глинка по поводу этого произведения в своих «Записках»¹.

В симфонической фантазии «Камаринская» Глинка нашел новую композиционную форму, основанную на органическом сочетании двойных вариаций с образной двуплановостью, характерной для сонатно-симфонического развития. По своей жанровой природе это произведение явилось первым *классическим* образцом национального русского скерцо. «Из контрастного сопоставления двух напевов (свадебного и плясового) и применения орнаментально-вариационного, попевочно-вариантного и подголосочного... приемов развития... выросло замечательное русское деревенское скерцо — песня-игра», — пишет по поводу глинкинской фантазии Б. В. Асафьев².

Сквозное развитие содержания в этом произведении представляется следующим образом:

— от лирического образа величания невесты

(тема свадебной песни, три ее вариации, разработка этой темы в связующей части. Тональности — фа мажор — ре минор)

— к проникнутой неиссякаемым юмором сцене праздничного народного веселья

(тема «Камаринской» и тринадцать ее вариаций. Тональность — ре мажор. В последних вариациях обнаруживается непосредственная тематическая связь плясовой мелодии со свадебной);

— затем снова к лирике девичьей песни

(тема свадебной песни и две ее вариации, последняя не закончена. Тональность — фа мажор),

— неожиданно вновь прерванной веселым наигрышем «Камаринской»

(тема «Камаринской» и три ее вариации в си-бемоль мажоре, разработка этой темы, тринадцать новых вариаций плясовой темы и кода на той же теме в основной тональности ре мажор).

Изложению первой — свадебной — темы предшествует величественное вступление, энергично утверждающее один из основных мотивов песни (пример 156).

Лирический напев свадебной песни появляется сначала в октавном изложении у струнного квартета (пример 157).

¹ М. Глинка. Литературное наследие, т. I. Записки. М.-Л., 1952, стр. 267.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I. М.-Л., 1952, стр. 375.



Глинка. «Камаринская».



Глинка. «Камаринская».

Развертывание мелодии протекает на основе постепенного интонационного развития, объединяющего две несходные *трех-тактовые* фразы. В первом же мотиве заключается мелодическая вершина напева, «вершина-источник» последующего развития (черта, свойственная многим лирическим русским песням). В процессе развития песни раскрывается ее ладовое богатство. Плагально вводится фа мажор (главная тональность свадебной песни). Доминантовая тональность до мажор, в которую происходит отклонение в конце фразы, приобретает миксолидийскую окраску (си-бемоль в начальной попевке, характеризующий ладовую сторону фразы в целом). Таким образом, уже в начале мелодического развития имеет место *тональная переменность*, возникают разнообразные ладово-интонационные оттенки.

В начале второй трехтактной фразы напева звучит мотив, ставший эпиграфом к симфонической фантазии. Этим чрезвычайно типичным для русского лирического распева мелодическим оборотом вводится ля минор — параллельная до мажору тональность. Возникает смена лада на основе параллельных соотношений тональностей — также существенный элемент народной ладовой системы. Ля-минорная субдоминанта — параллель главной тональности — служит путем мягкого «перелива» ладового развития в сферу фа мажора.

В трех следующих за темой вариациях раскрывается во всей полноте художественный образ величальной песни. Последняя, третья вариация — кульминационная в этом цикле (пример 158).



Глинка. «Камаринская».

Величественный характер музыки создается здесь выразительным использованием оркестра tutti. Основной напев проводится в низком регистре, у басов. В полифонической фактуре мастерски сплетаются попевки — варианты начального мотива песни — и оstinатно повторяющиеся звуки — своеобразные органые пункты, создавая подголосочный склад, близкий народной манере ансамблевого и хорового исполнения.

Первые две вариации подготавливают эту кульминационную часть цикла. Первая вариация — полифонического склада — у деревянных духовых создает характер народного инструментального наигрыша. Вторая — у струнных и деревянных духовых — содержит постепенное динамическое нарастание и непосредственную подготовку кульминации.

Так широко и многообразно и в то же время динамически целеустремленно развивается в группе вариаций первая тема фантазии, воплощающая основные черты ее художественного образа, полного обаятельной чистоты.

Песня на девичнике — грустное расставание с девичьей волей; вместе с тем это воспевание девичьей красоты в поэтическом образе «лебедушки», оставшей «от стада лебединого». Девичья песня — преддверие свадебного торжества, народного веселья.

Большое динамическое напряжение, достигнутое в последней вариации свадебной песни, неожиданно спадает. Возникает новая, короткая волна нарастания. В небольшом разработочном и вместе с тем связующем построении развиваются вычлененные из первоначальной связи мотивы песни (пример 159). В процессе симфонизации органически сочетаются



Глинка. «Камаринская».

приемы разработочного и вариационного развития. Господство минорного колорита (ре минор) и гармоническая неустойчивость в этом построении сгущают темные краски общего колорита первой части фантазии. И необычайно весело после этого звучит наигрыш скрипок — предъикт к следующей части — плясовой «Камаринской».

Мелодия «Камаринской», так же как и мелодия свадебной песни, первоначально изложена одностольно, без сопровождения (пример 160). Благодаря этому возникает композиционная связь между частями симфонической фантазии.

Резко контрастируя теме свадебной песни по характеру, жанру, по форме и колориту ладового развития, «Камарин-

ская» будто бы вырастает на почве орнаментального варьирования первого мотива свадебной (пример 161).

160. Allegro moderato



Глинка. «Камаринская».

161



Глинка. «Камаринская».

Следующие за темой тринадцать ее вариаций составляют цикл сквозного развития, содержащий два кульминационных момента, подготовленных группами вариаций.

Развитие наигрыша «Камаринской» в первой группе вариаций соответствует более сдержанной, нередко проникнутой лукавым юмором женской и девичьей пляске. Во второй группе вариаций преобладает иной характер. Это стремительная, удалая молодецкая пляска.

Кульминационным моментом первой группы вариаций является шестая вариация. Кульминация постепенно подготавливается развитием темы. Во всех вариациях первой группы плясовая тема неизменно проводится в различных партиях струнного квинтета, сочетаясь с разнообразнейшими контрапунктами — подголосками. «...Невозможно не улыбнуться уже при выбеге первого же подголоска (альты) к плясовой теме...»¹ (пример 162). Необычайно ярко звучит сочетание

¹ Б. В. Асафьев, Глинка. М., 1947, стр. 239.



Глинка. «Камаринская».

диатонического народного наигрыша с хроматическим нисходящим подголоском — прием, ставший классическим в русской музыкальной литературе, — и двойной октавный контрапункт этого сочетания в следующей вариации.

Третья вариация — орнаментальное развитие мелодии подголоска, постепенная диатонизация его. Рождаются новые полифонические приемы: в скрытом голосе орнаментированной мелодии появляется оstinatно повторяющийся звук — характерная черта подголосочного склада (пример 163).



Глинка. «Камаринская».

Четвертая вариация — трехголосная; мелодию темы у нижних голосов (альты и виолончели) сопровождает развитие первого (восходящего) мотива подголоска (у вторых скрипок) и оstinatно повторяющийся октавный ход (у первых скрипок) — прием, зародившийся в предыдущей вариации (пример 164).

164

Musical score for measures 164-165. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Глинка. «Камаринская».

В пятой вариации динамика звучания настороженно стихает (*pp*). Это «затишье» выразительно подчеркивает «бурный» характер следующего проведения темы — кульминационной вариации. Тонический органнй пункт, «волыночная» квинта валторн, форшлаг флейты и гобоя — все эти новые ладогармонические и тембровые оттенки раскрывают красочные возможности возникающей здесь полифонической фактуры (пример 165). Вступление духовых инструментов и литавры — подготовка следующей вариации.

165

Musical score for measures 165-166. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (*pp*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Глинка. «Камаринская».

Шестая вариация (пример 166) — кульминационная в первой группе — содержит в себе уже переход к новому, более мужественному характеру музыки, господствующему во второй группе вариаций (от седьмой до тринадцатой).

Каждая из вариаций второй группы исключительно индивидуальна. Вместе с тем в последовании вариаций нельзя

166

Musical score for measures 166-167. The score is in G major and 2/4 time. It features a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Глинка. «Камаринская».

не заметить единой линии развития, приводящей к новой вершине, которую составляют одиннадцатая и двенадцатая (пример 167).

167

Musical score for measures 167-168. The score is in G major and 2/4 time. It features a fortissimo (*ff*) dynamic in the first measure and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the second measure. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 168-169. The score is in G major and 2/4 time. It features a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Глинка. «Камаринская».

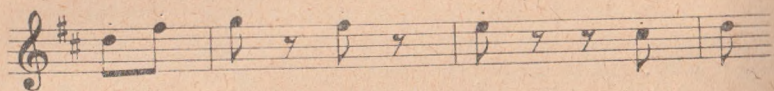
В этих кульминационных вариациях музыка приобретает необычайно динамически яркий, праздничный характер. Звучные аккорды пиццикато струнных (имитация тембра балалаек) и «отклики» деревянных духовых, мощный тембр тромбона и орнаментальный узор скрипок, сплетенный из начальных попевок «Камаринской», — все это создает необычайно колоритную звуковую ткань, в которой с гениальным мастерством претворены традиции народного полифонического искусства.

Кульминационные вариации подготовлены развитием музыки в предшествующих вариациях.

Сначала плясовая мелодия, лишенная орнаментальных украшений и ставшая более мужественной, решительной, звучит в новом тембре — у гобоев на фоне пиццикато струнных. Затем на первый план выступают струнные пиццикато. Появляется новый орнаментальный рисунок у скрипок.

В десятой, подготавливающей кульминацию, вариации у

168.



Глинка. «Камаринская»

деревянных духовых возникает новый вариант плясовой темы, мелодически тождественный начальной попевке свадебной (пример 168). Становится ясно слышимой тематическая связь двух народных мелодий, послуживших основой симфонической фантазии, ясно обнаруживается их внутреннее единство.

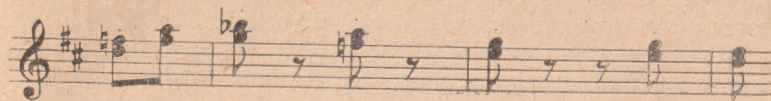
В кульминационных вариациях с большой силой проводится новый вариант темы «Камаринской», мелодия удалой молодецкой пляски.

Тринадцатая вариация — в одноименном миноре. Это «разрядка» кульминации, вместе с тем непосредственный переход к лирическим образам песни на девичнике (пример 169).

Небольшое связующее построение приводит к новой группе вариаций на тему «Из-за гор, гор высоких».

Кульминационным моментом этого цикла является также последняя вариация, по характеру чрезвычайно близкая за-

169



Глинка. «Камаринская».

ключительной вариации первого цикла. Эта вариация подготовлена двумя проведениями темы, постепенно раскрывающими ее выразительные возможности. Основными средствами музыкального развития темы служат здесь подголосочно-полифонические приемы и инструментовка (тема звучит преимущественно в группе деревянных духовых).

Величальная песня не заканчивается. Ее прерывают попевки перекликающихся инструментов и веселый наигрыш кларнета, возвещающий вновь начало праздничного веселья.

Следующий раздел симфонической фантазии обладает чертами сонатной разработки. Новые приемы орнаментального варьирования, сочетающиеся с типично разработочным методом развития, побочная тональность си-бемоль мажор, новые оркестровые краски — все это служит средством интенсивных преобразований темы, средством развития большой силы и динамики.

Тему «Камаринской» «наигрывает» кларнет. Неисчерпаемые возможности орнаментации ее проявляются здесь с новой силой (пример 170).



Глинка. «Камаринская».

В подголосочно-полифонической фактуре и здесь и далее мастерски используются оstinатно повторяющиеся органные пункты. Здесь синкопированно вторгается в развитие плясо-

вой темы доминантовый органнй пункт у фагота (усиленный протянутым звуком октавой выше у гобоя).

Вслед за тремя си-бемоль-мажорными вариациями (в основном у кларнета, к которому затем присоединяются другие деревянные духовые) следует связующее построение на элементах темы, содержащее модуляцию в главную тональность — ре мажор.

Гармоническая неустойчивость, ритмо-синтаксическая повторность разрабатываемой фразы, динамические акценты — все это создаст здесь в высшей степени напряженный предъикт к следующему разделу «Камаринской».

Начинается новая группа вариаций, особенно яркая по колориту инструментовки, по гармоническим и полифоническим, подчас неожиданным эффектам. Это тональная реприза в развитии циклической формы и вместе с тем начало нового, заключительного этапа развития фантазии.

Ладовая неустойчивость начальных проведений темы подчеркивается доминантовым органнм пунктом. В полифонической фактуре варьируется сочетание темы с первоначальным ее контрапунктом и выдержанным звуком в высоком регистре.

Движение замедляется. Сочетание напевных подголосков создает новый гармонический колорит, минорную окраску (отклонение в ми минор вначале, затем — в тональность гармонической субдоминанты — соль минор) (пример 171).

171. *Pochissimo meno mosso*

Глинка. «Камаринская».

«...Тему «освещают», или «окрашивают», или «поддразнивают» инструменты в различных регистрах и ритмах. Когда,

наконец, плясовой мотив остается, казалось бы, в одиночестве, под ним вдруг фанфарно акцентируют себя две валторны»¹ (пример 172) (октава фа-диез — полифоническое

172

Глинка. «Камаринская».

варьирование, «вертикальное передвижение» органнх пунктов). В следующем проведении темы — новый вариант органного пункта (синкопированно повторяющийся звук си у альтов) (пример 173) и снова минорный колорит лада, сохраня-

173. *Poco meno mosso*

Глинка. «Камаринская».

ющийся и в следующей вариации (си минор). Затем опять плясовой наигрыш без сопровождения, и, «словно глашатаи» (по выражению Б. В. Асафьева), вступают трубы с новым вариантом органного пункта (до-бекар — миксолидийская септима) (пример 174).

«И вот опять начинают «собираться действующие лица»;

¹ Б. В. Асафьев. Глинка. М., 1947, стр. 239.



Глинка. «Камаринская».

сперва, в плотной звучности, струнные, к ним присоединяются фаготы с валторнами, гобои, трубы, наконец, кларнеты, флейты, литавры. Ритм выдвигает оstinatные триоли, сила звучности растет до *fff*, напев рельефно интонируют в октаву первые, вторые скрипки и альты на упругих акцентах остального оркестра. Вдруг сразу, как в театре, все исчезло: только первые скрипки на *pianissimo* продолжает играть тему. Молчание: выдержанная квинта валторн (*pp*). Опять тема у первых скрипок (*ritardando*). Молчание: квинта валторн (*pp*). Наконец, будто падает занавес: плясовая тема, как наигрыш — концовка, в темпе и *forte*, звучит последний раз, и на послед-

Глинка. «Камаринская».

ней ноте ее обрывает акцент всего оркестра...»¹ (пример 175).

Так заканчивается «Камаринская» — жизненно правдивая жанровая сцена, в которой нашли обобщение типичные черты народа, создавшего и полную проникновенной чистой лирики свадебную песню, и «Камаринскую» — плясовую наигрыш неукротимой силы и необычайной жизнерадостности.

Другой великий русский композитор — Чайковский — исключительно высоко оценил гениальную симфоническую фантазию Глинки. «Какая выразительно оригинальная вещь «Камаринская», — писал он,² — из которой все русские позднейшие композиторы (и я, конечно, в том числе) до сих пор черпают самым явным образом контрапунктические и гармонические комбинации, как только им приходится обрабатывать русскую тему плясового характера». Чайковский видел в «Камаринской» Глинки основу русской симфонической школы. «Вся она в «Камаринской», подобно тому, как весь дуб в *жолуде!* — писал он. — И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство»³.

* * *

6. ЧАЙКОВСКИЙ. ПЯТАЯ СИМФОНИЯ МИ МИНОР

В марте 1888 года Чайковский вернулся из-за границы, в мае приступил к работе над пятой симфонией, а в августе закончил ее. И хотя работа над ней шла вначале с большим трудом, все же очевидно, что замысел ее, хотя бы в общих чертах, созрел раньше, за границей, где Чайковский, как всегда, тосковал о родине, постоянно возвращаясь мыслью в Россию. Встреча с Григом, например, вызывает в нем симпатию потому, что «в его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно широкой, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик»⁴. С восторгом П. И. Чайковский вспоминает, что «...нашел, приехавши в Лейпциг, совершенно

¹ Б. В. Асафьев. Глинка, М., 1947, стр. 239—240.

² П. И. Чайковский. Письмо к Н. Ф. фон-Мекк от 5 июля 1880 г.

³ П. И. Чайковский. Дневник, запись от 27 июня 1888 г.

⁴ П. И. Чайковский. Описание путешествия за границу в 1888 г. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 345.

русскую, суровую зимнюю погоду...» У А. Д. Бродского он «...очутился в чисто русской одежде»¹. В заключение этой главы воспоминаний о поездке за границу в 1888 году Чайковский пишет: «Меня с момента переезда через границу грызла мучительно-едкая тоска по родине...»²

Эти непрестанные мысли о родине, о России в конце концов вылились в твердое намерение «приняться прежде всего за сочинение симфонии, а там что бог даст»³.

Чайковский не оставил нам подробной программы Пятой симфонии, но существующие наброски такой программы позволяют в известной мере судить о ее замысле.

Четырехчастному циклу симфонии предшествует вступление. Тему его Чайковский характеризует следующим образом: «Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповедимым предначертанием провидения». В этих словах автора симфонии дано очень четкое определение драматического значения вступления и его художественной задачи, стоящей перед исполнителем.

Первая часть симфонии — новый этап ее сквозного развития, связанный со вступлением, логически вытекающий из него и вместе с тем отрицающий его, являющийся для него анти-тезисом.

Это картина жизни с ее победами и поражениями, с ее отчаянием и надеждами.

Завершение первой части не дает ответа на поставленные мучительные вопросы, и тогда приходит размышление — начинается вторая часть. Но в прекрасный мир чувств возвышенной скорби и светлой надежды, мыслей о человеке и о природе врывается что-то чуждое, беспощадное и жестокое, как сама действительность, — звучит вариант темы вступления. Возникает острый драматический конфликт.

Далее, в третьей части симфонии появляется тема вальса, нежная и изящная.

Вальс в творчестве Чайковского занимает очень большое место. Для Чайковского вальс — это романтика прошлого, или воплощение светлых мечтаний («Средь шумного бала»). В вальсе, третьей части Пятой симфонии раскрываются образы, близкие и родные композитору. «Быть может, в общении

¹ П. И. Чайковский. Описание путешествия за границу в 1888 г. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 341.

² Там же, стр. 342.

³ П. И. Чайковский. Письмо к Н. Ф. фон-Мекк от 24 апреля 1888 г.

с дорогими сердцу людьми можно найти счастье?» — так можно понять появление этой темы. Но сейчас же вслед за ней возникают причудливые и тревожащие образы, порожденные музыкой средней части вальса, а в коде его вновь, как злоеющая тень, как неотвязная мысль о жестокой действительности, появляется новый вариант темы вступления симфонии.

Появление темы вальса, так же как и темы второй части — лирические эпизоды, на короткое время отстраняющие сквозную линию развития и обостряющие ее драматический конфликт.

Четвертая часть — финал симфонии. В нем находит решение основная художественная задача, воплощающая идею борьбы за счастье человека. Эту художественную задачу можно определить так: «Все вокруг мрачно и страшно, но я верю в право человека на его счастье». Поиски простого человеческого счастья приводят композитора, так же как и в Четвертой симфонии, к мысли о народе, но там Чайковский решает проблему героя произведения и народа иначе, чем в Пятой. В финале Четвертой симфонии печальная тема народной песни развивается вариационно и становится все более и более мрачной. Этой теме противопоставлена почти неизменяющаяся народная плясовая тема. Возникает своего рода фон, оттеняющий образ героя симфонии в его мучительном одиночестве.

Финал Пятой симфонии — картина народного гулянья, необычайно широко развернутая композитором. Здесь сказалось представление о мощи народа как о некоей стихийной силе. Мощный образ народа встает во весь рост в финале Пятой симфонии, подчиняя себе все.

Так развертывается линия сквозного развития в его крупных этапах — частях симфонии.

Рассмотрим каждую часть ее.

Вступление (Andante)

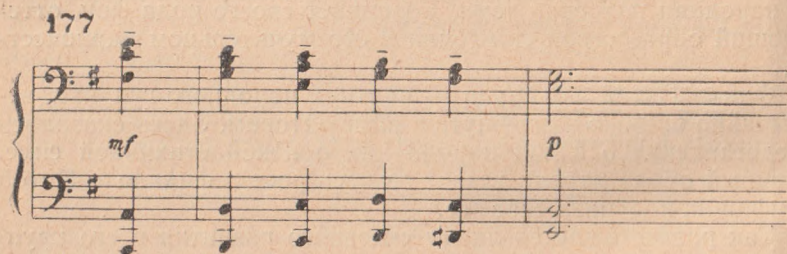
Тема вступления речитативно-напевна, для нее характерны: минорный лад, медленный темп, угрюмый тембр кларнетов в низком регистре, ведущих мелодию темы в сопровождающий мерно чередующихся аккордов струнных. Четырехдольный метр в соединении со всеми этими характерными чертами темы подчеркивает ее жанровую основу — траурное шествие. Жанр является здесь одним из средств создания образа, полного глубокой, безнадежной печали.

В теме вступления содержится два основных элемента:
а) суровый, остро ритмованный мотив-речитация (пример 176).



Чайковский. 5-я симфония.

б) мерно и неуклонно движущийся нисходящий гаммообразный мотив, поддержанный аккордовой фактурой сопровождения (пример 177).



Чайковский. 5-я симфония.

Первый элемент темы развивается, видоизменяясь путем секвенции, ладово-интонационных и гармонических преобразований, второй — повторяется нарочито неизменно (варируется лишь гармония), как бы сдерживая развитие темы. Однако между двумя элементами вступления нет противоречия: единство их обусловлено жанровой природой и неразрывной образно-смысловой связью. Сдержанная, суровая скорбь заключена и в интонациях первого элемента темы и в мерно нисходящем ходе второго.

Если сравнить тему вступления Пятой симфонии с темой вступления Четвертой симфонии, то придется признать, что, несмотря на ритмическое и структурное сходство (два элемента: нисходящая малая тоническая терция первого элемента и нисходящий гаммообразный ход второго), они интонационно совершенно различны (пример 178).



Чайковский. 4-я симфония.

В теме вступления Четвертой симфонии есть интонационная жесткость традиционных «фанфар судьбы». В ней ритм преобладает над звуковысотной линией.

Тема же вступления Пятой симфонии гораздо более напевна. В рамках трехчастной формы вступления заключено песенное интонационное развитие, но оно не получает настоящего воплощения, и скованность его выступает как выразительное средство огромной силы.

В неторопливом, однообразном разворачивании этой темы много общего с некоторыми протяжными, печальными, «подобными стону» русскими песнями. В этой теме есть что-то от русского осеннего пейзажа, от его серых, завешенных мелким дождем далей. В ней звучит и глухая безнадежная тоска, и большая любовь к печальной, но родной природе, к людям родной страны.

Этот образ как типичная форма отражения давящей своей беспросветностью действительности часто возникает в творчестве художников того времени. Вот, например, как рисует переживания своего героя Чехов в рассказе «Студент»: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была такая же лютая бедность, го-

лод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше».

Таков и продиктованный большой любовью к людям своей родной земли образ вступления Пятой симфонии Чайковского. Драматургическое значение его огромно: переинтонированная тема вступления все время возникает в процессе сквозного развития симфонии как грозный символ чего-то страшного и неумолимого, она вторгается в музыку второй и третьей части и превращается в победный марш в финале.

Во второй части функция ее чисто драматургическая, и вторжение ее нарушает классическую сложную трехчастную форму.

В третьей части тема вступления развивается в коде, то есть по существу тоже не имеет формальной функции.

В финале новый вариант ее служит вступлением, она проходит далее в процессе сквозного развития перед вторым проведением главной партии, нарушая схему рондо-сонаты, затем в коде и в заключении.

Таким образом, появление темы вступления или нарушает классическую схему, или «выносится за ее рамки». Функция ее чисто драматургическая, что связано с ее программным смыслом. Именно потому, что тема вступления формально не связана с другими темами симфонии, линия ее сквозного развития становится особенно отчетливой. Интонационные преобразования придают ей совершенно различное значение в зависимости от ее роли в каждый данный момент сквозного развития, и вместе с тем ее тематическая индивидуальность настолько ярка, что слушатель всегда узнает ее.

Первая часть (*Allegro con anima*)

Жанром, определяющим природу темы главной партии, является марш; таким образом осуществляется связь первой части со вступлением. Но характер музыки резко меняется: ускоряется темп, мелодическая неподвижность заменяется легким движением на $\frac{6}{8}$ (пример 179).

Тема главной партии начинается робко и неуверенно. Она как будто не в силах преодолеть жесткий метр, данный в аккордах вступления. Минорный лад, порывистый ритм (точка заменена «воздушной» паузой) и синкопы сообщают теме беспокойство, некую смятенность. Слышатся интонации «жалобы

Allegro con anima

179.

Чайковский. 5-я симфония

и упреков»¹. Тембр остается сумрачным (к кларнетам присоединяется «болезненно-печальный», по определению Римского-Корсакова, тембр фаготов). Но далее тема крепнет: повышается регистр, и вступают флейты, тембр становится ярче, светлее. Первая реприза главной партии поручается струнному квартету в сопровождении деревянных духовых и четырех валторн.

В этой музыке звучат «упреки и жалобы», но все же это образ, полный стремления вперед, противопоставленный трагически неподвижному образу вступления. Тембр струнных придает репризе темы теплоту, приближая ее звучание к тембру поющих голосов. Далее главная партия бурно развивается, модулируя в тональность доминанты (пример 180).

Это ярко динамическое развитие темы достигается средствами интенсивного дробления с вычленением наиболее значительных тематических элементов как основной мелодии, так и сопровождающего ее контрапункта, а также ладогармоническими средствами (хроматизация диатоники, тональное развитие в доминантовом направлении: ми минор — соль мажор — си минор). Бурное развитие вскоре достигает кульминации, она совпадает с новой мощной динамической репризой темы главной партии, первая фраза которой возникает у струнных и деревянных духовых при поддержке аккордов меди.

Процесс развития темы имеет двойное значение: место его в общей структуре экспозиции — место связующей партии; и характер развития, и тональный план в начале подтверждают эту его формальную функцию. Однако далее, после тематиче-

¹ П. И. Чайковский. Записная книжка 1888 года. Наброски программы Пятой симфонии.

180.

Чайковский. 5-я симфония.

ского предъикта, появляется в главной тональности новая, сокращенная, но динамическая реприза темы главной партии. Она в свою очередь модулирует и обрывается половинным кадансом в тональности доминанты (си минор). Получается общая схема главной партии $A B A^1 C A^2$, приближающаяся к схеме сложной трехчастной формы с необычной разработкой на месте трио (или эпизода). Однако архитектоника (соотношение частей по продолжительности) этого построения (24 такта — 42 такта — 8 тактов) исключает возможность такой трактовки. Движение — развитие — в нем преобладает, и форма его не воспринимается как кристаллически цельная. Очевидно, рассматривать начало экспозиции только с точки зрения формальной функции его построений нельзя. Для того чтобы определить их роль в экспозиции, необходимо рассмотреть драматургическую функцию каждого построения.

В экспозиции две интонационные сферы: одна из них — сфера интонаций главной партии; другая связана с кругом образов побочной партии. Эти две сферы интонирования контра-

стируют друг другу, и Чайковский их непосредственно противопоставляет.

Следовательно, драматургическая функция построения, которое можно было бы принять за связующую партию, заключается вовсе не в переходе к побочной партии. Оно целиком лежит в интонационной сфере главной партии, развивает ее и составляет вместе с ней единый этап сквозного развития. Возникает непосредственное контрастное сопоставление образов, что делает форму рельефной, простой и выразительной. В основе этого процесса развития лежит драматическое сопоставление мятущейся, «скованной в своем движении» (Б. В. Асафьев) темы главной партии и нежной лирической темы, с которой начинается побочная партия — второй этап сквозного развития экспозиции (пример 181).

181.

Чайковский. 5-я симфония.

Первая тема побочной партии (промежуточная тема) тонально незамкнута (си минор — ре мажор); ее изложение внезапно прерывается стонущими интонациями деревянных духовых и валторн (пример 182). Они обрамляют следующую тему побочной партии (ре мажор), наиболее ярко и полно представляющую лирическое начало экспозиции (пример 183).

По своей жанровой природе эта центральная тема побочной партии — вальс, напевно и широко развивающийся. Мелодическое развитие возникает и в партии сопровождения, где вместо обычной танцевальной аккордовой фактуры слышится контрапункт, основанный на интонациях предшествующей темы (первой темы побочной партии). Тематическое развитие нарушает обычные для танца рамки квадратной структуры; тема композиционно оформляется как незамкнутый сложный период, динамически разработанный.

182 *Un pochettino più animato*

Музыкальный фрагмент для фортепиано, номер 182. Темпозапись: *Un pochettino più animato*. Музыка начинается с динамического обозначения *f* (форте). В середине фрагмента динамизм снижается до *mf* (мезо-форте), а в конце снова усиливается до *sf* (суб-форте).

Чайковский. 5-я симфония.

183 *Molto più tranquillo*

Музыкальный фрагмент для фортепиано, номер 183. Темпозапись: *Molto più tranquillo*. Музыка начинается с динамического обозначения *p* (пиано).

Чайковский. 5-я симфония.

Необычно тональное соотношение главной и побочной тем в этой части симфонии (ми минор в главной партии, ре мажор — в побочной). Здесь применен принцип ладовой переменности, объединяющей тональности, находящиеся в секундовом соотношении¹. Побочная партия широко развивается, и перед ее заключением появляется яркая кульминация, связанная с «прорывом элементов главной партии». Эта традиция сонатной формы использована Чайковским в определенном образно-смысловом плане: ею подчеркивается смысловая связь образа главной партии с образом побочной партии, «лирика воспоминаний» которого нарушается вторжением интонаций «жалоб и упреков».

¹ То же соотношение главной и побочной партий имеет место и в финале и, в более крупном масштабе, — между первой и второй частью симфонии.

Стонущие интонации обрамления побочной темы завершают экспозицию (ре мажор). Ими же начинается вступительное построение разработки (ре минор).

Особенности драматургии сквозного развития экспозиции первой части симфонии не исчерпываются непосредственным контрастным сопоставлением образов главной и побочной партий. В более широком образно-смысловом плане вступительные контрастирует всей экспозиции в целом: и мятущемуся движению главной партии, и лирике побочной.

Разработка симфонии состоит из двух крупных разделов. В первом из них звучат стонущие интонации обрамления побочной партии и все более властными становятся интонации главной партии (пример 184). О значении их в кульмина-

184

Музыкальный фрагмент для фортепиано, номер 184. Музыкальный материал представлен на двух стаях: верхней (тремпло) и нижней (бас). Включает ноты, паузы и динамические акценты.

Чайковский. 5-я симфония.

ции первого раздела разработки так пишет И. Глебов (Б. В. Асафьев): «Смена за сменой приводят к тяжелым ударам резких аккордов, приостанавливающих властным веянием нервный трепет музыки»¹ (пример 185). Внезапно tutti уступает

185

Музыкальный фрагмент для фортепиано, номер 185. Темпозапись: *ff* (форте-форте). Музыкальный материал представлен на двух стаях: верхней (тремпло) и нижней (бас). Включает ноты, паузы и динамические акценты.

Чайковский. 5-я симфония.

¹ И. Глебов. Чайковский. Пг., 1922, стр. 25.

место деревянным духовым — *diminuendo* звучит предъикт ко второму разделу разработки, который начинается первой темой побочной партии (промежуточная тема) в тональности ми-бемоль минор (пример 186). До сих пор тональный план

186.



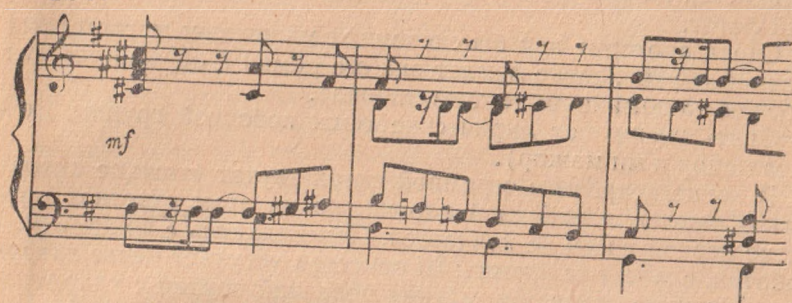
Чайковский. 5-я симфония.

разработки развивался следующим образом: си-бемоль мажор, до минор, фа минор. Затем внезапно в плане секвенции — ре-бемоль мажор, ми-бемоль минор, ля-бемоль минор. Секвентное сопоставление на интервал малой терции (B—Des) продолжается в меньших масштабах (дробление): появляется трезвучие *fes—as—ces*, которое в силу своего синтаксического (завершение мотива) и метrorитмического (силлабически трактованный ямб) положения воспринимается как тоника фа-бемоль мажора, затем секвентно появляется и тоника соль мажора. Цепочка терцовых ходов завершается тональностью си минор. Затем в кульминации возникает ля мажор и на основе энгармонизма двойных доминант ми-бемоль минор. Особое внимание следует обратить здесь на непосредственную смену тональностей: тоника каждой из них утверждается либо в плане секвенции, либо метrorитмическим и синтаксическим путем; плавные модуляционные переходы отсутствуют. Это связано с общим напряженным тоном первого раздела разработки, с контрастами его стонущих и властных интонаций, кроме того, тоника, утвержденная такими приемами, естественно, в силу неожиданности своего появления становится менее устойчивой, и динамика тонального плана возрастает.

Второй раздел разработки начинается первой темой побочной партии, после нее вновь начинается разработка темы главной партии и темы обрамления побочной партии. И как бы подчеркивая это продолжение развития, в котором нежная, ли-

рическая тема остается лишь эпизодом, возобновляется движение тонального плана на этот раз по тональностям диатонического родства (си минор — ми минор — ля минор — ре минор) (пример 187). Опять возникает мощная кульминация

187.



Чайковский. 5-я симфония.

(*tutti*), и на *diminuendo* появляется несколько необычный предъикт на доминанте фа мажора, энгармонически равной двойной доминанте главной тональности (ми минор) (пример 188).

188.



Чайковский. 5-я симфония.

Таким образом, в разработке противопоставлены две сферы интонаций: с одной стороны, это интонации «жалоб, упреков, стонущих и властных приказаний», с другой — робкие и напряженные лирические интонации, остающиеся лишь «остров-

ком» в этом мире борьбы и страданий. Словом, в разработке несколько модифицируется контрастное противопоставление образов экспозиции, и она, по существу, продолжает общую линию сквозного развития первой части симфонии.

Новый этап сквозного развития экспозиции — *реприза* — начинается пианиссимо. Болезненно-печально звучит солирующий фагот.

Снова проходит как бы скованная маршевым метром тема главной партии, снова ломает она его рамки и обрывается (на этот раз на доминанте до-диез минора).

Опять возникают лирические темы побочной группы (до-диез минор и ми мажор).

В конце репризы с огромной силой звучат «тяжкие аккорды» обрамления побочной партии, но на этом сквозное развитие первой части не кончается. Перекликаясь с концом разработки, слабеет звучность: *fff* оркестра уступает место аккордам валторны (тема обрамления побочной партии с кларнетами, скрипками и альтами). Затем, как бы собирая силы, возникает вновь *ff* предъикт на органном пункте с третьей ступени в басу — и начинается кода.

Тема главной партии ни разу не проходит в ней полностью. Она много раз начинается и сейчас же превращается в гаммообразный нисходящий ход, в то время как медная группа и литавры отбивают тяжелые доли размера. До самого конца Чайковский не выводит тему из жесткой метрической сетки. Трубы прорезают эту музыку «скованного движения» возгласами в ритме темы вступления (пример 189).



Чайковский. 5-я симфония.

Звучность затихает, тема уходит в нижний регистр (фаготы, литавры, виолончели, контрабасы), «пока не смолкает в низинах басовых звучаний в каком-то таинственном рокоте...»¹.

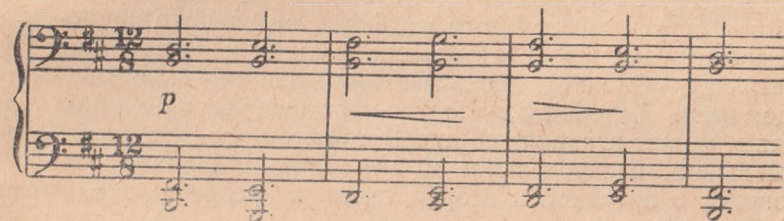
¹ И. Глебов. Чайковский. Пг., 1922, стр. 25.

Художественную задачу всей первой части симфонии, как первого этапа сквозного развития цикла, можно себе представить так: *борьба человека за свое счастье оказывается непосильной. Ни его мятежные порывы, ни жалобы и упреки, ни его обращение к нежной лирике воспоминаний не могут ему помочь.*

Вторая часть (*Andante cantabile con alcuna licenza, re мажор*).

Вторая часть симфонии, написанная в сложной трехчастной форме, начинается вступлением аккордового склада (струнная группа). Тема его очень близка теме православной заупокойной молитвы, которая появляется в разработке Шестой симфонии как трагический образ, связанный с мыслью о смерти (вступление ко второй части Пятой симфонии начинается в тональности си минор — тональности Шестой симфонии) (пример 190).

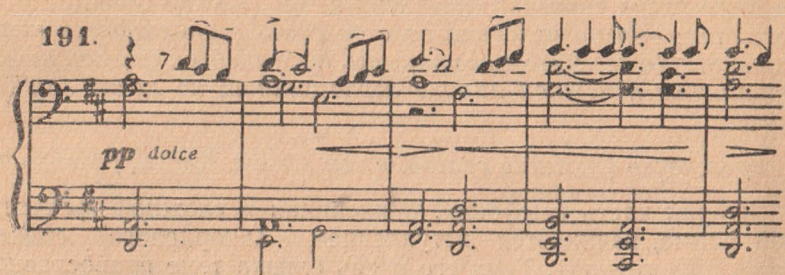
190 *Andante cantabile con alcuna licenza*



Чайковский. 5-я симфония.

Однако здесь тема духовного песнопения имеет иное образно-смысловое значение. Намечая программу второй части Пятой симфонии, Чайковский писал: «Не бросится ли в объятия веры???». Неразрешенные сомнения, чувство безысходности, овладевшие им в первой части симфонии, приводят его к этой мысли. Но он сейчас же оставляет ее, погружаясь в глубокое, сосредоточенное размышление. У солирующей валторны возникает широкая распевная тема (*re мажор*) — одна из наиболее выразительных тем Чайковского (пример 191).

Вторая, медленная часть сонатного цикла многообразно использована в творчестве западных классиков и в плане любовной кантилены, и в плане глубоких философских размышлений. Говоря о медленных частях сонатно-симфонических



Чайковский. 5-я симфония.

циклов Бетховена, Б. В. Асафьев характеризует их как лучшее, что было создано в этой области на Западе.

Кантилена второй части Пятой симфонии продолжает традиции бетховенских Largo и Adagio, но глубоко национально самобытна как по складу самих тем, так и по характеру их развития. «Словно река в половодье льется привольно растущая песнь. Только в стране, где царствуют беспредельные равнины, может возникнуть вширь и вглубь распростертая, охватывающая беспредельное пространство песенная речь...» — говорит о проведении второй темы в репризе этой части Б. В. Асафьев¹.

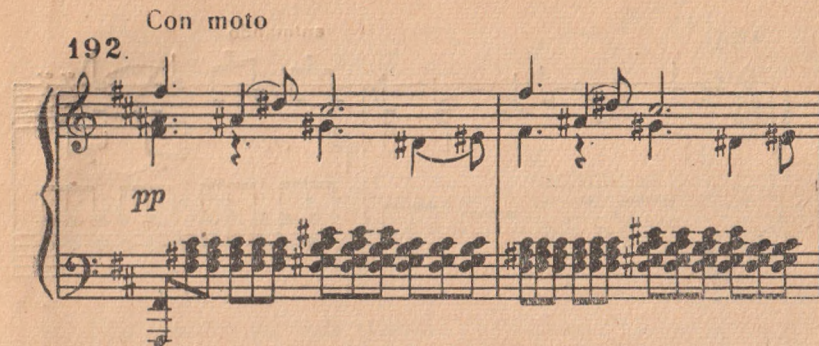
В начале второй части, после вступления, первая кантиленная тема звучит скорбно и сосредоточенно.

Двухчастная форма ее разомкнута: она внезапно прерывается вступлением второй темы. Набросав эскиз этой темы в своей записной книжке, Чайковский написал подле нее: «Луч света» (пример 192).

И, действительно, эта вторая тема, в тональности фа-диез мажор (третья мажорная ступень) звучит у гобоя в сопровождении валторны и струнных необычайно светло, лирично и радостно. Затем эта тема передается кларнету, потом фэгуту, дробится, уходит в нижний регистр и быстро уступает место опять первой теме в главной тональности (реприза сонатной формы без разработки).

Первая тема проходит на этот раз у виолончелей с подголосками духовых (пример 193), но не полностью и, в свою

¹ И. Г л е б о в. Чайковский. Пг., 1922, стр. 26.



Чайковский. 5-я симфония.



Чайковский. 5-я симфония.

очередь, уступает место широкому развитию второй темы в главной тональности. Ее ведут скрипки и альты, затем вся струнная группа (кроме контрабасов) и флейты в сопровождении всего оркестра (пример 194).

На этом кончается первая часть сложной трехчастной формы Andante. Написана она, как было уже сказано, в двухчастной форме сонатного типа. Традиционный тип композиции — соната без разработки — применен здесь композитором свободно и в органическом единстве с процессом сквозного развития. Форма эта вырастает в результате контрастного сопоставления двух образов: первый из них представлен темой, выражающей глубокое, скорбное раздумье; второй — светлой, радостной «темой надежды» («луч света»). Первая тема дана в начале в широко развитой двухчастной форме, в репризе она проводится в сокращении. Вторая тема, наоборот,

194

con noblezza

animando

cresc

Чайковский. 5-я симфония.

в начале дана мимолетно, а в репризе получает широкое развитие. Скорбное раздумье уступает место светлым надеждам. Блестящая звучность всего оркестра *tutti* словно заливают все вокруг светом.

Художественная задача этого раздела — уверить себя в том, что счастье достижимо, ощутить переполняющую душу радость...

А затем наступает спокойствие, словно человек оглянулся вокруг и увидел мир и тишину окружающей его природы. Это средняя часть. Ее пасторальная тема передается от кларнета фаготу, затем виолончелям, альтам и скрипкам, флейтам, потом опять скрипкам и альтам и т. д. Тонально эта часть неустойчива (фа-диез минор — до-диез минор — ми-бемоль минор — до-диез минор). Это эпизод, незамкнутый по форме, — своего рода зарисовка спокойного мирного пейзажа (пример 195).

195 *Moderato con anima*

mf

Чайковский. 5-я симфония.

Постепенно музыка теряет спокойствие. Появляется тремоло струнных, словно порыв ветра уносит пасторальную тему, и *fff* звучит тема вступления к симфонии. Здесь возникает первая драматическая кульминация огромной силы (пример 196). Но широкая песенная тема первой части *Andante*

196

ff

Чайковский. 5-я симфония.

появляется вновь как попытка заглушить где-то в глубине возникшее грозное напоминание о страшной действительности. Вновь звучит и вторая светлая тема. «Широкое и плавное развитие суждено ей теперь: расстилается подлинная оркестровая песнь»¹.

И снова *fff* на фоне тремолирующих струнных, у фаготов в нижнем регистре и у меди грозно и неумолимо звучит тема вступления — наступает вторая кульминация.

В коде движение почти прекращается. На пианиссимо у струнных робко возникает еще несколько раз вторая тема.

Часть окончена. Художественная задача ее: от мысли о возможности найти забвение в мире далеких от действительности переживаний, в спокойствии природы прийти к мысли о том, что на этом пути спасения нет. Своеобразие композиции

¹ И. Глебов. Чайковский. Пг., 1922, стр. 26—27.

этой части заключается в том, что классическая сложная трехчастная форма нарушена в ней вторжением темы вступления, имеющей чисто драматургическую функцию. Этот прием, идущий от программно-замысла, имеет исключительно образно-смысловое значение. Благодаря ему процесс сквозного развития приобретает особую драматичность и огромную выразительную силу.

Третья часть. Вальс (Allegro moderato, ля мажор).

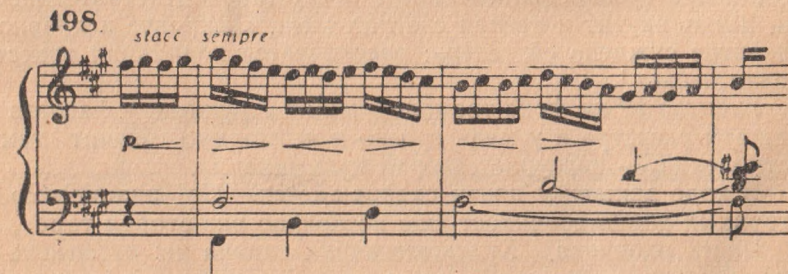
Сложная трехчастная форма использована в этой части симфонии как типичная форма танцевального жанра.

Первая часть вальса написана в своеобразной простой трехчастной форме с большим расширением в конце. В основе этой части вальса лежит напевная лирическая тема (пример 197).



Чайковский. 5-я симфония.

Средняя часть вальса (фа-диез минор) — скерцо (пример 198).



Чайковский. 5-я симфония.

После глубокого раздумья второй части и возникшего в ней острого драматического конфликта вальс звучит как некая разрядка, как отстранение от основной линии сквозного раз-

вития. Такова драматургическая функция этой темы вальса, которая здесь выступает как музыкальное воплощение образов внешнего мира по контрасту с темами второй части, воплощающими духовный мир человека.

«Не найдя успокоения в себе самом, в своих мыслях и чувствах, я ищу общения с близкими мне людьми. Может быть, в этом я найду счастье», — так можно определить художественную задачу экспозиции третьей части симфонии. Однако сквозное развитие ее оказывается неизмеримо сложнее такой формы отвлечения от идеи борьбы за счастье.

В средней части вальса появляется «особого рода свойственный Чайковскому оттенок насмешливости, когда странные причудливые образы рождаются как тени в его оркестровых звучаниях, особенно в ворковании и воркотне фаготов, замаскированных суетней и беготней струнных»¹. Эти образы-тени нарушают идиллию вальса, вносят тревогу и смятение.

Эпизод сменяется почти точной репризой вальса. Однако «шорох и шелест» струнных продолжается некоторое время как зловещий фон лирической темы вальса.

Кода, заключающая третью часть симфонии, построена на интонационно варьированной теме вальса, но в конце коды вновь появляется тема вступления к симфонии «...словно призрак, словно таинственная маска, принимая даже и строй танца... напоминая о своей неотлучной близости и торжеству свою победу»² (пример 199).

199.



Чайковский. 5-я симфония.

На пути решения главной художественной задачи возникает новый драматический конфликт.

¹ И. Глебов. Чайковский. Пг., 1922, стр. 26—27.

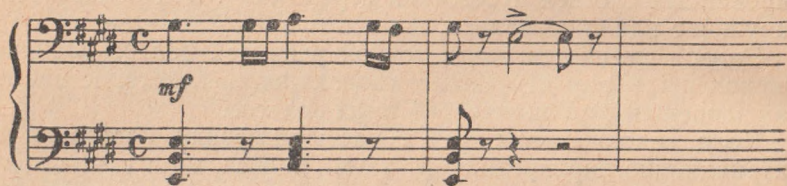
² Там же.

Четвертая часть. Финал

Финал симфонии написан в форме рондо-сонаты с большим медленным вступлением. Композиция усложнена в связи с программным замыслом.

Особенности тематики и тонального плана:

1) Финалу предпослано вступление (*Andante maestoso*), построенное на теме вступления ко всей симфонии. Но здесь эта тема переинтонируется. Меняется лад, динамика, фактура, инструментовка. Она звучит как торжественный медленный марш, в конце которого возникают интонации следующей далее темы главной партии (пример 200).

200 *Andante maestoso*

Чайковский. 5-я симфония.

2) Быстрая плясовая тема главной партии (*Allegro vivace*, ми минор) (пример 201). Она обладает свойственными народной песне этого жанра попевками, ритмо-синтаксической структурой (двойная периодичность), приемами развития (варьирование). Чрезвычайно своеобразен органнй пункт на звуке III ступени (тоническая терция, тоника параллельной тональности), возникающей еще в конце вступления и придающей теме главной партии некоторый оттенок ладовой переменности.

В связующей партии (ми минор — ре мажор — си минор — ля мажор — ре мажор) получают дальнейшее развитие элементы главной партии, сочетающиеся затем с элементами новой лирической темы в одновременности (пример 202) и в последовательности (пример 203).

Связующая партия проходит в том же стремительном темпе, и лирическая тема оказывается вовлеченной в орбиту движения главной партии.

201. *Allegro vivace*

Чайковский. 5-я симфония.

3) *Побочная партия* по сравнению с главной более массивна и менее подвижна. Это впечатление массивности создают топчущиеся на месте виолончели и контрабасы (пример 204).

Заслуживает внимания тональность начала побочной партии: после ми минора главной партии побочная начинается в ре мажоре. Такое соотношение тональностей соответствует характеру тематики (для народной музыки типична переменность не только в интервале малой терции, но и большой секунды). Вместе с тем ре мажор — тональность доминантовой группы (VII). В развитии побочной партии большую роль играет тональность до мажор, появление которой вносит новый

При этом первая тема представлена одним кратким, но выразительным элементом, вычлененным из первоначального контекста и активно разработанным. Развитие достигается преимущественно полифоническими приемами.

В заключительном построении разработки (предыкт к репризе) развитие, связанное с общим спадом динамики, сосредоточено на начальных звуках мотива главной партии, многократно и настойчиво повторяющихся (пример 206).

206.

Чайковский. 5-я симфония.

Реприза (*Poco più animato*). В репризе тема главной партии предстает в новом ярком освещении, на высоком уровне динамики. Вначале интенсивно развивается первый элемент темы. Связующая партия значительно расширяется, включая в себя новую мощную волну нарастания напряжения. Кроме того, изменяется направление тонального плана, в котором возникает новая группа тональностей: ре мажор — ми минор — фа-диез минор — соль-диез минор.

Побочная партия появляется в тональности фа-диез мажор (тональность двойной доминанты). Ее развитие приводит в главную тональность — ми мажор.

Тема вступления появляется так же, как и в экспозиции, после побочной партии. Но в экспозиции она проходила полностью, в яркой и разнообразной оркестровке. В репризе дан лишь ее первый мотив (пример 207), в аккордовом складе на фоне самостоятельной темы у струнных (в то время как в экспозиции струнные выполняли роль сопровождения).

Интонации темы вступления быстро уступают место оживленному предыкту, построенному на возгласах валторн, труб.

207. Poco meno mosso

Чайковский. 5-я симфония.

флейт, гобоев в ритме темы вступления и на фоне восходящей секвенции кларнетов, фаготов и струнной группы.

После остановки на доминанте следует кода, завершающая весь симфонический цикл.

Первое построение ее (*Moderato assai e molto maestoso*) — торжественный марш на теме вступления, но в одноименной тональности (ми мажор) (пример 208).

208. Largamente

Чайковский. 5-я симфония.

Композиционно этот марш перекликается с маршем вступления к финалу, но характер его иной. Большое значение имеет здесь фактура и оркестровка начала: тема у струнных проходит в высоком регистре на фоне пассажей деревянных духовых и контрапункта медных, в то время как во вступлении к финалу она проходила в низком регистре, пассажи появлялись позже и — что крайне существенно — еще очень большую роль играл в заключении темы минорный лад (ми минор).

Марш достигает большой силы. Композитор делает указания: «*con tutta forza*», «*marcatissimo*». Заканчивается первое построение коды половинным кадансом.

Второе построение коды (*Presto*) начинается всем оркестром на *ff*. Сначала контрапунктически проводятся темы главной и связующей партий финала (в ми мажоре), затем его побочная партия (в фа мажоре — тональности второй низкой ступени). Звучность достигает большой силы, и тогда в замедленном темпе (размер $\frac{6}{4}$) наступает заключительное построение коды на интонациях главной партии первой части симфонии (но значительно измененных). Тема проводится у кларнетов и труб и имитируется валторнами. Сопровождает тему весь оркестр. Звучит она как торжественный победный марш (пример 209).



Чайковский. 5-я симфония.

В финале Чайковский дает решение главной художественной задачи, утверждая идею права человека на свое счастье.

Основное в финале — это появление народных тем и широкое, захватывающее слушателя их развитие. Народные плясовые темы главной партии и побочной партии — картина народного праздника. Главная партия возникает после торжест-

венного медленного марша вступления. Образно-смысловое значение этого сопоставления заключается в том, что плясовые темы, совершенно иные, чем ритмически строгий марш вступления, производят впечатление свободно и мощно развивающейся силы. И даже появление темы вступления не нарушает этого движения. Здесь заключается наиболее важный момент сквозного развития симфонии.

Сталкивая тему вступления с темой главной партии, Чайковский дает новое решение конфликта, все время возникающего в связи с появлением этой темы. Решение это заключается в том, что на первом плане оказывается тема главной партии, которая, продолжая с еще большей силой линию развития экспозиции, непосредственно переходит в разработку.

Образно-смысловое значение этого столкновения двух тем заключается в утверждении второй из них, темы, воплощающей образ силы и мощи русского народа.

Художественная задача финала представляется нам так: *верить в народ, в его непобедимую силу, в его светлое будущее, проникнуться радостным ощущением его мощи, ума, талантливости, безграничных творческих возможностей.*

Вступление, четыре части и кода пятой симфонии неразрывно связаны единой линией сквозного развития. Единство замысла делает каждую деталь цикла существенной и необходимой. В конечном счете — это единство идеи, получившей воплощение в совершенной форме. Вторжение темы вступления в процесс развития сложной трехчастной формы второй части можно оценить, только поняв идейно-образное значение этой темы. Гигантская арка между вступлением и его темой, по-новому интонированной в коде, получает глубокое идейное значение как выражение крайних точек процесса эволюции от состояния подавленности («полного преклонения перед судьбой») к радостному утверждению жизни.

Слушая эту симфонию, каждый из нас по-своему и каждый раз по-новому воспринимает сложный путь мыслей и чувств гениального художника и великого гуманиста, пламенно верящего в право человека на свое счастье.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|---|
| От авторов | 3 |
| Введение | 5 |
| 1. Восприятие художественного произведения и художественный образ | 5 |
| 2. Идея произведения и художественная задача | 6 |
| 3. Творческое воображение | 7 |
| 4. Процесс развития содержания музыкального произведения | 9 |

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Общие проблемы анализа музыкального произведения

| | |
|---|----|
| Глава I. Художественный образ в музыке и средства его выражения | 11 |
| 1. Художественный образ и музыкальная тема | 11 |
| 2. Художественный образ и жанр | 14 |
| 3. Изобразительность в музыке | 16 |
| 4. Средства создания художественного образа в музыке | 18 |
| 5. Трактовка музыкального образа исполнителем | 38 |
| Глава II. Синтаксис музыкальной речи | 39 |
| 1. Членение и связь в музыкальной речи | 40 |
| 2. Ритмо-синтаксическая организация музыкальной речи. Мотив | 45 |
| 3. Фразировка. Фраза | 50 |
| 4. Типы ритмо-синтаксических структур музыкальной речи | 57 |
| 5. Период и тема | 66 |
| 6. Дополнение | 68 |
| 7. Расширение | 69 |
| 8. Типы периода | 70 |
| 9. Определение границ темы, как незамкнутой, так и написанной в форме периода | 71 |
| Глава III. Композиция музыкального произведения | 71 |
| 1. Функции частей музыкальной формы | 73 |
| 2. Композиционное соответствие частей произведения | 81 |

| | |
|--|----|
| 3. Тональный план произведения | 81 |
| 4. Сквозное развитие музыкального произведения и музыкальная форма | 83 |
| 5. Гомофонный и полифонический склад | 87 |

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Типы композиции музыкальных произведений

| | |
|---|-----|
| Глава IV. Простая форма | 98 |
| 1. Одночастная форма | 98 |
| 2. Простая двухчастная форма | 103 |
| 3. Простая трехчастная форма | 106 |
| 4. Простая двухчастная репризная форма | 109 |
| Глава V. Сложная форма | 110 |
| 1. Сложная трехчастная форма | 110 |
| 2. Сложная двухчастная форма | 113 |
| Глава VI. Рондо | 114 |
| 1. Куплетное рондо | 114 |
| 2. Классическое рондо | 118 |
| 3. Рондо и рондальные формы в музыке западноевропейских композиторов XIX века | 121 |
| 4. Рондо в творчестве русских композиторов | 125 |
| Глава VII. Фуга | 129 |
| 1. Экспозиция фуги | 131 |
| 2. Средняя часть фуги | 135 |
| 3. Реприза и кода фуги | 138 |
| 4. Двухчастная фуга | 138 |
| 5. Рондальная форма в фуге | 139 |
| 6. Сложная фуга | 139 |
| 7. Прелюдия и фуга | 141 |
| 8. Фуга как часть крупного произведения. Фугато | 141 |
| 9. Полифония в русской и советской музыке | 142 |
| Глава VIII. Сонатная форма | 144 |
| 1. Экспозиция | 145 |
| 2. Разработка | 153 |
| 3. Реприза | 156 |
| 4. Кода | 158 |
| 5. Варианты сонатной формы: | |
| а) Старинная соната | 159 |
| б) Соната без разработки | 163 |
| в) Рондо-соната | 164 |
| г) 1-я часть концерта | 165 |
| 6. Сонатная форма в творчестве композиторов XIX века | 167 |
| Глава IX. Циклические формы | 169 |
| А. Вариации | 169 |
| 1. Вариации на «basso ostinato» | 170 |

| | |
|--|-----|
| 2. Вариационная форма в творчестве западноевропейских композиторов XVIII—XIX веков | 172 |
| 3. Вариационная форма в русской и советской музыке | 176 |
| Б. Сюита | 183 |
| 1. Старинная танцевальная сюита | 183 |
| 2. Программная сюита | 184 |
| 3. Вокальный цикл | 185 |
| В. Сонатный цикл | 186 |
| 1. Строение и тональный план сонатного цикла | 186 |
| 2. Одночастная соната в связи с сонатным циклом | 187 |
| 3. Сквозное развитие в сонатном цикле | 187 |

ПРИЛОЖЕНИЕ

Примерные анализы музыкальных произведений

| | |
|--|-----|
| 1. Чайковский. «На тройке» (из цикла «Времена года») | 191 |
| 2. Даргомыжский. «Песнь рыбки» (текст из поэмы Лермонтова «Мцыри») | 194 |
| 3. Шостакович. Заключительная часть оратории «Песнь о лесах» | 200 |
| 4. Моцарт. Соната соль мажор. 1-я часть | 206 |
| 5. Глинка. Симфоническая фантазия «Камаринская» | 217 |
| 6. Чайковский. Пятая симфония ми минор | 231 |

Павел Геннадиевич КОЗЛОВ
Алексей Алексеевич СТЕПАНОВ
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

* * *

Редакторы Н. А. Копчевский
и В. Л. Виноградов
Художник Е. В. Бекетов
Технический редактор А. С. Елагин

*

Сдано в набор 28/IX—60 г.
Подписано к печати 6/XII—60 г.
Формат бумаги 60 × 92/16 Физ. печ. л. 16,5
Уч.-изд. л. 16,7. Изд. инд. МЛ52
АО7434 Заказ 3634 Тираж 5000 экз.
Цена 7 р. 30 к. в переплете; с 1/1 1961 г. — 73 коп.

*

Издательство ~~Советского~~ «Советский композитор» Россия.
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Ленинская типография Управления издательств и полиграфической промышленности, г. Москва, пос. Ленино, Товарищеская ул., дом № 4

Цена 7 р. 30 к.

с 1/1-61 г. — 73 коп.