

V

---

**ВОПРОСЫ**

---

**МУЗЫКАЛЬНОЙ**

---

**ФОРМЫ**

---

**ВЫПУСК**

**4**

В  
В-79

# ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

ВЫПУСК 4

*Сборник статей*

*Редактор-составитель Вл. Протопопов*



Рецензент — кандидат искусствоведения  
Ю. К. Евдокимова

## СОДЕРЖАНИЕ

А. Михайленко. Фугированные формы в творчестве Бортнянского и их место в истории русской полифонии . . . . .	3
Л. Жигачева. О сонатности в опере Римского-Корсакова «Садко»	19
Н. Шиманский. Полифонический тематизм в симфониях Мясковского	45
Л. Решетняк. Фугированные формы в квартетах Н. Я. Мясковского	67
Т. Волкова. Особенности музыкального языка и формы в инструментальных произведениях Д. Б. Кабалевского . . . . .	101
Т. Овсянникова. Фуга в творчестве С. Слонимского . . . . .	128
Г. Пелецис. Строчение квадруплей Перотина . . . . .	151
В. Фейгина. Инструментальная фуга Генделя . . . . .	189
Г. Крауклис. О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XIX века . . . . .	212

**Вопросы музыкальной формы: Сборник статей.** Вып. 4. — Ред.-сост. Вл. Протопопов. — М.: Музыка, 1985. — 234 с., нот.

В сборнике получают освещение проблемы, связанные с закономерностями музыкальной формы, полифонии произведений русских, советских и западноевропейских композиторов. Книга предназначена для музыковедов, педагогов и студентов музыкальных училищ и вузов. Издается впервые.

В 4905000000—261 59—85  
026(01)—85

© Издательство «Музыка», 1985

А. Михайленко  
(Новосибирск)

### ФУГИРОВАННЫЕ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. БОРТНЯНСКОГО И ИХ МЕСТО В ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЛИФОНИИ

Фуга — одна из первых классических музыкальных форм, воспринятых и освоенных русскими композиторами. Этот факт, очевидный при знакомстве с русской музыкой XVIII века — времени, когда складывалась русская композиторская школа, — не всегда осознавался в полной мере. Имевшая место недооценка художественного значения произведений доклассического периода русской музыки, отсутствие достаточного внимания к полифоническим страницам в творчестве русских композиторов, общая неразработанность вопросов истории полифонии — все это было причиной того, что истоки русской фуги почти не замечались в тени более поздних достижений.

На значение полифонии в творчестве русских композиторов до Глинки как одной из основ формирования стиля русской классической полифонии впервые со всей определенностью указал В. В. Протопопов; он же дал анализ некоторых фуг М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, С. А. Дегтярева, отметив проявление в них черт национального мышления<sup>1</sup>. Намеченный исследователем подход вошел к настоящему времени в практику, нашел претворение и развитие в работах других музыковедов. Отметим, в частности, статью Л. Хиврич «Фугированные формы в хоровых концертах Д. Бортнянского», в которой особенности тематизма, фактуры и строения фуг выдающегося русского композитора конца XVIII века рассмотрены с точки зрения их взаимосвязи с элементами украинского и русского музыкального фольклора<sup>2</sup>.

Подчеркивая правомерность и прогрессивность данного подхода, предостережем, однако, от смешения таких явлений, как

<sup>1</sup> См.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962, с. 5—21.

<sup>2</sup> Хиврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. — В кн.: Українське музикознавство, 6. Київ, 1971, с. 201—215.

интуитивное претворение в фуге особенностей национального мышления, обусловленное интонационной настройкой слуха композитора на родную речь, и сознательное обновление фугированной формы для воплощения с ее помощью национально-самобытного содержания. Вторая задача могла быть поставлена русскими композиторами только в XIX веке. Но ее постановка стала возможной потому, что процесс первоначального освоения фуги в России был достаточно естественным и закономерным, несмотря на относительную ограниченность своих масштабов.

Обращение русских композиторов XVIII века к фуге, сферой применения которой становится хоровая музыка, объясняют той ролью, которую сыграла в формировании их профессионального облика итальянская школа. Данный факт не отрицает, однако, того, что русская хоровая музыка в полной мере была готова к усвоению высшей имитационно-полифонической формы, так как опиралась на традиции использования имитационной полифонии в условиях партесного многоголосия.

Изучение конкретных музыкальных образцов приводит исследователей к выводу о проникновении имитационных форм в партесное многоголосие начиная с 60—70-х годов XVII века<sup>3</sup>. Об этом же свидетельствует «Мусикийская грамматика» Н. Дилецкого, описывающая и демонстрирующая приемы сочинения имитационных построений, включая канонические как совершенно естественные для партесного стиля. Сам Дилецкий широко использует имитационность в собственных хоровых композициях, а в «Пасхальный канон» включает столь развитую имитационную часть, что Н. А. Герасимова-Персидская считает возможным определить ее как первую в отечественной музыке хоровую фугу<sup>4</sup>. Обращение к имитационной полифонии типично для В. Титова, Н. Калашникова и других мастеров партесного письма. Имитационность является также одной из черт, присущих раннему канту, тесно связанному со стилем партесного пения<sup>5</sup>. Органичность соединения имитационности с партесным пением находит отражение в музыкальной терминологии конца XVII века: основной жанр партесных песнопений и принцип имитационного голосоведения определяются общим понятием концерта.

Разумеется, использование отдельных имитационных приемов и обращение к фуге как целостной полифонической фор-

<sup>3</sup> См.: Герасимова-Персидская Н. Хоровый концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1978, с. 21—26. См. также: Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.

<sup>4</sup> Герасимова-Персидская Н. Хоровый концерт на Україні в XVII—XVIII ст., с. 43.

<sup>5</sup> См.: Келдыш Ю. Ранний русский кант. — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978, с. 64—91. На кант как на непосредственный источник имитационной полифонии в русской профессиональной музыке специально указывает Вл. Протопопов (см.: История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, с. 7—8).

ме — явления разного порядка. И для того чтобы фуга стала реальным фактором русской музыки, необходим был внешний импульс — непосредственное соприкосновение русских музыкантов с западноевропейской школой профессионального обучения композиторов. Но не менее необходимым было наличие условий, традиций, привычек, которые позволили классической фугированной форме закономерно войти в русское музыкальное искусство и одновременно оказали на нее неизбежное воздействие.

Процесс освоения фуги в русской музыке невозможно представить вне зависимости от таких моментов, как характер творческой индивидуальности композитора, условия его деятельности, побуждающие к работе в области определенных жанров. В данном случае эти факторы особенно важны, поскольку объектом внимания является форма, развитие которой в европейской музыке XVIII века осложнено противоречиями. Владение «искусством фуги» относится к существенным показателям профессионализма композитора; фуга рассматривается как образец для других музыкальных форм. Вместе с тем к концу столетия она постепенно теряет свое ведущее значение, отступает на второй план перед натиском новых творческих идей, знаменующих смену художественных направлений. Будущее показало, что «кризис» фуги после Баха был проявлением процесса ее переосмысления, адаптации к новым условиям. В это время обращение композитора к полифонической форме более, чем прежде, зависит от индивидуальных условий: наклонностей его дарования, жанровой сферы творчества, характера художественных образов, к воплощению которых он тяготеет. Все это в полной мере относится к русскому музыкальному искусству.

Показательна в этом отношении фигура Д. Бортнянского, творчество которого дает образцы хоровой фуги, наиболее заметные не только потому, что композитор обращался к фугированной форме чаще, чем его русские современники, но и благодаря их огромному художественному и историческому значению, а также благодаря тому, что в них наиболее широко и полно претворены характерные черты полифонии русской музыки до Глинки.

Фуга в творчестве Бортнянского неотделима от жанра духовного хорового концерта, интенсивная работа в сфере которого обуславливалась объективными обстоятельствами — деятельностью композитора во главе Придворной певческой капеллы. Использование фуги в хоровом концерте, главным образом как формы финала, имело к тому времени уже не один прецедент и начинало превращаться в норму. Примеры такого рода встречаются в композициях работавших в России итальянских мастеров — Б. Галуппи и Д. Сартти. Обращается к фуге в рамках духовного концерта и М. Березовский, примером чего может быть наиболее известное из его сочинений — концерт «Не отвержи мене во время старости». Так складыва-

лась традиция, которую мог и должен был принять Бортнянский.

К этому его призывала также школа профессионального мастерства, пройденная в Италии во время обучения у Галуппи и в процессе общения с практикой работы западноевропейских композиторов. Предполагают, хотя документальных подтверждений этому нет, что, находясь в Болонье, Бортнянский, подобно Березовскому, мог встречаться с падре Мартини и брать у него уроки<sup>6</sup>. Примечательно, что именно в это время Д. Мартини, отводивший искусству фуги первостепенную роль в деле профессиональной подготовки композиторов, пишет и публикует «Примеры к основательному изучению фугированного контрапункта» — один из наиболее значительных в XVIII веке учебников фуги, насыщенный образцами из творчества итальянских мастеров полифонии<sup>7</sup>. И даже в том случае, если непосредственного контакта между Бортнянским и Мартини не было, трудно представить, чтобы молодой, жаждущий познать законы творчества композитор не познакомился с трудом прославленного педагога и не использовал его в процессе освоения техники контрапунктического письма.

Хоровые концерты Бортнянского демонстрируют достаточно высокий уровень полифонического мастерства композитора, свободу владения имитационной полифонией. Фактура многих из них насыщена имитационностью, органично взаимодействующей с формами гомофонно-гармонического изложения материала. Бортнянский использует имитации то в начале построения с последующим переходом к гомофонно-гармоническому складу, то как средство развития, оживляющее фактуру и динамизирующее процесс формообразования, то в завершающих участках формы, когда имитационные переключки мотивов на выдержанной гармонии предькта создают ощущение особой значительности каданса. Встречаются имитации свободные и строгие, простые и канонические, однотемные и многотемные, кратковременные и развернутые, вырастающие в фугированные построения. В этих условиях обращение к фуге является естественным выходом на один из полюсов взаимодействия гомофонии и полифонии.

И все же ни школа, ни традиции, ни специфика жанра хорового концерта, ни законы формообразования не обусловили бы вклада Бортнянского в историю русской фуги, если бы не склонность композитора к фугированной форме как отвечающей его эстетическим идеалам. Интерес Бортнянского к фуге, воплощающей строгость и цельность мышления, несомненно отражал склад его дарования. «...Ни один из русских современников Бортнянского не мог достигнуть той гармонической ясности в воплощении своих замыслов, стройной уравновешенно-

сти формы и отточенности музыкального письма, которыми привлекает большинство его произведений», — отмечает Ю. В. Келдыш<sup>8</sup>. Эти свойства стиля композитора определялись образным строем его творчества. Музыка Бортнянского чужда приземленность, обыденность. Но ей также не свойственна чрезмерная напряженность эмоций, субъективизм в их выражении. Личное у Бортнянского «не носило характера исключительности и приобретало черты общезначимого, сближающего людей между собой, а не обособляющего человеческую индивидуальность от окружающего мира»<sup>9</sup>. Очевидно, что фуга как жанр, тяготеющий к семантике философски обобщенных образов, не могла не привлекать композитора, особенно в работе над духовными сочинениями, в которых особенности его художественного мировоззрения проявлялись наиболее полно.

Фуги Бортнянского можно рассматривать в разных, более или менее широких аспектах. Но наиболее важным представляется вопрос об их специфике как произведений, возникших в конкретных исторических и национальных условиях. Достаточный материал для изучения дают тридцать пять духовных концертов для четырехголосного хора, составляющих основную часть наследия композитора в области этого жанра<sup>10</sup>.

Как правило, фугато или фуга используются Бортнянским в финале концертов, являясь эффектным и динамичным заключением хорового цикла. Относительно целостные фугированные построения в других разделах композиции встречаются лишь изредка (первая часть в концертах № 17 и 18, вторая — в концертах № 22 и 33). Обращает внимание неравномерность, с которой представлены фугированные формы в концертах, обозначенных ранними и более поздними номерами. Впервые фугато встречается только в финале Концерта № 11; начиная с Концерта № 17 фугато появляется все чаще, перерастая иногда в достаточно развитую фугу (финал концерта № 20); наконец, после Концерта № 24 фуга как форма финальной части возникает с таким постоянством, что нефугированные финалы (в концертах № 29 и 30) воспринимаются уже как исключение из правила. Параллельно этому намечается переход от одноразовости в применении того или иного имитационного приема (канон в начале третьей части Концерта № 6, фугато в начале финала Концерта № 11) к проникновению полифонии в различные части цикла, к образованию «больших полифонических форм» (Вл. Протопопов), завершающим звеном которых становится фуга. Данный факт является дополнительным аргументом в пользу предположения, что при первом издании этих сочинений Бортнянский расположил их в хронологическом по-

<sup>6</sup> Доброхотов Б. Д. С. Бортнянский. М.—Л., 1950, с. 5—6.

<sup>7</sup> Martini G. Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrapunto fugato. Bologna, 1775.

<sup>8</sup> Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 415.

<sup>9</sup> Там же, с. 416.

<sup>10</sup> Полн. собр. соч. Дм. Бортнянского. Изд. пересмотр. и исправл. П. Чайковским, отд. II, вып. V. М., П. Юргенсон.

рядке<sup>11</sup>. Придерживаясь этой точки зрения, можно говорить о постепенном повышении роли фуги, а шире — значения полифонии, в хоровых концертах Бортнянского, отражающем общие изменения в их стилистике, постепенное углубление содержания, переход от декоративной, праздничной образности ранних концертов к возвышенной, философской лирике поздних.

Общая характеристика этих произведений дана С. С. Скребковым в статье «Бортнянский — мастер русского хорового концерта». Отмечая связь духовных концертов Бортнянского с аналогичными сочинениями Галуппи и Сарти, исследователь одновременно указывает на своеобразие и новизну его творчества. «Жанр духовного концерта у Бортнянского — синтетическое явление, с классической ясностью обобщающее тенденции развития русской хоровой музыки на определенном историческом этапе»<sup>12</sup>. Композитору удалось преодолеть противоречивость стиля, свойственную хоровым произведениям его итальянских предшественников, органично совместить «эмоциональную характерность, выразительную конкретность тематизма» с уравновешенностью и сдержанностью образного строя, возрождающего в новом качестве дух русского партесного пения. «В своей основе концерты Бортнянского всегда сохраняют традиции русской музыкальной культуры: усваивая те или иные элементы иноземного музыкального искусства, Бортнянский перерабатывал их по-своему и подчинял коренным национальным традициям русской музыки»<sup>13</sup>.

Следует предположить, что выводы об общих стилистических особенностях концертов Бортнянского могут распространяться и на фугированную форму — один из наиболее заметных элементов «иноземного музыкального искусства» в творчестве русского композитора. Но если это так и fuga у Бортнянского перерабатывается, подчиняясь национальным традициям, то возникает, по крайней мере, два вопроса: о признаках и характере этой переработки и о связях данного явления с общим процессом эволюции фуги в XVIII веке. Первый из этих вопросов интересовал исследователей (особое внимание уделено ему в упоминавшейся статье Л. Хиврич), второй оставался в стороне. Между тем взаимосвязь их несомненна и не может не учитываться при определении и объяснении особенностей фуг Бортнянского, их тематизма, фактурного склада, принципов формообразования.

Показательной чертой фуг Бортнянского является характерное, подчас достаточно тонкое взаимопроникновение полифонии и гомофонии. Если на протяжении концерта гомофонные и полифонические эпизоды чередуются и образуют как бы два пла-

<sup>11</sup> См.: Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. Л., 1979, с. 101—102.

<sup>12</sup> Скребков С. Избранные статьи. М., 1980, с. 189.

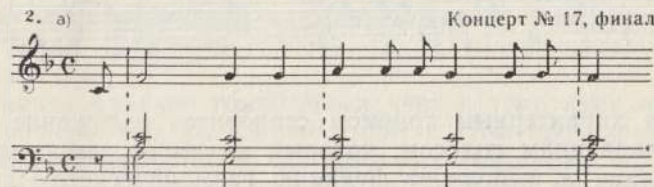
<sup>13</sup> Там же, с. 214.

на формы, то в фуге эти планы совмещаются — свойство, которое проявляется начиная с темы фуги.

Как отмечал А. Н. Должанский, тема фуги должна «представлять собой небольшое самостоятельное музыкальное изречение, одновременно вполне законченное по изложению и внутренне не уравновешенное, содержательное»<sup>14</sup>. Темы фуг Бортнянского в полной мере отвечают этим критериям. Такие черты, как ритмическая гибкость, неквадратность, свобода членения фразы, придают им известную напряженность, неустойчивость, стимулируют процесс мелодического «прорастания», роднят их с классическими образцами полифонического тематизма. В отдельных редких случаях Бортнянский обращается к тематической структуре типа «ядро — развертывание», интенсифицирующей динамику развития в фугированной форме:



Заметим, однако, что темам фуг Бортнянского совершенно не присуще такое, казалось бы, атрибутивное свойство классической полифонической темы, как скрытое многоголосие. Но это не случайно, поскольку связано с рядом других характерных особенностей. Причислим к ним относительно слабую интонационную концентрированность тематизма, простоту и однозначность гармонического содержания большинства тем, явную обусловленность мелодического движения регулярным и четким чередованием ладогармонических функций. В результате темы фуг Бортнянского могут быть легко и естественно гармонизованы с соблюдением всех норм классической гармонии:



<sup>14</sup> Должанский А. Избранные статьи. М., 1973, с. 154.

в) Концерт № 24, финал

Произведя подобную операцию с полифонической темой Баха (например, с фугами «Хорошо темперированного клавира»), мы неизбежно искажем ее характер, деформируем, подавим энергию саморазвития мелодической линии. Гармонический смысл баховской темы заключен в ладоинтонационном содержании формирующих ее мотивов, рождается внутри ее самой и потому всегда индивидуален. Иначе в фугах Бортнянского, где тема продуцируется лежащим как бы вне ее, строго гармоническим слышанием вертикали в типовом соотношении основных ладоаккордовых функций. В этом тематизм фуг Бортнянского обнаруживает свои гомофонные черты.

Его гомофонные корни проявляются уже в том, что темы не могут полноценно существовать в чисто мелодическом измерении, не получая гармонической поддержки, без которой словно лишаются жизненно важной сферы обитания. Именно этим объясняется постоянное стремление Бортнянского к многоголосному изложению темы в начале фуги.

В одних случаях композитор экспонирует тему стреттно; при этом риспоста канона появляется так скоро, что одноголосие почти не ощущается, след от него сразу же стирается звучанием параллельных терций и секст одновременного проведения темы и ответа:

3. Концерт № 33, финал

Другим характерным приемом становится изложение темы с сопровождающим голосом, который не имеет самостоятельного значения и выполняет функцию гармонического дополнения:

4. Концерт № 25, финал

И наконец, в некоторых случаях Бортнянский обращается к форме многотемной фуги с совместным экспонированием тем, между которыми в момент одновременного звучания устанавливаются отношения мелодического рельефа и гармонического фона:

5. Концерт № 27, финал

Гомофонный характер этих отношений становится особенно явным, когда число голосов, экспонирующих тематический материал, умножается:

6. Концерт № 18, часть 2

На первый взгляд, каждый из голосов этого комплекса достаточно самостоятелен, имитационные переключки мотивов создают видимость их равноправия; но в целом плавный контур верхнего голоса отвечает его мелодической функции, чередование репетиций и скачков в нижнем — подчеркивает его басовое значение, а статичность среднего прямо связана со вспомогательной ролью гармонического заполнения пространства между мелодией и басом. Здесь нет того свойства полифонической гармонии, которое Ю. Н. Холопов называет «полифоническим распылением аккордовой вертикали»<sup>15</sup>. Все отрегулировано четким одновременным ощущением аккорда, отраженным как в характере движения голосов, так и в вертикальном срезе фактуры.

Отмечая наличие гомофонных черт в тематизме и фактуре фуг Бортнянского, Л. Хиврич видит в этом проявление национальных особенностей и фольклорных тенденций его творчества. «Интонационный склад фугированного тематизма Бортнянского происходит, главным образом, от украинской песнороманса, то есть от такого пласта музыкального фольклора, где мелодика в значительной мере опирается на аккордовые гармонические функции, — поясняет исследователь. — Поэтому совершенно естественным для нее является сопровождение, которое реализует гармонический „подтекст“ мелодии»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 67.

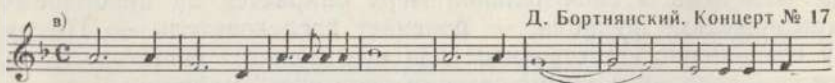
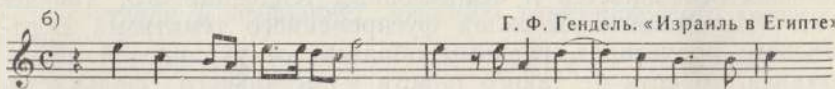
<sup>16</sup> Хиврич Л. Указ. соч., с. 206—207.

На наш взгляд, с этой точкой зрения можно согласиться в том отношении, что указанный фольклорный слой был средой, которая изначально формировала музыкальный опыт Бортнянского и, так или иначе, не могла не наложить отпечаток на характер его языка. Но как только вопрос о соотношении особенного и типичного в фугах композитора начинает рассматриваться на более широком культурно-историческом фоне, как только приходится сопоставлять его сочинения с общим представлением о фуге конца XVIII — начала XIX века, становится очевидным, что гомофонность фуг Бортнянского — не индивидуальная их черта, а напротив, «знак эпохи», один из многочисленных и показательных примеров переосмысления полифонии в период господства гомофонно-гармонического стиля.

Так, например, многоголосное начало, несамостоятельность голосов, сопровождающих тему, наличие гомофонных эпизодов и, кроме того, ряд других черт, свойственных фугам Бортнянского (контрапунктическая простота, разработочность), в значительной мере присущи итальянской и австрийской камерной фуге середины — второй половины XVIII века<sup>17</sup>. Соответственно этому, нетрудно найти родство между фугами Бортнянского и венских классиков. Все это не умаляет их самостоятельности и не возвращает к взгляду на Бортнянского как на эпигона западноевропейских школ. Единственный вывод, который отсюда следует, заключается в том, что едва ли можно достаточно точно определить специфику произведений русского композитора, сужая поле истоков, питавших его творчество.

Обратим внимание на интонационные истоки тематизма фуг Бортнянского.

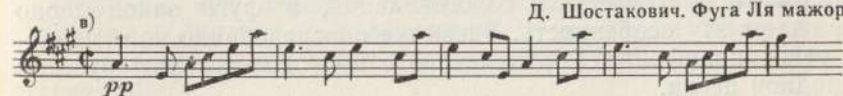
Очевидно, что композитору был близок круг интонаций, присущих западноевропейской фуге периода ее расцвета в музыке позднего барокко. Отметим, например, сопряжение звуков тонического трезвучия (тонической квинты) с VI ступенью лада в начале некоторых тем — оборот, показательный для полифонического тематизма Баха и Генделя:



<sup>17</sup> См.: Kirkendale W. Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und Klassik. Tutzing, 1966.

Общеввропейские истоки тематизма сближают фуги Бортнянского с фугами Гайдна, Моцарта, Альбрехтсбергера и других современников композитора, развивавших традиции классической полифонии.

На фоне классических традиций отчетливо проявляется закономерная связь полифонического тематизма Бортнянского с еще одной интонационной средой — сферой русского певческого искусства XVIII века. Многие темы торжественно-праздничных фуг основаны на воспроизведении фанфарных интонаций: опевании звуков трезвучия, подчеркивании восходящей кварты от V к I ступени лада. Несомненно происхождение этих тем от интонационных моделей, характерных для партесных концертов середины столетия и ведущих начало от приветственных кантов петровского времени. В некоторых случаях фанфарно-трезвучная основа темы фуги проступает с прямолинейностью, которая не имеет заметных аналогов в классической полифонии и может быть обнаружена только в экспериментах композиторов XIX—XX веков как, например, в произведениях А. Рейха (1805) и Д. Шостаковича:



Связь полифонического тематизма Бортнянского с более ранними образцами русского партесного стиля, сохранявшими некоторые элементы знаменного пения, прослеживается в сочетании распевности и речитативности, поступенного движения и повторности звуков, напоминающей псалмодирование (см. пример 2).

Плодотворным источником интонационной свежести фуг Бортнянского было народное искусство. В мелодических оборотах ряда тем находит претворение круг лирических интонаций украинской и русской городской песен. Значение этих оборотов, прежде всего характерного восходящего движения по звукам тонического минорного квартсекстаккорда в начале темы, особо подчеркнуто Л. Хиврич, которая выделяет их как показатель национальной природы тематизма:





И хотя в действительности национальные черты музыки Бортнянского проявляются более широко и сложно, несомненно то, что благодаря связи с бытовыми лирическими интонациями его хоровые концерты приобретали особую притягательность для современников и соотечественников. Включая бытовую интонацию в обиход контрапунктического искусства, композитор превосходил тенденции, которые станут характерными для полифонии XIX века (вспомним фуги Глинки, Шумана)<sup>18</sup>.

Переплетение свойств, отражающих разнообразие связей фуг Бортнянского, наблюдается не только в интонационных истоках тематизма. Проследить их можно и на особенностях фактуры. Взаимодействие полифонического и гомофонного начал, о котором речь шла выше, говорит о ее соответствии общеевропейским нормам музыкального мышления на рубеже XVIII—XIX веков. Однако некоторые приемы голосоведения придают фактуре определенную специфику. Укажем на нередкое объединение голосов в относительно продолжительном параллельном движении несовершенными консонансами — деталь, малохарактерная для западноевропейской фуги, но показательная для полифонической фактуры Бортнянского. Контекст указывает на связь этих параллелизмов с русским партесным многоголосием, для которого «подголосочная гетерофония... является определяющей стилиевой чертой»<sup>19</sup>. В хоровых концертах Бортнянского элементы подголосочной гетерофонии возрождаются, объединяясь с нормами классического голосоведения, а фуги закономерно отражают эту особенность. Здесь же опосредованно воплощается связь полифонии Бортнянского с подголосочностью русской народной песни.

Привлекает внимание гибкость обращения композитора с фугированной формой, разнообразие, с которым она представлена даже в сравнительно ограниченных жанровых рамках духовного концерта. Практически здесь можно встретить все известные и распространенные на рубеже XVIII—XIX веков принципы использования фуги в условиях более сложного контекста. Определяя типы фугированной формы, к которым обращается Бортнянский, обозначим пять ее разновидностей:

1. Фугато (финал Концерта № 11, вторая часть и финал Концерта № 18, финал Концерта № 21, вторая часть Концерта № 22, первая часть Концерта № 23). Используется главным

<sup>18</sup> Иногда исследователи проводят прямые параллели между темами фуг Бортнянского и Глинки (финальная тема Концерта № 31 и тема фуги Интродукции из «Ивана Сусанина»).

<sup>19</sup> Скребков С. Избранные статьи, с. 192.

образом как средство динамичного изложения темы в начале быстрой части после медленного гомофонного раздела.

2. Рассредоточенная фуга (финалы концертов № 26 и 35). Образуется в результате введения фугированных построений типа фугато в экспозицию и репризу трехчастной формы, остальные разделы которой тяготеют к гомофонии. Объединение фугированных эпизодов в большую полифоническую форму второго плана обусловлено общностью их тематизма и разницей «динамического потенциала»: в одном случае (Концерт № 26) второе фугато, по сравнению с первым, сокращено, в другом (Концерт № 35) — динамизировано с помощью стреттного проведения темы<sup>20</sup>.

3. Фугетта (вторая часть и финал Концерта № 17). В противоположность фугато является завершенной формой части цикла, но отличается от развитой фуги простотой композиционного плана (экспозиция и контрэкспозиция темы или экспозиция, переходящая в заключение), отсутствием тонально-модуляционного движения и, соответственно, небольшой протяженностью.

4. Строгая фуга (финалы концертов № 20, 25, 28, 31, 33, вторая часть и финал Концерта № 34). Основана на полифоническом и тональном развитии темы при относительно второстепенном значении интермедий. В этом смысле понятие «строгой фуги» приближается к тому, что понималось под ним в XVIII веке.

5. Свободная фуга (финалы концертов № 24, 27, 32). Основана на преобладающем значении интермедий, при котором проведения темы играют роль устойчивых опор, расположенных в экспозиции и репризе фуги и придающих ее форме необходимое равновесие.

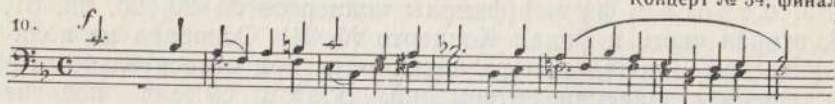
Очевидно, что главного внимания заслуживают развитые фугированные формы, преобладающие в концертах Бортнянского и наиболее полно воплощающие идею фуги как целостной структуры.

✓ Как в строгих, так и в свободных фугах Бортнянский использует тип трехчастной симметричной композиции с тонально развитым средним разделом, опирается на «групповые проведения» темы, вводит между ними связующие или разработочные интермедии, то есть достаточно ясно отражает представление о форме фуги, характерное для второй половины XVIII — начала XIX века. Однако, это не ведет к схематизму и не заслоняет тех черт, которые позволяют говорить об особенностях формообразования в фугах Бортнянского. Разнообразно проявляется основная из этих особенностей, неоднократно отмечав-

<sup>20</sup> Возникают прямые аналогии между рассредоточенной фугой Бортнянского и «двучленной большой полифонической формой» Моцарта, о которой пишет Вл. Протопопов в кн.: История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965, с. 223.

шаяся исследователями: сближение фугированной формы с вариационной.

Так, В. В. Протопопов указывает случай влияния на одну из фуг Бортнянского (вторая часть Концерта № 17) принципа вариационно-куплетной формы, видя в этом тенденцию, характерную для русских композиторов<sup>21</sup>. Добавим, что данный пример не только не единичен, но весьма показателен для Бортнянского. Можно сказать, что в ряде фуг возможность проявления вариационно-куплетного принципа заложена изначально: в особенностях тематизма, вокального по природе, протяженного, законченного, в полифонно-гомфонном способе его существования. Первоначальное изложение/развернутой темы каноном или с сопровождающим голосом (случай, о которых уже упоминалось) воспринимается как относительно завершенная строфа, которая затем подвергается варьированию: тесситурному перемещению, фактурному обогащению, ладотональному переосмыслению. Одним из примеров этого рода является финальная fuga Концерта № 34, где тема и тональный ответ звучат одновременно, образуя стабильный, замкнутый канон:



Концерт № 34, финал

Схема этой фуги наглядно демонстрирует взаимодействие принципов фугированной и вариационно-куплетной форм:

	А	А <sub>1</sub>	А <sub>2</sub>	А <sub>3</sub>	А <sub>4</sub>				
Вступле- ние	Т О	Т О	О Т	инт. Т	О Т	инт. О			
Заклю- чение									
Тон. план: такты:	7	F 5	F 5	d 5	7	a 6	6	F 7	18
	17		24			25			

Вариационная природа фуг Бортнянского проявляется и в том, что их темы в процессе развития редко остаются неизменными. При этом композитор совершенно равнодушен к рационалистически жестким, конструктивным приемам полифонического варьирования, таким, как инверсия, увеличение или уменьшение темы. Тема в фугах Бортнянского преобразуется достаточно свободно, изменяется структурно (часто, особенно к концу фуги, сокращается), интонационно, ритмически, может упрощаться или усложняться, например, за счет дробления ритмического рисунка. Как правило, эти изменения происходят в условиях стреттного изложения темы, диктуются необходимостью подчинить каждый из голосов канона гармонической

<sup>21</sup> Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, с. 15.

структуре целого, то есть проистекают прежде всего из особенностей полифонии на гармонической основе. Вместе с тем здесь же возникают предпосылки для перехода к более свободной трактовке формы фуги в целом.

В свободных фугах Бортнянский начинает варьировать тему уже в экспозиционном разделе, а средняя часть представляет собой обширную интермедию, основанную на мотивной разработке материала, в процессе которой образуются новые тематические варианты. В результате возникает ощущение импровизационно складывающейся формы, гибко сочетающей классическую стройность композиции с непринужденностью тематического развития.

Отмеченная склонность Бортнянского к варьированию темы фуги несомненно связана с той чертой его хорового стиля, которую М. Рыцарева определяет как «принципиальную неповторность тематизма». «Первоначальная тема — заглавный музыкально-поэтический образ, — как правило, в дальнейшем развитии не повторяется. Бывает, что отдельные ее ритмические мотивы или фактурные особенности изложения используются в последующем развитии, но далеко не всегда. Все тематические единицы равны: ни одну из них композитор не выделяет. Плавное, стройное и динамично разворачивается музыкальное движение» — так характеризует эту черту исследователь, подчеркивая типичность ее проявления в первых и средних частях цикла<sup>22</sup>. Понятно, что положение о неповторности тематизма не имеет отношения к фугированной форме уже потому, что противоречит ее сути. И тем не менее общие закономерности хорового стиля Бортнянского не могли не отразиться на особенностях формообразования в его фугах, обусловив повышенное значение вариационных методов развития темы.

Предпринятый анализ позволяет сделать вывод о фуге как органичной части творчества Бортнянского не только в отношении причин обращения композитора к этой форме, но и в отношении стиля фугированных композиций. Все их особенности определяются прежде всего тем, что fuga Бортнянского не существует вне контекста хорового концерта, имеющего свои истоки, традиции, историю развития, условия бытования, систему образных связей и ассоциаций. Выявить ее специфику, не учитывая стилиевые особенности хорового концерта, так же невозможно, как охарактеризовать последние, не принимая во внимание значение фугированных форм.

Вспомним тезис С. С. Скребкова о концертах Бортнянского как «синтетическом явлении», образующем новую ступень в развитии русской хоровой музыки. То же самое может быть сказано и о его фугах, в которых осуществлено соединение достижений западноевропейской полифонии конца XVIII века с традициями русско-украинского церковного искусства и элемен-

<sup>22</sup> Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. М.: Советский композитор, 1989. Гос. муз. изд-во



тами народного музыкального творчества. Взаимопроникновение истоков стиля Бортнянского, отражающее сложную картину связей русской музыкальной культуры периода классицизма, проявляется на всех уровнях фугированной формы: в ее тематизме, в особенностях многоголосия, в принципах тематического развития.

Фуги Бортнянского — продукт и принадлежность национальной культуры, феномен, обладающий характерными свойствами, демонстрирующий степень, возможности и тенденции использования классических полифонических форм в русской музыке накануне нового этапа ее истории. В них складываются и развиваются предпосылки национального стиля русской классической полифонии, ведущие к дальнейшему поиску, сформулированному в знаменитых словах Глинки: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узам законного брака».

*Л. Жигачева*  
(Харьков)

## О СОНАТНОСТИ В ОПЕРЕ РИМСКОГО-КОРСАКОВА «Садко»

Проблемы формообразования в русской классической опере неоднократно исследовались советским музыковедением. Однако до сих пор в этой области много спорного и не до конца изученного. Это естественно, так как оперное формообразование, являясь многоуровневой глубинной структурой, предполагает, вероятно, соответствующее поэтапное изучение. Исследования ведутся как в направлении решения общих вопросов, так и в монографическом плане. И здесь оперное творчество Римского-Корсакова — один из главных, интереснейших объектов.

В этом богатом наследии есть свои вершины, концентрирующие формотворческие устремления композитора в тот или иной период (например, «Псковитянка», «Снегурочка», «Царская невеста», «Кашей бессмертной», «Сказание о невидимом граде Китеже»). Среди них «Садко» — ярчайшее явление. В этой опере как бы подведен итог многолетним поискам, представлены блестящие результаты. Особенно замечательны достижения композитора в создании крупной оперной формы.

В некоторых работах частично затрагивался этот вопрос<sup>1</sup>. В исследовании М. Ф. Гейлиг «Форма в русской классической опере» рассмотрено строение трех сцен<sup>2</sup>. Анализу процесса симфонизации в операх Римского-Корсакова посвящена статья В. В. Протопопова<sup>3</sup>.

Авторы названных работ раскрыли значение для оперного формообразования принципов вариационности, рондо, сюитности. Но один аспект остается пока почти неисследован-

<sup>1</sup> Цуккерман В. О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко». — Сов. музыка, 1933, № 3; та же статья в кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды, том I. М., 1970; Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, том II, очерк 4. М., 1975; Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М., 1952; Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. М., 1957.

<sup>2</sup> Гейлиг М. Ф. Форма в русской классической опере. М., 1968.

<sup>3</sup> Протопопов Вл. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова. — Сов. музыка, 3-й сб. статей. М. — Л., 1945.

ным — проявление сонатности в формообразующем процессе. Между тем проникновение сонатности в вокальную, в частности оперную музыку является яркой отличительной чертой русской музыкальной классики XIX века. И здесь Римскому-Корсакову принадлежит одно из ведущих мест.

Уже в самых ранних операх композитора («Майская ночь», «Снегурочка», «Млада») заметно значительное влияние сонатного метода. Здесь он проявляется в основном на структурно-композиционном уровне, реализуясь в виде конкретных завершённых композиционных единиц. Но наряду с этим постепенно вырисовывается тенденция к созданию на основе сонатности более крупных построений — сцен, полукартин (сцена гадания, коло, приезд Яромира в «Младе»). В «Садко» этот процесс получает полное завершение, проявляясь на уровне формы целого, в виде формы высшего порядка<sup>4</sup>.

Данная композиционная особенность возникла в результате особой цельности, единой, логически выстроенной концепции этого эпического произведения, требовавшей широко развернутой симфонической формы, подобной глинкинским<sup>5</sup>. В общем построении «Садко» можно обнаружить некоторые аналогии с сонатными закономерностями, действующими на уровне общих и специальных композиционных функций<sup>6</sup>. Так, первые три картины в известной мере могут рассматриваться как экспозиция: динамичная, внутренне противоречивая (Садко и купцы) первая картина — главная партия; лирические вторая и третья — две побочные партии (первая побочная связана с образом Волховы, вторая — Любавы). Четвертая и пятая картины — функционально разработочный раздел в целостной организации. Здесь сталкиваются, получают дальнейшее развитие линии «Садко — фантастический мир», «Садко — Любава», наконец, внутренний конфликт «главной партии» — «Садко — купцы» (это находит выражение и в некоторых тематических повторениях, и в проведении лейтмотивов из экспозиционных картин). Шестая картина — эпизод-интермеццо, а седьмая — измененная реприза-кода (финал), также с частичными реминисценциями тематизма предшествовавших картин.

Приводим схему построения оперы (см. с. 21). Приводимое сравнение, конечно, условно. Но оно коренится в единстве логического начала, свойственного музыке разных жанров, разного содержания.

<sup>4</sup> О форме высшего порядка в вокально-симфоническом произведении см.: Калошина Г. О сонатности высшего порядка в ее связях с принципами симфонизации в оперно-ораториальном творчестве А. Онеггера. — В кн.: Черты сонатного формообразования. М., 1978.

<sup>5</sup> Здесь следует сказать, что в формообразовании «Садко» прослеживается явная преемственность не только с «Русланом» (о чем говорил сам Римский-Корсаков), но несомненно и, может быть, прежде всего — с «Сусаниным».

<sup>6</sup> Определение общих и специальных композиционных функций дано в кн.: Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.

I к. гл. п.	II к. 1-я п. п.	III к. 2-я п. п.	IV к.	V к.	VI к.	VII к.
	экспозиция		разработка		эпизод-интермеццо	реприза-кода

Эпическая драматургия оперы-былины с сильно развитым хоровым компонентом требовала и внутри произведения масштабных построений. Целые картины или полукартинки представляют собой по структуре вполне определенные музыкальные формы. Ясность, конкретность, относительная завершенность были типичны для оперного формообразования в данный период творчества Римского-Корсакова. «Садко», концентрирующий в себе многие характерные стилиевые черты, и в этом отношении является своеобразной вершиной.

Исходя из сказанного, в дальнейшем анализе композиционных структур «Садко» мы будем опираться на конкретные компоненты музыкальной формы: тематические соотношения, тональное развитие, структурные грани и т. д. Наиболее распространенными в «Садко» следует признать, наряду с вариационными и рондообразными, сонатообразные структуры.

В упоминавшейся работе В. В. Протопопов обоснованно связывает широкое использование закономерностей развитых инструментальных форм — рондо и сонаты — с характерной для Римского-Корсакова симфонизацией оперной формы<sup>7</sup>. Разумеется, применение последних отличается от типичных для инструментальной музыки разновидностей названных форм. При анализе оперных композиций поражает органичность, с которой Римский-Корсаков соединяет закономерности чисто музыкальной структуры и оперной драматургии. Возможно, что это обстоятельство, как и довольно распространенный взгляд на сонатную форму как несовместимую с вокальным началом<sup>8</sup>, и затрудняло определение композиционных особенностей оперы «Садко». Между тем в плане крупной формы — то есть формы целой картины — сонатность явно преобладает, так как организует композицию четырех самых крупных картин: первой, второй, четвертой и пятой. Наиболее четко это видно в строении пятой картины.

Здесь находим редкий пример применения в операх Римского-Корсакова (как и вообще в русской опере) полной сонатной формы (типа сонатного *allegro*). В ее композиционном строении, в характере тематизма наблюдается смешение черт, идущих, с одной стороны, от сонатных структур, типичных для

<sup>7</sup> Протопопов Вл. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова, с. 92—93.

<sup>8</sup> Эту точку зрения автору уже приходилось оспаривать в печати (см.: Жигачева Л. Сонатные структуры в вокально-хоровых произведениях Глинки и Даргомыжского. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977).

вокальной музыки (сонатная форма без разработки), с другой — от инструментального сонатного allegro.

Основные темы ярко контрастны: плавная, пластично-образительная главная (тема «Окиян — моря синего») чисто инструментального происхождения и звучит только в оркестре:

1. Largo

Тема побочной партии — песня (минорный вариант «Высоты»), которая на протяжении всей сцены имеет исключительно хоровое изложение:

2. Т. Allegretto

Уж как по морю, морю си-не-му бе-гут, по-бе-гут тридцать ко-раб-лей

К особенностям данной формы (по сравнению с другими построениями сонатного типа в опере) относится также наличие связующей партии в экспозиции, обособленной разработки, полной репризы и коды.

Нетрадиционно построена уже экспозиция: функции главной партии выполняет оркестровое вступление, уложенное в рамки периода из трех предложений. Краткая связующая подводит к *gis-moll* — тональности побочной партии (минорная субдоминанта по отношению к главному строю *Es-dur*).

В разработке темы интенсивно взаимодействуют. Пытаясь вырваться из плена моря, корабельщики задабривают его, но все их усилия тщетны — море неумолимо. Контрастность основных тем углубляется благодаря подчеркнутому дифференцированию в их развитии: секвентному движению основной попевки главной темы противопоставляются три вариации глинкинского типа на побочную (в экспозиции также было три подряд проведения побочной — тема и две вариации), по-прежнему в хоровом изложении. Сохранен и минорный лад темы (*a-moll*, *c-moll*). Разработка, кроме того, насыщена речитативами Садко и его дружины, в которых используются иногда интонации темы народа из первой картины (эпизодическая тема). Контрапунктом к ним в оркестре время от времени звучит основная попевка главной темы. В конце разработки введен эпизод — ария Садко «Гой, дружина верная» в фригийском ладу от *g* (два куплета куплетно-вариационной формы).

Наконец, получив жертву — Садко, море отпускает корабельщиков. В репризе темы окончательно отдаляются друг от друга и в тональном отношении, и по типу изложения. Звучание главной не изменилось, и ее светлый *Es-dur* еще сильнее оттеняет всю безысходность глубокой и далекой субдоминанты — *h-moll* (*ces-moll*, VI низкая минорная), в которой в последний раз проходит тема удаляющейся дружины Садко. Вводится побочная партия сразу же после главной — нет связующей, подчеркивающей не только связь двух этих стадий тематизма, но и важность перехода, весомость, самостоятельность нового этапа. Подобно экспозиции и разработке, побочная тема проведена не один раз (в репризе две вариации). Но ее звучание постоянно прерывается вторжением попевки главной темы. Все перечисленные факторы, как и тональность (более далекая, чем в экспозиции) побочной, производят двойственное впечатление.

С одной стороны, партии еще больше отдалились, контраст их усугубился. Враждебность основных сил стала очевидной. С другой стороны, и тип изложения побочной в репризе, и ее строй (глубокая субдоминанта) свидетельствуют о ее как бы несамостоятельности, подчиненности сфере главной партии. Побочная здесь воспринимается как временное отвлечение, подобное отступлению, структурно и тематически обособленному предкадансовому (предкодовому) субдоминантовому отклонению, только сильнее подчеркивающему тонику. И действитель-

но, неожиданно опять вторгается Es-dur (главная тональность) и на материале главной темы звучит кода. Море подчинило, подавило и изгнало корабельщиков, отняв у них Садко. Так еще раз реализуется господство сферы главной партии. Ее тема звучит так же спокойно и величаво, как в начале картины, возвещая полную победу моря.

Хотя сонатная структура выражена в композиции сцены совершенно определенно, масштабность, наличие во всех частях формы локальных вариационных циклов, внесение нового эпизода приближают ее к так называемой крупной одночастной, характерной для инструментальных жанров.

Своеобразно применение сонатности в двух из трех сцен, составляющих грандиозную четвертую картину оперы. Каждая из них сама по себе могла бы быть отдельной картиной. В первой — сцене торга — использована широко развитая структура рондо-сонаты.

Однако некоторые исследователи придерживаются иного мнения. Рондообразность структуры (ориентируясь на высказывания самого композитора) отмечали в своих работах Б. М. Ярустовский и М. С. Друскин<sup>9</sup>. М. Ф. Гейлиг считает, что «скорее это усложненная двойная трехчастная форма», на основании того, что в данной сцене «нет одной из характерных черт рондо-сонаты — симметричного расположения частей — и не выделена середина (эпизод или разработка)»<sup>10</sup>. Эти расхождения не случайны, они носят принципиальный характер и касаются методологии анализа оперных форм.

Специфика жанра (в данном случае — оперного) не должна заслонять того факта, что в формообразовании относящихся к разным жанрам произведений применяются общие композиционные закономерности. В своей известной статье «Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского»<sup>11</sup> Л. А. Мазель пишет о том, что воздействие симфонического мышления Чайковского на оперное в области общих вопросов концепционности уже давно раскрыто. «Но некоторые прямые воздействия, — продолжает автор, — идущие непосредственно от самих симфонических форм, все же нередко остаются в тени. Более того, стремление выяснить эти воздействия иногда вызывает известную настороженность и квалифицируется как попытка механического перенесения методов анализа инструментальных форм на анализ оперы. Между тем этого рода воздействия — непреложный факт»<sup>12</sup>. Это высказывание вполне справедливо в отношении творчества почти всех выдающихся русских оперных композиторов, особенно таких, «стиль которых представляет собой идеально уравновешенное во всех

<sup>9</sup> Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М., 1952; Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.

<sup>10</sup> Гейлиг М. Форма в русской классической опере, с. 81.

<sup>11</sup> Мазель Л. Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского. — Сов. музыка, 1958, № 9.

<sup>12</sup> Там же, с. 77.

своих частях, органически синтезированное целое»<sup>13</sup>. А в области формообразования в русской школе вслед за Глинкой наряду с Чайковским нужно назвать Римского-Корсакова. В упоминавшейся статье В. В. Протопопова это показано с достаточной убедительностью. Охарактеризованы в ней и многие структурные качества сцены торга.

В дополнение подчеркнем здесь еще некоторые особенности. Три части структуры соответствуют частям сонатной формы: экспозиция, разработка, реприза-кода. Каждая часть, в том числе и разработка, начинается проведением главной партии в главной тональности (в этом — отличие данной экспозиции и разработки от тех же разделов в инструментальной рондо-сонате). Форма выделяется многотемностью (главная, две побочных, заключительная, эпизод в разработке) и чрезвычайно развитым тональным планом (каждая партия в экспозиции имеет свою тональность, непрерывное модулирование осуществляется в разработке). Огромный разработочный раздел включает и мотивную разработку (на материале главной — темы торга и второй побочной — темы скоморохов), и варьированное проведение тем побочных и заключительной партий, что способствует органичности и естественности сплавления в нем многих разнородных элементов. Последний раздел формы сокращен (за счет контрапунктического проведения тем) и бифункционален — он совмещает функции репризы и коды. Придать строгую целенаправленность этому бурному музыкальному потоку, ввести его в определенное русло помогла сонатность.

Но есть еще одно соображение, которое здесь хотелось бы высказать. Известно, что рондо-соната в еще большей степени, чем сонатная форма, считается присущей только инструментальной музыке, и, как пишет Л. А. Мазель, «отличается очень большой определенностью сферы своего применения»<sup>14</sup> (финалы сонатно-симфонических циклов). Кроме того, «строгая регламентация схемы почти не допускает внутри рондо-сонаты элементов сюжетно-программного развития»<sup>15</sup>.

Наблюдения над применением синтеза двух этих принципов в русской опере приводят к несколько иным выводам. Формирование здесь рондо-сонатных построений пошло по иному руслу, чем в инструментальной музыке (рондо-соната моцартовско-бетховенского типа). Поэтому и композиционное решение в хоровых сценах иное по сравнению с инструментальной рондо-сонатой.

Оперно-хоровая рондо-соната отличается от инструментальной именно отсутствием общеизвестной, строго регламентированной схемы, свободным структурным воплощением указанных принципов.

<sup>13</sup> Житомирский Д. Заметки об инструментовке Чайковского. — Сов. музыка, 3-й сб. статей. М. — Л., 1945, с. 10.

<sup>14</sup> Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979, с. 438.

<sup>15</sup> Там же, с. 440.

Рондо-сонатная композиция прошла становление в основном в операх Римского-Корсакова: от сцены встречи царя из «Псковитянки» и сольных и ансамблевых номеров «Майской ночи» и «Снегурочки» (рассказ Левко, трио из второго действия «Майской ночи», песня Деда Мороза) до массовых сцен «Снегурочки», «Садко», «Царской невесты». Среди них сцена торга из четвертой картины «Садко» является самой развернутой и совершенной.

Поскольку рассмотренный образец — не единственный как у Римского-Корсакова, так и в операх других русских композиторов (пляска скоморохов и сцена из первого действия «Чародейки» Чайковского, хор и пляска сторожевых из третьего действия «Князя Игоря» Бородина), то можно сделать вывод, что русскими композиторами была найдена новая трактовка синтеза двух формообразующих принципов, отличающаяся свободой, гибкостью и мобильностью. Истоки этого явления, несомненно, находятся в глинкавском творчестве<sup>16</sup>. Поэтому справедливо будет обозначить эту форму как русскую хоровую рондо-сонату.

Еще более специфическим представляется применение сонатности в следующей, центральной сцене четвертой картины (приход Садко на площадь и поимка золотых рыбок)<sup>17</sup>. Здесь Римский-Корсаков применил чрезвычайно сложный синтез двух форм: типично оперной контрастно-составной формы и формы сонатной<sup>18</sup>.

Первый раздел — эпизод, на протяжении которого вылавливают золотых рыбок. Ему предшествует выполняющая функцию связи речитативная сцена, в которой происходит спор Садко с купцами. Здесь звучат лейтмотивы новгородского люда (из первой картины), заклинания морской царевны и золотых рыбок (из второй картины). Последние два появляются и в середине первого раздела. Собственно форма начинается после того, как Садко и купцы «побились о велик заклад». Новгородцы забрасывают сети и вынимают из них золотых рыбок — в оркестре звучит тема чуда (хор сопровождает ее репликами — «Чудо чудное!») — тема главной партии:

<sup>16</sup> Рондообразные черты имеют глинкавские сонатные формы без разработки с развитой кодой («Молитва», хор из оперы «Иван Сусанин» «Сейчас мы в лес идем»). Другой путь, на котором также вырабатывались черты будущей рондо-сонаты, — это двойные трехчастные рондообразные формы с их модулирующей первой частью, разработочным вторым эпизодом (на материале первого) и кодой (рондо Антонида, рондо Фарлафа).

<sup>17</sup> Рондообразность усматривают здесь Б. М. Ярустовский (Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики, с. 228) и М. Ф. Гейлиг (Гейлиг М. Форма в русской классической опере, с. 82). С этим вряд ли можно согласиться, так как вместе с темой «Слава» повторяется вначале тема чуда, а в конце — песня дружины, кроме того, исследователи почему-то не учли тонального движения формы (хотя бы тех же названных тем), а оно здесь имеет сущностное значение.

<sup>18</sup> Теория контрастно-составных форм разработана В. В. Протопоповым в книге «„Иван Сусанин“ Глинки» (см.: Протопопов Вл. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961).

3. [Allegro] *p*

Чу - до чуд - но - е,

В. *p* Чу - до чуд - но - е, ди - во див - но - е!

*p sub.*

ди - во див - но - е!

Зо - ло - то пе - ро ры - ба пой - ма - на!

Она проходит несколько раз, утверждая устой *g* (его ладовая основа — целотонность). В конце выясняется мажорная окраска этого устоя. Сразу же за главной следует побочная — хор «Слава» в *D-dur*. Его широкая, распевная мелодия строго диатонична, являет собой противоположность главной теме (см. пример 4). Несмотря на сильный контраст, заметно некоторое родство этих тем: их первые ходы (I—VII—V ступени) и ниспадающее движение от «вершины-источника» одинаковы — сказались единство народного музыкального образа.

4. Allegro  
S. *ff*

Сла - ва, сла - ва те - бе, мо - ло - дой гус - ляр!

A. *ff*

Сла - ва те - бе, гус - ляр!

T. *ff*

Сла - ва те - бе, гус - ляр!

B. *ff*

Уж и сла - ва те - бе, свет гос - ти - ный сын!

Свет гос - ти - ный сын!

К экспозиционному разделу следует отнести еще одну тему, звучащую в D-dur после хора «Слава», — тему Новгорода (из первой картины), развитую здесь довольно полно. Заключительная функция ее несомненна:

5. [Sempre alla breve]

*Psub.*

Экспозиция может показаться слишком лаконичной. Однако это ее качество было, очевидно, предусмотрено и зависит от дальнейшего развертывания формы, которое чрезвычайно показательно для творческого метода Римского-Корсакова.

По сюжету сеть осматривают вторично и снова обнаруживают золоту. В соответствии с этим, композитор повторяет экспозицию, но измененно: структуры основных партий несколько сокращены, нет заключительной, новым является тональный план: B-dur — F-dur. Можно было бы усмотреть здесь начало разработочного раздела, но экспозиционный тип изложения и то же тональное соотношение партий (тоники-доминантовое) указывают на то, что это вторая экспозиция. Лапидарная подача тематизма, повышение звуковысотного уровня сообщают всей форме энергию развития.

Таким образом, уже в первом разделе композиции наблюдается появление нового качества драматургии сонатной формы — двойной (удвоенной) сонатности. Понятие удвоенной сонатной формы применяется в данном случае в ином смысле, чем при наличии признаков формы второго плана. Здесь имеется в виду качественно различное удвоение частей формы (экспозиции или же репризы), прежде всего в тональном отношении, а также структурном. Как обычно это бывает в операх Римского-Корсакова, новое в драматургии формы возникает в связи со сценической драматургией.

Следующий этап композиции, как кажется поначалу, полностью создается по принципу контрастно-составной формы: один за другим следует ряд новых эпизодов, соединяемых речитативными связками. Подвижная песня Садко «Целовальнички любимы, верная дружина» (As-dur, трехчастная форма с вариантно-вариационным развитием, последняя часть повторяется хором, как припев) сменяется медленной сказкой и сказкой Нежаты в Es-dur. За нею следует песня скоморохов в переменном минорном ладу с — g. G-moll непосредственно связывает ее с общей хоровой репризой формы. Она начинается с возвращения снаряженной дружины Садко. Сразу же вводится основная тональность репризы — G-dur. В этой тональности сначала звучит хоровой вариант песни Садко. Такое возвращение этой темы говорит о том, что ей придается функция второй побочной или же (что, вероятно, точнее) эпизода, реприза кото-



рого в главной тональности вносит вторичные сонатные отношения, служа большему единству формы. Расположение песни в начале репризы обусловлено, очевидно, как сценической ситуацией (приход дружины), так и соображениями конструктивного характера — оно закругляет тематически весь средний раздел. Продолжает и заканчивает репризу побочная тема — хор «Слава» в тональности G-dur. Таким образом, сонатные экспозиция и реприза как бы обрамляют форму, служат ее архитектурной стройности и завершенности.

Как видно, главная партия в репризе отсутствует. Для этого есть, как и всегда у Римского-Корсакова, обоснования и сюжетного (развитие действия) порядка, и конструктивного.

В репризе не происходит никаких чудес, следовательно, нет оснований для возвращения темы чуда. «Чудеса» благородства выказывает сам Садко, решивший оставить проигравшим ему настоятелям их богатство. Восхищенные сограждане прославляют гуслера — так появляется побочная партия.

С другой стороны, сокращения в репризе, сжатие к концу формы закономерны в таких крупных композициях<sup>19</sup>. Поэтому в рассматриваемой сцене они также уместны. Так удивительно гармонично сочетает Римский-Корсаков требования драматургии сценического действия и драматургии музыкальной формы.

Среди форм инструментальной музыки ближе всего данной структуре крупная одночастная форма сонатно-циклического типа. Действительно, функционально разделы рассматриваемой композиции, как и в инструментальном аналоге, строго подобны частям цикла в характерном для кучкистов варианте (вторая часть — быстрая, третья — медленная, как в первых симфониях Балакирева, Бородина, самого Римского-Корсакова). В качестве первой части выступает двойная экспозиция, второй — подвижная песня Садко с хором, третьей — медленная сказка Нежаты. После небольшого интермеццо — песни скоморохов, — как обычно, следует реприза-финал.

Сходные формообразующие принципы использованы в построении первой картины, хотя, как обычно, структурные детали (как мелкие, так и крупные) в ней уникальны. Это наиболее сложный образец крупной формы в опере. Создается она путем синтеза принципов контрастного сопоставления, циклического и сонатного.

Основой становления формы служит материал первого хора «Собрались мы, гости торговые». Чтобы понять строение всей картины, необходимо сначала разобрать его структуру. Она принадлежит к тому типу смешанных форм, где взаимодействуют закономерности сложной трехчастной формы с трио и сонатной. Причем вначале преобладают черты сложной трехчаст-

<sup>19</sup> На это структурное качество смешанных форм инструментальной музыки неоднократно указывал Л. А. Мазель (Мазель Л. Строение музыкальных произведений; Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. — В кн.: Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971).

ной формы, а в продолжении и окончании выявлены закономерности сонатной формы.

Начальный, двухчастный, раздел хора — главная партия — носит выраженный экспозиционный характер, основная его тональность — As-dur. Главная партия двухтемна, и, как обычно при этом, функции тем дифференцированы: распевная, достаточно протяженная (в отличие от остальных тем-попевок) первая тема (a) повторяется еще только один раз в начале репризы, причем структура ее остается неизменной:

Краткая, подвижная вторая (б) — «обнесите зеленым вином» — служит источником всего дальнейшего развития, основой темо-



всяк се-бе сам боль-ший на- боль-ший.

В третьем — репризном разделе в главной тональности проходят обе главные и побочная партии. Последняя развернута шире, чем во второй части, и построения, ее проводящие, введены внутрь главной партии (между вариантами второй главной темы), что способствует реальному сближению партий. На интонациях побочной темы построена и обширная кода.

Однако развитие тематического материала хора здесь не заканчивается. Далее следует былина Нежаты и сцена и ария Садко. Как непосредственный отклик на сценическую ситуацию (ссора Садко с купцами, его уход) возникает вторая реприза хора. Она отличается от первой отсутствием начального периода (первой главной партии) и несколько иным тональным планом, хотя основной устой (As) сохраняется. Побочная партия, таким образом, приобретает еще большее значение. Настойчивые повторения первоначального текста показывают, что богатые гости не потерпят никакого инакомыслия или вольнодумства, подобных тем, что проявил Садко. Между второй репризой и кодой вклинивается еще один эпизод — песня и пляска скоморохов. В угоду захмелевшим гостям они высмеивают Садко. В тональности этого номера (G-dur) наконец звучит кода. Поскольку в ней использован тематизм побочной партии, вся композиция приобретает внешние черты рондальности.

9. [Vivace] *p* *cresc.*  
В Но-ве го-ро-де ве-ли-ком у нас всяк се-бе сам  
*p* Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха! Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха!

Приводим схему строения первой картины:

A	B	C	A <sub>1</sub>	D	Кода (A <sub>2</sub> )
I ч. As хор сон.—трех- частн. форма с 1-й репр. и кодой	II ч. E Былина Нежаты	III ч. C; G; b Сцена и ария Садко	As хор 2-я реприза (без коды)	IV ч. G Скоморохи	G хор кода 1-го хора

Как видно, здесь Римский-Корсаков снова применил двойную сонатную форму, но на этот раз удвоенной оказалась реприза. Так как разделы формы располагаются не подряд, а чередуясь с другими номерами, возникает рассредоточенная сонатная форма.

Новый тип сонатной драматургии явился результатом создания крупной оперной формы — композиции всей первой картины. Она представляет собой замечательное достижение Римского-Корсакова в этой области.

Строение первой картины «Садко» разными исследователями трактовалось по-разному. В. А. Цуккерман рассматривает его как симметричную форму с элементами концентричности<sup>20</sup>. Эти принципы имеют место, но не являются ведущими. В. В. Протопопов считает, что картина построена «по принципу циклического инструментального произведения сюитного типа»<sup>21</sup>. Расшифровывая свою мысль, автор пишет: «Ее первая часть — хор пирующей братчины — по своему положению и динамическому характеру музыки занимает место сонатного *allegro*, вторая — былина о Волхе Всеславиче — типичная медленная часть; третья часть напоминает оживленное, взрывчатое скерцо с контрастной средней частью (ария Садко); наконец — пляска и песня скоморохов — традиционный финал...»<sup>22</sup> Очень важны наблюдения В. В. Протопопова в области тематической драматургии: «...тема первой части переходит в скомороший наигрыш, затем превращается в плясовую тему...»<sup>23</sup> Как видим, В. В. Протопопов четко перечислил функции частей сонатно-симфонического цикла. По нашему мнению, именно с этой формой и поступает наглядная аналогия в расположении контрастных частей. Они самостоятельны, широко развиты, относительно завершены, контрастируют друг другу по всем признакам, прежде всего — в жанровом отношении (хор-пирувание, былина, сцена и ария, песня и пляска).

Кроме того, три из четырех номеров-сцен (первая, третья,

<sup>20</sup> Цуккерман В. О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко».

<sup>21</sup> Протопопов Вл. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова, с. 92.

<sup>22</sup> Там же, с. 93.

<sup>23</sup> Там же, с. 94.

четвертая) пронизаны сонатностью (первая картина почти «сплошь сонатная» за исключением былины Нежаты). Это способствует впечатлению общей целенаправленности, непрерывности и энергичности развития, всегда создаваемому этой музыкой. К тому же данная особенность, чрезвычайно характерная для сонатно-симфонического цикла, лишней раз подчеркивает родство с ним строения первой картины.

Однако Римский-Корсаков, как уже говорилось, не остановился на цикличности. Он решил объединить все эти разнородные элементы, включить их в единый ток развития. Такую возможность дает сонатная драматургия. Сочетание ее с принципами номерной оперной структуры потребовало законченности уже в первом номере — поэтому здесь дана не экспозиция, а вся сонатно-трехчастная форма. Дальнейшее становление музыки продиктовало необходимость удвоения в форме, которую композитор избрал объединяющей, и рассредоточения ее структуры. Замечательная цельность этой большой, многосоставной оперной сцены создается, таким образом, благодаря насыщению ее структуры сонатностью. Как всегда в подобных случаях, конструктивные устремления оказываются идеально оправданными сценической драматургией.

Так реализован композитором синтез контрастно-составной, сонатной и циклической форм в композиции первой картины. Здесь еще яснее, чем в предыдущем примере, видна аналогия с крупной смешанной одночастной формой. Принято считать, что последняя встречается исключительно в инструментальной (симфонической) музыке<sup>24</sup>. Однако примеры, взятые не только из опер Римского-Корсакова, но и Бородина, Чайковского (пролог из «Игоря», сцена клятвы из «Опричника» и др.), достаточно убедительно говорят о том, что процесс становления данного типа структуры проходил параллельно в инструментальной и оперной музыке, причем последняя даже несколько опережала симфонические жанры. Объясняется это тем, что эстетическая предпосылка создания такой формы — конкретность содержания — в опере была заданной.

Проникновение в оперные формы сонатности и специфическое взаимодействие ее с контрастно-составной оперной формой были обусловлены тенденцией к созданию крупной оперной сцены, реализация которой немислима без широкой симфонизации.

Участие сонатности в форме крупной сцены-картины бывает различным. Она может действовать наравне с другими принципами, может преобладать (оба пути представлены в приведенных анализах), а может играть подчиненную роль. Такой пример дает строение второй картины.

<sup>24</sup> Об этом см.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, гл. XIV; Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена; Канчели М. Крупная одночастная форма. Тб., 1969; Бобровский В. Сонатная форма в русской классической программной музыке. Канд. диссерт. М., 1953.

Это контрастно-составная форма с чертами сонатности<sup>25</sup>: первый и последний разделы формы — сонатные экспозиция и реприза, между которыми расположен ряд новых самостоятельных номеров (хороводная песня Садко, дуэт Волховы и Садко рассказ Волховы). В сцеплении частей между собой, в том числе и крайних с соседними, преобладающим является принцип контрастного сопоставления. На таком огромном звуковом расстоянии (не менее трех номеров-сцен, помимо начальной и заключительной) значение сонатности для общего построения, конечно, ослабевает. И разделы сонатной формы скорее воспринимаются именно как обрамляющие. Однако то, что композитором использована не простая репризность, а сонатная, говорит само за себя: именно в последней, с ее богатыми возможностями модификации экспозиционного тематического материала, можно было совместить функции архитектурного завершения и относительно нового этапа.

Поскольку разделы сонатной формы включены в более крупную многочастную композицию, сами они отличаются небольшими масштабами и внутренним единством. Экспозиция начинается после небольшого оркестрового вступления и песни Садко «Ой, ты темная дубравушка», выполняющей по отношению ко всей форме также вступительную функцию. Обе партии экспозиции рисуют девиц царства подводного, но с разных сторон: главная — в волшебном образе белых лебедей, побочная — они же, но принявшие облик человеческий. Этому соответствует и распределение в партитуре: главная тема изложена в оркестре, побочная — в партии хора. Обе партии структурно оформлены (главная — период, побочная — двухчастная структура с несколькими тематическими элементами), между ними есть связующая (на ее фоне звучит речитатив Садко «Чудо чудное, диво дивное!»). В определенной степени они контрастны: простая, ясная одnogолосная мелодия главной темы, сопровождаемая в основном трезвучной гармонией, — и насыщенная хроматизмами, построенная на опеваниях отдельных тонов многоголосная побочная, с гармонической опорой на уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие (два ее основных компонента — хоровая партия «Умывайтесь росами медвяными» и вокализ Волховы). Таким образом, хотя экспозиция и скромна по масштабам, она имеет достаточно полное строение.

Замечательно интересной является тональная драматургия этой сонатной формы. Экспозиционное соотношение партий h—f — тритоновое. Однако следует учесть, что и главная, и побочная рисуют представителей подводного царства, а основной лад, на котором строятся характеристики обитателей этого фан-

<sup>25</sup> В исследовании Б. М. Ярустовского форма второй картины определена как трехчастная (см.: Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики, с. 287); В. А. Цуккерман говорит о том, что значительная часть ее написана в слитно-сюитной форме, указывая таким образом на один из действующих формообразующих принципов (см.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т. II, с. 305).

тастического мира, — уменьшенный (лейтмотивы морского царя, Волховы). Поэтому в данном случае такое тональное соотношение можно представить и как более родственное — в определенной мере заменяющее тонико-доминантовое (уменьшенная квинта вместо чистой). Также важно отметить, что тональность главной партии — *h-dur-moll* (или *h* хроматический). Диатоническая мелодия темы гармонизована предельно просто — в основном мажорными трезвучиями, но построены на ступенях мажоро-минорного лада. Особенно важно «мерцание» III высокой и III низкой (попутно заметим, что два эти варианта дифференцированы и в фактуре: III высокая — в сопровождении, III низкая — в мелодии, и звучат они в последовательности, но не одновременно).

10. [Andante]

Побочная партия имеет в качестве тоники увеличенное трезвучие от звука *f*.

II. [Allegretto]  
М. Царевна

Реприза сонатной формы (завершающая всю картину) сильно модифицирована и рассредоточена (в нее вкраплены небольшие ариозо Волховы и Морского царя), что способствует ее необычайной текучести. Материал партий здесь сокращен и изложен иначе, чем в экспозиции. Это связано с тональным развитием — со сближением главной и побочной: высотное положение главной не изменяется, а в побочной намечены устои *Es* (*Dis*) и *D*, то есть уже знакомые III высокая и III низкая. Замечательно, что они следуют не поочередно, а окружают главный устой (реприза начинается и заканчивается материалом побочной партии, ее различными элементами, в то время как главная помещена между ними). Таким образом, как бы воочию, материально воплощается заложенная в главной теме ладовая переменность, но воплощается в материале побочной. Необходимо дополнить, что после репризы следует еще небольшое заключительное построение, в самом конце которого вырисовы-

вается еще один, последний устой — С. Тональность главной (h) и следующая за ней вторая тональность побочной (D) находятся по отношению к нему во вводно-тоновом отношении.

Иная по сравнению с экспозицией и репризой тональность заключения возникает, очевидно, как следствие стремления композитора придать всей второй картине архитектурно-завершенность: вступление к картине начиналось и заканчивалось также трезвучием C-dur.

Сонатный принцип применялся Римским-Корсаковым и для образования структуры отдельных сцен.

Совершенно оригинальное решение нашел композитор для центральной части первой картины. Приход Садко, его ария и сцена с купцами вплоть до ухода облечены в форму, где равно действуют закономерности двух структур: сонатной и сложной трехчастной с трио (в разобранном начальном хоре «Собрались мы, гости торговые» применен тот же синтез, но форма развивается иначе). Два контрастных образа охарактеризованы в сцене: Садко и купцы. Главная партия — хор пирующих купцов «Будет красен день», унисонный одиннадцатидольный распев декламационного характера в C-dur, — имеет развитую структуру трехчастной репризной формы. Приход Садко, его переговоры с купцами построены на развитии той же темы, многократно модулирующей (из c-moll через H-dur, h-moll и D-dur) и приводящей к g-moll. Таким образом, здесь есть самостоятельный раздел связующей партии, что бывает не всегда в вокальных сонатных формах. Следующая далее ария Садко — одновременно побочная и вторая часть формы. Она двухчастна (речитативная часть «Кабы была у меня золота казна» и песенная — «Проплывали б мои бусы корабли»), то есть структурно обособлена и сильно развита, ярко контрастна главной. Особенно выделяется вторая часть — роскошь свободного мелодического распева, открытая эмоциональность, восторженность,ходящая до гимнического призыва, — все употребил Садко, чтобы передать любовь к Новгороду и родной земле, увлечь купцов своей мечтой о славе города.

Обращает на себя внимание тональное соотношение главной и побочной: сначала достаточно далекое (минорная доминанта), но по мере развития побочной происходит постепенное приближение ее к главной — вторая часть арии звучит уже в G-dur (обычная мажорная доминанта). Невозможно удержаться от аналогий с содержанием, так как непосредственная связь выразительной стороны тональных соотношений с текстом слишком очевидна. Сначала, в минорной части арии (как видим, главной здесь противостоит не только устой, но и лад) Садко укоряет купцов за безделье и корыстолюбие. В мажорной части он пытается увлечь их идеей возвеличивания родного города. Помнялось ладовое наклонение, и «тональное противостояние» главной и побочной — этих двух контрастных образов — на время несколько сгладилось. Но только на время.

В следующей затем репризе главная сильно изменена: уни-

сонная фактура сменилась многоголосной, с переключками и имитациями. Дважды слово берут настоятели — их дуэты составляют два разнотональных эпизода в структуре двойной трехчастной формы, до которой выросла главная партия. Значит, реприза бифункциональна (это часто бывает в вокальной сонатной форме): в тональном отношении — это реприза, а тип изложения главной партии — развивающе-разработочный. Только начальное построение главной партии проходит в C-dur, остальное — в одноименном миноре (несомненное влияние побочной). Сценическая ситуация полностью подтверждает это: речь Садко внесла раздор в ряды купцов, они спорят, одни — защищая Садко, другие — ругая и унижая его. Одноплановый контраст стал многоплановым.

Наконец, побеждают враждебно настроенные по отношению к бедному гусяру настоятели. Оскорбленный Садко покидает пир. «По старине живите, гости знатные... казной да женами вы похваляйтесь», — с горькой насмешкой бросает он им. После главной партии сразу же звучит первая побочная, она вводит еще более далекую тональность — мрачный b-moll. Естественно, что вторая побочная здесь не может прозвучать. Итак, тональности репризы: C-dur (c-moll) — b-moll. Темы не могут быть сближены ни тонально, ни как-нибудь иначе (не может быть примирения между богатыми бражничавшими купцами и бедным честолюбивым гусяром Садко).

Очевидно, что структурные особенности (яркий контраст, самостоятельность и развитость экспозиционных фаз тематизма, отсутствие собственно разработки, изменения в репризе, тональное развитие) возникли на основе музыкально-драматургических закономерностей. Характер становления данной формы способствует предельному выявлению драматургических намерений композитора.

Схема этой структуры выглядит следующим образом:

А	В	А <sub>1</sub>	В <sub>1</sub>
гл. п., св. п.	поб. п.	гл. п.	поб. п.
хор	ария	III часть	
I часть	II часть		
экспозиция		реприза	

В этой композиции оба формообразующих принципа (репризной трехчастности и сонатный) равноправны.

Прообразом такого типа строения были некоторые гликинские структуры. В полонезе из «Ивана Сусаннина», написанном в сложной трехчастной форме, темы обеих частей в репризе контрапунктически объединены и проведены в главной тональности, причем (что очень важно для любой текстовой музыки) в это время звучит текст из второй части. Тема трио повторяется в полном объеме периода. Она не оттесняется на конец всего построения (как это чаще бывает в инструментальных аналогах), а начинает репризный раздел. Кода достаточно

обширна, построена на теме, интонационно связанной также с тематическим материалом второй части. Все это говорит о возросшей роли второй темы, приближающейся, в этом смысле, к побочной. В третьей части полонеза, как видно, есть признаки сонатной репризы.

Возникшие здесь некоторые черты сонатности в дальнейшем в сходных композициях получили более широкое развитие и привели к кристаллизации описанной (в сцене из «Садко») сонатно-трехчастной формы.

Она довольно типична для русской оперы. Характерно, что встречается эта разновидность чаще в эпизодах жанрового характера (шествие князей из «Млады» Римского-Корсакова, половецкий марш из «Князя Игоря» и др.), а также при сочетании законченных номеров и сцен развития (например, в только что описанном примере, а также в операх Чайковского — в хоровой колядке и финале второго действия «Черевичек»).

Во всех этих случаях структура начинается как сложная трехчастная (первая и вторая части строятся и соотносятся друг с другом по типу первой части и трио сложной трехчастной формы), а продолжается как сонатная (в третьей части и коде повторяется материал первой и второй частей в структурно оформленном виде в главной тональности, то есть в соответствии с закономерностями сонатной репризы). Л. А. Мазель пишет по этому поводу: «Этого рода элемент сонаты без разработки возникает из стремления привести к конечному единству контрастирующие образы трехчастной формы»<sup>26</sup>. Анализ начального хора первой картины дает подобный пример. Сцена же Садко с купцами показывает, что сонатно-трехчастная форма может служить и противоположным драматургическим целям.

Менее всего сонатный принцип использован композитором в данной опере в более привычных и известных до него условиях: в структуре отдельных номеров. Таких случаев только два: величальная песня Садко из шестой картины и песня и пляска скоморохов из первой.

В величальной песне Садко дан довольно простой и обычный для оперной арии вариант куплетно-сонатной формы<sup>27</sup>. В ней три куплета. Куплет построен по принципу «запев — припев». Обе его части самостоятельны и в известном смысле контрастны: широкий, гимнического плана запев (период типа развертывания из 18 т.) и небольшой припев (7 т.), основанный на трехкратном проведении одной и той же попевок. Этому же соответствует распределение текста: в запевах всех трех куплетов текст меняется, в нем рассказывается о подводном царстве. Текст припева везде остается неизменным — это здравица морскому царю. Но тональное развитие песни обнаруживает сонатную основу этой куплетной формы: в первом и втором прове-

дении запев и припев находятся в тонико-доминантовом соотношении (E-dur — H-dur), в последнем же они звучат в одной — главной — тональности E-dur. Следовательно, им приданы еще функции главной и побочной партий в экспозиции (первый и второй куплеты) и репризе (третий куплет).

В сонатной форме без разработки написана завершающая сцена первой картины — пляска и песня скоморохов. Главная и побочная партии (пляска — главная, песня — побочная), хотя и тесно примыкают друг к другу, но совершенно самостоятельны, структурно завершены (законченные периоды) и контрастны в жанровом, тематическом, фактурном и тональном отношении (пляска в G-dur, песня — в e-moll). В связующей партии нет необходимости, так как главная в конце модулирует в e-moll. Завершается экспозиция ансамблевым припевом «Ой, дуди, дуди, дуда» в D-dur (заключительная партия). Небольшая связка подводит к репризе. Структура партий здесь сохраняется. В побочной партии меняется текст. Кроме того, все партии идут в основной тональности (побочная — в одноименной). Обычная для вокальной сонатной формы без разработки кода завершает не только данную сцену, но и всю картину.

Схема описанной структуры такова:

А		В		А		В <sub>1</sub>		Кода
пляска	песня,	припев	припев	пляска	песня,	припев	припев	
гл. п.	поб. п.,	з. п.		гл. п.	поб. п.,	з. п.		
экспозиция				реприза				

Говоря о местоположении подобных структур в общей композиции опер Римского-Корсакова, В. В. Протопопов отмечает: «Очень характерно, что Римский-Корсаков применяет эту схему в заключительных частях, где ход событий уже прекращается, — две ее балансирующие части дают возможность сценических, постановочных соответствий, не нарушающих драматическую „правдивость“»<sup>28</sup>. Добавим, что впервые этот композиционный прием появился у Глинки (эпилог оперы «Руслан и Людмила»). Таковы проявления сонатности в структурообразовании форм «Садко».

Как видно из приведенных анализов, взаимодействие сонатности с драматургическим построением сцен рождает различные структурные варианты — от небольших (куплетно-сонатная, сонатная без разработки) до формы развитой массовой сцены и целой картины. Все структурные разновидности были подробно рассмотрены. Обращает на себя внимание то, что по сравнению с предыдущими операми в «Садко» происходит постепенное укрупнение построений сонатного типа. Здесь несравненно меньше отдельных номеров сонатной структуры и больше крупных

<sup>26</sup> Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960, с. 435.

<sup>27</sup> Определение формы содержится в нашей статье, указанной в сноске 8 на с. 21.

<sup>28</sup> Протопопов Вл. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова, с. 93.

форм вплоть до целостной организации оперы. Наиболее специфическим в формообразовании оперы следует считать применение всевозможных смешанных структур на сонатной основе. Особенно результативным является внесение черт сонатности в контрастно-составную форму, что делает ее гораздо более слитной и целеустремленной.

Это чрезвычайно важно для драматургически напряженных хоровых массовых сцен, насыщенных конфликтным содержанием. Сочетание принципов контрастного сопоставления и сонатного на одном композиционном уровне неизбежно приводит к рассредоточению сонатных структур, к привнесению вторичной сонатности или к удвоению разделов сонатной формы.

Все встречающиеся в опере структуры сугубо индивидуальны. «Если в основе музыкального произведения лежит определенный сюжет, программа, то воплощение их по большей части требует известной свободы построения. В таких произведениях общая структура носит индивидуальный, иногда даже неповторимо-единичный отпечаток; она бывает особенно тесно и явственно связана с соотношением музыкальных образов, их последовательностью и характером развития»<sup>29</sup>. Огромна выразительная роль тонального движения форм.

Итак, обоснованная дифференциация формообразующих средств глубоко содержательна и продиктована их тесной связью с драматургией. В свою очередь, определенная сценическая драматургия также зависит и создается благодаря специфической драматургии формы, присущей рассмотренным примерам. Это наличие органической связи между оперной драматургией и чисто музыкальными принципами формообразования хотелось бы здесь подчеркнуть.

Необходимо еще указать на один фактор. В «Садко», как и во многих предыдущих операх Римского-Корсакова, одним из действующих лиц, именно действующих, является народ. Для показа такого героя нужна была действенная музыкальная драматургия. Такую возможность дает прежде всего сонатность. Данная взаимосвязь зародилась в операх Глинки и прослеживается у других современников Римского-Корсакова (очень ясно — у Бородина, а также у Чайковского). Однако «Садко» несравненно богаче сонатными композициями, и в этом отношении с ним можно сравнить только «Князя Игоря» (очевидно, есть здесь некоторая общая черта индивидуальных стилей их авторов).

Следовательно, тенденция насыщения формообразующего процесса сонатностью есть не только характерное стилевое качество Римского-Корсакова, но и проявление в области формообразования передовой оперной эстетики выдающегося русского композитора.

<sup>29</sup> Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т. II, с. 327.

Н. Шиманский  
(Минск)

## ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ТЕМАТИЗМ В СИМФОНИЯХ Н. Я. МЯСКОВСКОГО

«Кто не различает типов в произведениях, не видит „dramatis personae“ в конкретных характерах, тот не может похвалиться постижением истинных красот художественного творения; понятны будут отдельные слова, но не связь их во всем целом».

А. Н. Серов

Среди советских композиторов первой половины XX века Н. Я. Мясковский — признанный мелодист, что в первую очередь определяется лирической направленностью его стиля. Однако понятие мелодики, в широком смысле слова, не ограничивается сферой музыкального образа, оно касается также и композиционных основ. В этом смысле представляют интерес следующие мысли Мясковского, высказанные в письмах С. С. Прокофьеву: «...меня звучность, как таковая, очень мало увлекает, я настолько бываю поглощен выражением мысли»<sup>1</sup>; «ваша комбинация с выбрасыванием частей для меня никогда не могла бы быть решением, так как для меня всякое сочинение является развитием идеи или характера в каком-то весьма строгом и совершенно закономерном плане, и отойти от этого внутреннего плана я совершенно не могу»<sup>2</sup>; «главное старание направляю в сторону без-ходности, без-формальности и наибольшей мелодической текучести. Поэтому часто трудно дается форма, так как нельзя делать слишком трафаретно»<sup>3</sup>. В этих строках фактически определяется роль мелоса, как одного из важнейших для Мясковского факторов формообразования.

Между тем в научных работах эта проблема пока специально не разрабатывалась, хотя давно возникла. Ограничимся лишь одним примером: Ю. Келдыш в статье «Двенадцатая симфония Мясковского и некоторые проблемы советского симфонизма» обращает внимание на очень интересный факт: «Иногда у Мясковского слышится строгий полифонический склад там, где его в действительности нет. Это вытекает из специфического строения темы и способа ее проведения. Мясковский часто берет в качестве темы короткий и туго поддающийся изменению мелодический отрезок»<sup>4</sup>. По нашему мнению, Ю. Келдыш отмечает

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев. Н. Я. Мясковский. Переписка. М., 1977, с. 183.

<sup>2</sup> Цит. изд., с. 411.

<sup>3</sup> Цит. изд., с. 289.

<sup>4</sup> Сов. музыка, 1934, № 2, с. 13.



одно из важнейших свойств мелодики Мясковского — приобретение полифонического характера в процессе ее развития. Изучению этого явления и посвящена настоящая статья, в которой анализируются органичность и цельность мелодики Мясковского, синтетический характер процессов, происходящих в ней. В качестве объекта анализа взята музыкальная тема как ведущий голос (с позиций полифонии) и ее структурные метаморфозы.

При изучении тематизма Мясковского нельзя не заметить, что непреходящий «персонаж» драматического действия, происходящего в симфонии, — полифоническая тема<sup>5</sup>. Ее участие в этом действии неожиданно лишь на первый взгляд. Более детальное рассмотрение помогает понять, что полифоническая тема находится в центре событий; в ней как бы сфокусирован их смысл и характер. Попутно обнаруживается целый класс тем, подобных полифоническим.

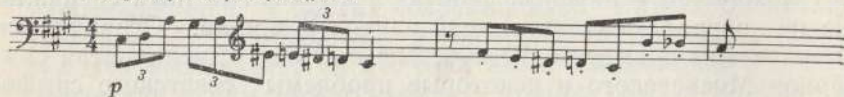
В начале выясним, что представляют собой полифоническая тема Мясковского, образованная в сонатно-симфоническом цикле, с точки зрения традиций, а также стилевые явления, которые в ней отражаются.

Сразу важно отметить: образная сфера полифонического тематизма Мясковского чужда созерцательности. Мясковский в этом смысле близок к романтикам. Достаточно обратить внимание на его указания — «шутливо и мрачно» (Седьмая симфония), «дику» (Двенадцатая симфония), «живо и возбужденно» (Двадцать первая симфония), «стремительно, низвергаясь» (Вторая симфония), «мрачно» (Пятая симфония), — чтобы понять: образно-эмоциональное содержание тематизма Мясковского очень часто связано с проявлением стихийного, демонического начала.

В темах такого характера Мясковский, подобно романтикам, большое значение придает ладогармоническим факторам:

1.а)

Allegro e poco a poco più agitato



Соната для ф-но № 2, тема фуги

6) Allegro scherzando e tenebroso

Симфония № 7, тема фугато



<sup>5</sup> В данном случае под «полифонической темой» подразумевается концентрация интонационного содержания произведения, выраженного в одноголосной музыкальной мысли. Признаки полифонической темы: ладоинтонационная определенность, ритмическая острота, относительная оформленность структуры, пригодность для контрапунктической работы.

Симфония № 11, тема фугато

в) Pochissimo più animando



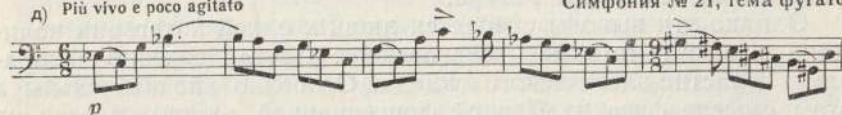
Симфония № 12, тема фугато

г) Ferocemente



д) Più vivo e poco agitato

Симфония № 21, тема фугато



Отношение к тонике во всех случаях достаточно определенное. Ее тонами начинается и заканчивается тема. Пожалуй, только в примере из Двенадцатой симфонии нарушены привычные представления о тональной организации темы фуги. Она модулирует из a-moll в b-moll. Гармонический план внутри тем выходит за рамки традиций. Здесь обнаруживается сопоставление далеких минорных строев, причем в трех случаях из пяти тоника соотносится с минорным трезвучием II низкой ступени. Нетрудно заметить: минор — господствующее настроение. Углубление в его образный колорит, как и преобладание субъективных переживаний, «едва ли истребимых», — неотъемлемые свойства стиля Мясковского.

В мелодике анализируемых тем часто возникают ходы по звукам тонического трезвучия. Они во многом создают впечатление прямолинейности и стремительности движения. Важны для Мясковского ладогармонические свойства кульминационного тона. Будучи поворотным в мелодии, он, как видно из примера, может наделяться далеким от основной тональности ладогармоническим значением, символизируя известную свободу развития внутри темы. Например, *as* в теме фугато из Седьмой симфонии, соответствующий при энгармонической замене I ступени *gis-moll*, носит неопределенную тональную окраску; *b* в теме фугато из Двенадцатой симфонии равно тонике новой тональности — *b-moll*.

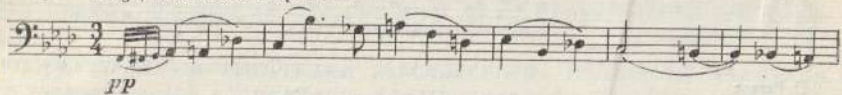
Особо следует сказать о хроматизации. Она, достигая предела, способна в отдельных случаях придавать тематизму Мясковского несколько абстрактный характер. Мы имеем в виду, например, фугато из III части Четвертой симфонии с красноречивым указанием композитора «холодно и невыразительно» (пример 2 на с. 48).

Таким образом, тональная организация в рассмотренных полифонических темах Мясковского, в сравнении с классиче-

2.а) Симфония № 2, финал, тема фугато  
Precipitato poco a poco



б) Largo, freddo e senza espressione Симфония № 4, ч. II, тема фугато



скими (баховскими) и романтическими типами, заметно усложняется. Она, по существу, ориентирована на позднеромантическую гармонию, которая нашла выражение, например, в полифоническом тематизме Регера.

Однако эти выводы относятся лишь к одной категории полифонического тематизма Мясковского. Другая связана с образами страстно-элегического склада. Особенно показательны в этом смысле fuga из Первой фортепианной сонаты, фугато из Тринадцатой симфонии, а также из пролога Двадцать первой симфонии. Здесь мы встречаем пояснения композитора уже в ином роде: «жалобно», «с чувством», «одухотворенно», «напевно и выразительно». Такие темы связаны с традициями русского искусства XIX века, в частности с творчеством Глинки, Чайковского, Танеева.

Полифонический тематизм элегического характера не представляет сложных в ладогармоническом отношении образований. Это объясняется прежде всего опорой на лирико-бытовые интонации:

3. Andante espressivo Фуга «Элегическое настроение»  
*p*

Tenebroso Симфония № 5, ч. II, тема фугато  
*pp*

Andante nostalgico Симфония № 13, ч. III, тема фугато

Andante sostenuto Симфония № 21, пролог, тема фугато

Наиболее существенно для этих тем значение доминанты. В двух случаях (Пятая и Двадцать первая симфонии) она положена в основу мелодии и занимает место тоники. В результате возникают широко распространенные еще у Баха доминантовые проведения. Их суть — в создании внутреннего напряжения, неустойчивости («энергии покоя», по определению Шиллера), характерной для элегической выразительности.

Значительные различия наблюдаются в ритмике тем обеих образных категорий. Для первой из них характерна ритмическая острота. Она создается в результате двойного торможения: первого — в пределах начального мотива и повторного, которое в каждой теме имеет свое место (в границах тактов 2—6). Например, в теме фугато Одиннадцатой симфонии таковыми будут остановки в 1-м такте на *cis* и в 3-м — на *gis*; в теме фугато Двенадцатой симфонии<sup>6</sup> аналогичный смысл имеют *c* 1-го такта, *gis* 4-го и т. д. Как правило, метрически моменты торможения не совпадают, что характерно и для полифонической темы Баха. Однако, в сравнении с классическими образцами, у Мясковского вторая остановка обладает большей энергией, чем первая. В ней сфокусировано напряжение нескольких мелодических фаз. К тому же она связана с сильным неустоем. Подобное явление, пожалуй, нечасто встречалось в прошлом и, как правило, характеризовало драматические образы (Лист — «Данте-симфония», Соната *h-moll* и др.); обычное для полифонической темы развитие ритма от больших единиц к меньшим как бы перевернуто. Это становится условием для создания чрезвычайно динамичных в своей открытости форм мелодики.

Интересные явления в ритмике полифонических тем, отнесенных к первой группе, можно наблюдать в связи с секвенциями. Они, как правило, сдвигаются с одной доли такта на другую, нарушая метрическую сетку (тема фугато Седьмой симфонии) или даже вынуждая к перемене метра (тема Двадцать первой симфонии).

Ритмика в полифонических темах элегического рода (вторая образная категория) не обладает импульсивностью. В ней не используются пунктирные рисунки. В тех случаях, когда тема излагается двухголосно (Пятая симфония — ч. II, Двадцать первая симфония — пролог), один из голосов ритмически скован.

Несколько мыслей о пластике полифонического тематизма Мясковского, отнесенного к первой образной категории. Чаще всего она представлена фазой движения в виде подъема и спада. В мелодике эта основная пластическая идея может осуществляться не только на уровне темы, но и ее деталей, придавая главной волне ряд дополнительных импульсов. Например, в теме фуги Второй сонаты для фортепиано основной мелодический контур распадается на четыре мелких звена (см. нотный

<sup>6</sup> Заметим, что в теме Двенадцатой симфонии, с ее открытой, яростной и дикой силой, ритмическое торможение создает впечатление некоторой прямолинейности, жесткости («кричащий» тритон, нарочито подчеркнутая гармоническая VII ступень), что в общем не типично для Мясковского.

пример 1). Заметим, что подъем здесь совершается интенсивнее, чем спад. В результате рождается тема, производящая впечатление активной, действенной силы.

Почти все полифонические темы, относящиеся к периоду Второй — Тринадцатой симфоний, обладают мелодикой, в которой «кривизна», упругость движения резко возрастает, поскольку фазы восхождения прогрессируют — удваиваются, утраиваются и т. д. Это (одновременно с определенным характером гармонии, ритма и др.) позволяет Мясковскому создать образы не только романтического, но и в какой-то мере экспрессионистского плана (Седьмая, Десятая, Одиннадцатая симфонии). В более поздних сочинениях эта образность исчезает.

Полифоническая тема элегического рода имеет свои особенности, отличающие ее от описанной выше. В ее пластике восходящие устремления не прогрессируют. Если импульс повторяется, то на прежней высоте. В результате ее диапазон не превышает дециму (см. пример 3, Двадцатая первая симфония). Подобные темы (их мы чаще всего встречаем в медленных разделах формы), опирающиеся на вокальные интонации, носят возбужденный и взволнованный характер.

Наконец, последнее замечание, касающееся полифонического тематизма Мясковского. Организация материала внутри тем (см. нотные примеры 1 и 3) — типично полифоническая. Мелодия строится на основе начального мотива, зафиксированного в нашей памяти остановкой на более длинной, чем в начале, ноте или повторением (точным либо секвенционным) начального мелодического оборота. Ядро нередко отделяется от развертывания благодаря паузе или протянutoму звуку (Одиннадцатая симфония, Вторая соната для фортепиано), тем не менее обе части почти во всех примерах индивидуализированы в равной степени. Сказанное относится к полифоническому тематизму обеих образных категорий.

В полифонических темах элегического рода композитор прибегает иногда к иной форме. Пример — фугато второй части Пятой симфонии. В его теме трудно выделить ядро и развертывание. Она представляет собой построение, состоящее из двух родственных мотивов (см. нотный пример 3). Здесь фаза движения дополняется нисходящей линией — образуется конфликтное двухголосие; один его компонент носит импульсивный, взрывчатый характер, другой — сдерживающий и тормозящий. Подобная форма контраста, присущая полифонии Баха, у Мясковского связана с внутренне напряженными образами мучительного раздумья. Возможно, они отражают духовное смятение героя перед роковой силой, его разлад с действительностью.

Отмеченные черты полифонической темы Мясковского позволяют оценивать ее как сложное явление. Обладая различными стилевыми признаками и отличаясь гибкостью мелодических форм, она своеобразна, ибо ее содержание определяют новые средства выразительности, в частности изысканность ладотонального строения.

Полифонический тематизм и связанные с ним явления в мелодике не могут быть до конца исследованы изолированно, вне конкретного произведения, поэтому анализ далее будет продолжен уже в связи с формообразованием.

Полифоническая тема в сонатно-симфоническом цикле Мясковского возникает тогда, когда необходимо активизировать образ, развить его противоречия, а именно в средних разделах частей — как наиболее важных в этом смысле для композитора. Отсюда следует, что мелодика в начальных и срединных построениях подчиняется действию различных, противоборствующих сил. Для их описания, по нашему мнению, уместна терминология М. Ф. Гнесина, поскольку она направлена на познание музыкальных явлений в их непрерывности и текучести.

Гнесин подразделял тематическое развитие на два сосуществующих процесса: дифференцирующий и интегрирующий: «дифференцирующий процесс разлагает тематические и другие композиционные элементы на мелкие звенья, повторяемые в качестве секвенций, гармонических и контрапунктных вариантов, *ostinato* и т. д. на фоне динамического модуляционного плана; обратный ему интегрирующий процесс удлиняет эти звенья композиционными новообразованиями и в обогащенном и увеличенном виде подвергает тем же перемещениям и варьированиям»<sup>7</sup>.

Полифонический тематизм в симфониях Мясковского, безусловно, представляет один из наиболее важных типов таких новообразований. Поэтому далее целесообразно перейти к его рассмотрению в процессе тематического развития первых, средних и финальных частей сонатно-симфонического цикла.

Тематический процесс в первых (сонатных) частях симфоний Мясковского трудно представить без дифференцирования элементов. Композитор был чрезвычайно склонен к углублению в эмоционально-смысловую сущность материала уже в экспозиции. Путем повторения, столкновения и контрапунктического соединения ее элементов он как бы демонстрировал их жизнестойкость в организме художественного произведения, способность к длительному в масштабах симфонии продвижению. Суть этого метода заключается в том, что «все элементы умело соподчинены, предыдущее настоятельно стремится к последующему, градация действенной силы соблюдена, весь поток стремится к известной кульминации»<sup>8</sup>. Не случайно в главной партии Мясковский нередко отходит от квадратности песенного периода. В его сонатно-симфонических произведениях обнаруживается множество примеров использования структур, близких периоду типа развертывания. Это можно рассматривать как одно из основных условий для формирования полифонического тематизма.

<sup>7</sup> Гнесин М. Начальный курс практической композиции. М. — Л., 1941, с. 97.

<sup>8</sup> Там же, с. 104.

Остановимся вначале на анализе полифонической структуры в экспозиционных темах Четвертой и Шестой симфоний Мясковского (первые части), так как уже само сходство характера произведений, их лирико-драматическая направленность обуславливает известную общность композиционных признаков. Сразу сделаем оговорку — ни одна из этих тем не трансформируется в собственно полифоническую.

В Четвертой симфонии главная партия, в сравнении с побочной, — достаточно весомое построение. Ее энергичная и волевая тема вариационно развертывается из начального мотива, подобно тому как в фуге из первого мотива образуется вся тема:

4. Allegro appassionato, ma non troppo vivo Симфония № 4, ч. I, г. п.

Первые четыре такта показывают, насколько тесно связана динамика движения с ладогармоническими свойствами мелодики. Стремлению вверх «препятствует» пониженная V ступень, после которой движение резко меняется по характеру и направлению: оно становится нисходящим и более изломанным, порывистым, что типично для аппассионатных тем. В первом предложении главной партии, несмотря на признаки «развертывания», нетрудно усмотреть восьмитактную структуру с усложнением:  $\parallel : 1+1+2 : \parallel 2+2$ . Здесь еще сказывается первостепенное значение периода повторного строения, которое несколько позднее, в аналогичных моментах Пятой и Шестой симфоний, почти незаметно. В то же время уже этот пример достаточно показателен, ибо демонстрирует, как трехкратное повторение начального мотива<sup>9</sup> преодолевается в тактах 3—4, 7—8.

Интересно, что второе предложение главной партии композитор сдвигает на малую секунду вверх, то есть оно дано в тональности II низкой минорной ступени. Это соотношение, нередко возникающее в полифонических темах Мясковского, — результат действия внутренних мелодических сил, порождаемых неустойчивостью и напряженностью первого предложения. Следует заметить, что общие формы движения, свойственные главной партии Четвертой симфонии, вызывают целый ряд подобных по характеру эпизодов в первой части (ц. 11—12, 32 и т. д.).

Главная тема первой части Шестой симфонии выполняет в

<sup>9</sup> Трехкратное повторение П. Мис считает стиливым признаком раннего Бетховена (см. кн.: Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с. 243).

произведении роль динамического импульса, в большой мере определяя тем самым все последующее. Как мы покажем дальше, во многом она близка полифонической теме.

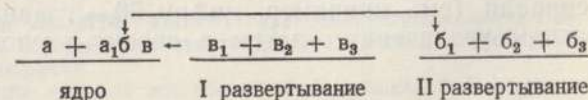
Мелодика этой темы напоминает о ранних сочинениях; ее прообразы можно наблюдать в Первой фортепианной сонате, Второй и Третьей симфониях. Эти произведения и Шестую симфонию сближает и интонационная основа. Мы имеем в виду, например, уменьшенную октаву, которая является своего рода стиливым признаком названных сочинений:

5. а) Moderato assai ed espressivo Соната для ф-п. № 1, ч. I, тема фуги

6) Allegro feroce Симфония № 6, ч. I, г. п.

Однако несмотря на общность тем указанных выше произведений, в Шестой симфонии тип мелодики внутренне обновляется. Уже само ядро здесь, в отличие от Четвертой симфонии, несет в себе глубокий конфликт. Начальный тезис-утверждение (а) во втором такте преобразован (в) и в силу крайней неустойчивости воспринимается как отрицание предшествующего. Последующее мотивное развертывание основывается сперва на элементе «в», а затем на мотивной группе «а<sub>1</sub>б». Основные характеристики этого развития — острота, изломанность подъемов (скачки) и некоторое выравнивание, торможение, но одновременно и стремительность в спадах. В результате возникает крайне неустойчивое построение — не только в ладогармоническом, но и в метрическом отношении; тяжесть второй доли в нем преодолевается лишь в шестом такте. Фактурные особенности главной темы характеризуют ее как полифоническую — мелодия воспринимается объемно, в виде сплетения нескольких скрытых мелодических линий.

Все отмеченные моменты обуславливают чрезвычайную цельность этого построения, которому в большей степени присуща связанность, чем расчлененность:



Рассматриваемая тема Шестой симфонии фактически уже переросла рамки песенного периода. Ей не хватает лишь лако-

ничности для того, чтобы стать полифонической. Такой пример, пожалуй, единичен в творчестве Мясковского<sup>10</sup>, поэтому особенно интересно, как подобная тема влияет на ход развития.

Уже в пределах экспозиции наблюдается своего рода «разрыв» главной партии и образование из ее мелодических фрагментов новых тем:

Симфония № 6, ч. I

г. п., ядро  
св. п., I темат. эл.  
п. п., I тема  
св. п., II темат. эл.  
п. п., II тема

Внутреннее противоборство элементов «а» и «б» в главной теме становится принципом тематического строения связующей и побочной партий, их противопоставления. Темы, приведенные в левой части примера, ладово более устойчивы, чем расположенные в правой части. В каждой группе тем наблюдается родство мелодического материала. Так, первый тематический элемент связующей партии представляет собой развитие ядра главной темы; близка ему по мелодике и первая побочная тема.

Но несмотря на то, что темы примера 6 мелодически связаны, они различны в отношении образного содержания. Так, в мелодии первой побочной темы слышатся отзвуки главной, но в их мимолетности, неуловимости (частое паузирование) особенно отчетливо отражается переход от эмоциональной действенности главной темы к неподвижности, застылости побочной. Мелодия второй побочной темы эмоционально более уравновешенна, чем главной. «Воздушный» характер ее звучания противостоит напряженному облику главной темы.

Таким образом то, что едва намечено в главной теме, становится явным в связующих и побочных. Их четкое разграничение на две противоположные сферы можно рассматривать как проявление конфликта. В разработке экспозиционный вариант главной темы проводится всего несколько раз в самых напряженных, драматических моментах музыкального развития, создавая впечатление то раскручивающейся, то сжимающейся стальной спирали (см., например, цифру 50 — главная тема в четырехкратном увеличении, затем в своем экспозиционном виде).

<sup>10</sup> В теме главной партии Шестой симфонии достигается та степень обобщения, какую можно наблюдать, пожалуй, только в соответствующем разделе Тридцать второй сонаты Бетховена.

С точки зрения поставленной нами проблемы, сам факт использования рассмотренных выше структур периода типа развертывания уже достаточно показателен. Однако еще больший интерес представляет то, что расширение классического периода (усиление в нем процессуальных явлений) у Мясковского довольно часто приводит к формированию в разработке полифонической темы, как интегрирующего явления. Этот процесс в каждом произведении имеет свои особенности.

Интонационным источником полифонической темы в первой части может быть как одна, так и две темы, заимствованные не только из экспозиции, но и из вступления. Иными словами, любой материал, предшествующий разработке сонатного allegro, может участвовать в темообразовании. Перейдем к конкретным примерам.

В первой части Пятой симфонии полифоническая тема образуется из материала главной партии. Рассмотрим ее структуру. Необычайно длительное изложение этой главной партии (сравнительно с масштабом разработки, см. об этом подробнее с. 59), которая вместе с двумя вступительными тактами и кодеттой<sup>11</sup> занимает 49 тактов, строится на основе начального четырехтактного:

Симфония № 5, ч. I, фрагмент г. п.  
Allegretto amabile  
pp

Уже в этом мелодическом фрагменте можно видеть прообраз полифонической темы — достаточно обратить внимание на расположение секвенций, которые вводятся сразу после ядра (1½ т.), синкопу четвертого такта, нарушающую равномерность чередования акцентов. Этот четырехтакт развивается далее в экспозиции при помощи секвенций и имитаций:

$$\frac{4+4}{\text{ядро}} \quad \frac{2+2 \quad 2+2 \quad 2 \quad 1 \quad 2}{\text{развертывание}} = 21 \text{ т.}$$

Данное построение, в котором сочетаются приемы расчленения и объединения материала (секвентность и имитационность), является первым предложением<sup>12</sup>. Второе, несколько меньших размеров, варьирует и усложняет предшествующую структуру, делая ее еще более динамичной:

$$\frac{4}{\text{ядро}} \quad \frac{14}{\text{развертывание}} = 18 \text{ т.}$$

<sup>11</sup> Термин «кодетта» взят из справочника-путеводителя по симфониям Мясковского, который, как известно, составлялся В. Виноградовым совместно с автором симфоний.

<sup>12</sup> Отметим, что для построения этой музыкальной формы весьма важна и инструментовка, ибо имитация в главной партии, выявляемая оркестровыми средствами, обнаруживает также присутствие двухтактных секвенций (см. т. 11—12, 13—14, 15—16, 17—18 и т. д.).

Во втором предложении определяются все главные элементы темы разработочного фугато (синкопа, секвенция, хроматическое движение — восходящее и нисходящее).

Наконец, важным этапом в подготовке темы фугато становится заключительный раздел экспозиции. Здесь материал главной партии, изложенный канонически, дает в сочетании обоих голосов почти непрерывное движение шестнадцатыми. В разработке эта форма движения уже сконцентрирована в одном голосе — теме фугато:

8. *Animando* (*Allegro e con anima*) Симфония № 5, ч. I, тема фугато

Одновременно с преобразованием структуры главной темы происходят глубокие изменения в ее мелодике. Формующая сила значительно активнее в разработочной теме, чем в экспозиционной. Она заключена в секундовых интонациях, которые создают сложные взаимодействия между разнонаправленными мелодическими силами. Хотя в целом тема нисходящая, мы ощущаем в ней скрытое восходящее движение. Например, напряжение интонации *b—a* вызывает движение вверх к *b*; напряжение интонации *fis—f* — еще более сильное устремление вверх к *a*, не находящее своего разрешения.

Перестройка главной темы отчетливо видна не только в мелодике, но и в ритмике: акцентные доли такта подчеркиваются не с той силой, как это было в главной партии, а появляющаяся синкопа вносит ритмическую остроту.

Концентрация материала в разработке характерна и для одной из тем побочной партии этой симфонии. На следующем примере видно, как сжимается ее мелодия (от трех тактов к двум):

9. Симфония № 5, ч. I, фрагменты п. п.

в экспозиции

в разработке

В результате складывается тема, пригодная для фугированного развития. Мясковский развивает ее в бесконечном каноне, помещенном между первым и вторым фугато.

В Двадцать первой симфонии, подобно Пятой, развитие главной партии ведет к формированию полифонической темы. Таким образом, вышеописанный принцип приобретает в сонат-

ных *allegri* закономерный характер. Главная тема Двадцать первой симфонии — чрезвычайно импульсивная, построенная при помощи повторений и секвенцирования рядом стоящих мелодических элементов, в разработке «сжимается» и приобретает цельность полифонической линии:

10. *Allegro non troppo, ma con impeto* Симфония № 21, г. п.

*Poco meno mosso* (*quasi andante*) Симфония № 21, п. п.

*Più vivo e poco agitato* тема фугато

Интересно, что на этот раз в тему фугато, в отличие от Пятой симфонии, включен фрагмент из побочной партии. Полифоническая мелодика объединяет главную и побочную темы: из первой сохраняется общий мелодический остов, ритмическому же рисунку придается большая плавность; из второй берется самый яркий в мелодическом отношении восходящий мотив. Тем самым обобщается ход экспозиционного движения, а также выявляются новые возможности дальнейшего развития уже в рамках синтетической темы.

В некоторых поздних симфониях Мясковский усиливает в первых частях обобщающее значение полифонической темы. В этой связи интересный пример — Двадцать четвертая симфония, где в разработке объединяются в одно целое две противоположные по своей образной сущности темы: вступления и главной партии. Первая имеет мало общего с полифонической темой. Некоторые признаки полифонической мелодики обнаруживаются лишь в ее метроритмической организации, а именно в преодолении тактовых акцентов (половинные ноты на сильной доле также избегаются) и отодвигании момента равновесия:

11. *Allegro deciso* Симфония № 24, ч. I, вступление

Эта тема связана с главной партией лишь посредством выдержанного начального звука *f*, «мнимого» органного пункта, который в главной партии становится явным:

12. Più mosso (Allegro non troppo) Симфония № 24, ч. I, г. п.

The musical score consists of four staves of music in bass clef, 3/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and a *simile* instruction. The music features a steady eighth-note bass line with chords above it, creating a rhythmic and harmonic texture.

Вторая тема более полифонична, что следует уже из ямбичности начала и многократного возобновления импульса. Она строится по принципу прорастания. Необычайно интересна ее структура, образующаяся из начального двутакта. Здесь в полной мере проявляется архитектурное искусство композитора. Тема сурового, беспокойного характера получает следующее строение:

$$\begin{array}{c} \text{ядро} \qquad \qquad \text{развертывание} \\ \hline 2+2+1 \qquad 2+1+2 \quad 2+1 \quad 2+1 \quad 1+2 \end{array} = 19 \text{ т.}$$

Как видно из схемы, Мясковский отвергает такой прием, как повторение. На основе варьирования одной мотивной группы (т. 1—2) он образует цельную и законченную мелодическую линию. Стоит обратить внимание также на некоторые детали. В-первых, второй пятитакт — это не что иное, как перестановка элементов первого пятитакта («ядра»). Во-вторых, мелодия главной темы изложена в виде ленточного двухголосия на фоне бурдонного баса, что само по себе есть воссоздание фактуры народного многоголосия. Во взаимодействии среднего и верхнего голосов можно найти даже намеки на контрапунктическую перестановку (3-й двутакт). В-третьих, метрически опорная доля, как это не раз бывало у Мясковского, вполне выявляется

лишь к концу темы, в данном случае при помощи такого традиционного приема торможения, как ритмическое увеличение.

В разработке первой части Двадцать четвертой симфонии соответственно динамике симфонического развития, при которой «противоположение тематических планов на расстоянии переходит в столкновение контрастирующих элементов в непосредственном их сближении, в соприкосновении и скрещивании»<sup>13</sup>, темы вступления и главной партии сливаются в единой полифонической мелодии (ц. 23)<sup>14</sup>:

13. Симфония № 24, ч. I

The musical score shows a treble clef staff with a melody. Two brackets are placed under the first and second measures of the melody, labeled 'из г. п.' (from the main part) and 'из вступл.' (from the introduction) respectively, illustrating the integration of the two themes.

Достигается это путем «сжатия», концентрации мелодического материала предшествующих тем. В данном случае мы, несомненно, наблюдаем рациональный, заранее обдуманый план композиции (эта черта, безусловно, присуща творческому методу Мясковского).

На основании приведенных выше анализов можно прийти к выводу, что в сонатном *allegro* Мясковского (первые части) действуют обычно две тенденции: в экспозиции — к расширению формы, в разработке — к сжатию. Это достаточно красноречиво показывает, например, соотношение разделов в первой части Пятой симфонии: экспозиция 119 тактов, разработка — 85 тактов<sup>15</sup>.

Однако в плане восприятия подобные разработки не быстротечны. Фактор объективного времени, как всегда в таких случаях, второстепенен. Концентрированность воздействия, связанная с интеграцией мелодических элементов экспозиции, делает эти разработки более значительными, а значит — субъективно масштабными.

Заслуживает внимания тот факт, что в музыкальной форме Мясковского (мы имеем в виду первые части симфонии) устанавливается последовательная система использования родственных приемов: повторение, секвенция, имитация. Тема в экспози-

<sup>13</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 123.

<sup>14</sup> Эта тема — источник развитой фугированной формы, обладающей одновременно интересной тональной структурой. Выделим следующие две особенности: 1) секундовые тональные соотношения (d-moll—es-moll—e-moll, ц. 21—23) связаны с динамическим нарастанием, предшествующим появлению темы фуги; 2) квартово-квинтовые соотношения, типичные для самой фуги, возникают в кульминациях (e-moll — a-moll, ц. 23).

<sup>15</sup> Обилие тем в побочной партии Пятой симфонии, по-видимому, связано с необходимостью уравновесить основные разделы экспозиции, сделать их равноценными. Это в свою очередь означает, что расширение формы характерно и для побочных партий.

ции очень часто начинается с обычного повторения первой фразы, дальше оно усложняется, образуется секвенция (точная или варьированная). Затем тот же материал разрабатывается имитационно.

Примечательно, что закономерности формообразования сонатного *allegro* в первых частях симфоний сохранились после тех значительных перемен, которые произошли в творчестве композитора в период написания Четырнадцатой — Двдцатой симфоний. Этот тип формы, вероятно, наилучшим образом соответствовал его художественным намерениям.

Образование полифонического тематизма в первых частях, как показано при анализе Пятой и Двадцать четвертой симфоний, происходит в соответствии с динамикой развития сонатной формы. Иные закономерности обуславливают формирование подобного тематизма в средних разделах; к тому же здесь явления такого рода наблюдаются значительно реже.

В средних разделах полифоническая тема вводится, казалось бы, неожиданно. В этом заключается одна из основных особенностей музыкального мышления Мясковского. Кажущееся спокойствие течения музыкальной мысли обманчиво: композитор при помощи разнообразных приемов, например частых повторений, сдерживает развитие лишь до некоторого предела, где вдруг сразу выявляются глубоко скрытые до этого силы. К такого рода «прорыву» приводит введение темы фугато во второй части Пятой симфонии. В отличие от первой части, полифоническая тема здесь подготовлена мелодическими структурами вариационного типа. Рассмотрим следующий пример:



Мелодическое движение в начальном мотиве этого фрагмента зафиксировано определенными точками (*f — es — f*), но при этом оно воспринимается не графически четко (в виде ломаной линии), а пластически округленно. Мотив представляет собой одно-единое движение — опевание *f*. Второй мотив уравновешивает первый, а третий является повторением первого. В четвертом суммируются движения первого и второго мотивов; пятый развивает нисходящую линию, намеченную в первом и т. д. Очевидно, что основные приемы мелодического развертывания в этой теме — варьирование повторения, расчлененность и заторможенность движения (и вследствие этого — небольшой диапазон). Важно отметить, что в фактуре сопровождающих голосов в это время зарождается нисходящее хроматическое движение. Наряду с описанными выше приемами, этот сохраняется Мясковским в предельно лаконичной двухголосной теме фугато (см. пример 3).

Во второй части Пятой симфонии фугато направлено на то, чтобы создать необыкновенно сильную кульминацию (чему в немалой степени способствует последовательное включение голосов и обновление контрапунктов) — кульминацию романтического характера, знаменующую перелом в содержании (ц. 38—39).

Сложное переплетение различных факторов формообразования во второй части Пятой симфонии и — самое главное — включение в мелодический процесс активной ритмической силы (образование полифонической темы) позволяют композитору усилить здесь драматическую экспрессию, в противоположность эпическому строю первой части. В союзе с полифоничностью выступает и ускорение темпа.

Анализ мелодического развертывания в средней части Пятой симфонии позволяет еще раз подтвердить тот вывод, что приемы повторения (точного или варьированного) у Мясковского способны трансформироваться в имитационные приемы, поскольку в основе того и другого лежит общий принцип: многократное возвращение к одной исходной мелодической интонации или теме и их непрерывное обогащение. Но такая внешняя связь между этими приемами имеет и внутренние причины. Они заключаются в том, что мелодическое варьирование позволяет внести в музыкальное содержание большое разнообразие эмоциональных оттенков, как бы «расставленных в ряд» по горизонтали. Это типично для экспозиции, в разработке же должна быть уже качественно более высокая степень развития. Она достигается при помощи имитационной полифонии, позволяющей объединить различные по содержанию элементы и испытать их выразительную силу в условиях контрапунктирования.

Мысль Ю. Келдыша о том, что полифонический склад в музыке Мясковского слышится там, где в качестве темы используется короткий и трудно поддающийся трансформации мелодический фрагмент, больше всего относится к финалам симфоний. Не случайно в них возможны явления, которые мы наблюдали в первых частях. В финалах симфоний Мясковского, несомненно, происходит интеграция мелодического материала. Она выражается в формировании полифонического тематизма или подобного ему. С точки зрения полифонического тематизма, чрезвычайно интересна Первая симфония — ее формообразованию присущи закономерности, которые будут развиты в последующем творчестве.

Финал этой симфонии (первая редакция) построен необыкновенно цельно в тематическом отношении. Мелодическая линия его главной темы опирается на интонационное ядро фугато из первой части, утверждая тем самым исходный мотив всей симфонии (см. пример 15). В финале этот мотив (*h — c — es*), сдвинутый на другие ступени (вводный тон к доминанте — III ступень — тоника; *fis — g — es — c*), приобретает особую рельефность.

Главная тема представляет собой короткий и туго поддаю-



щийся изменению мелодический отрезок. Она написана в форме периода единого строения.

На основе главной темы уже в экспозиции финала возникает тема полифонического склада. Ее мелодическая энергия, сконцентрированная в ядре, формирует непрерывную линию, которая отчасти дает выход напряжению мелодии и по смыслу уравновешивает мелодическое ядро (подобно соотношению устойчивой — неустой):

15. Симфония № 1, ч. I

Lento ma non troppo тема фугато

Allegro assai e molto risoluto финал, г. п.

финал, св. п.

Действие интегрирующих процессов в финале Первой симфонии выражается не только в образовании полифонической темы. Почти каждая тема сонатной формы имеет собственное имитационное развитие. Его результатом становится контрапунктическое соединение тем финала в коде, ц. 27 (подобно «Юпитеру» Моцарта):

16. Симфония № 1, финал

Fl. a2 главная тема

Ob. a2

trp

Cor. in F закл. те.

V-ni II поб. тема

V-la

Fag. связ. тема

V-c.

Типы тем полифонического свойства, присущие финалам, во многом отличаются от тех, которые были рассмотрены при анализе первых частей. Это обусловлено, главным образом, различием в подходе к тематическому развитию. Как уже упоминалось выше, в экспозициях первых частей преобладает тенденция к расширению формы, дифференциации ее элементов, а в том же разделе финала, напротив, Мясковский часто стремится к композиционному сжатию, что существенно влияет на внутреннее строение классического периода. В его начальном предложении может быть достигнута концентрация материала, которая характерна для полифонической темы.

Главная партия в финале симфоний Мясковского, как отмечено в анализе Первой симфонии, имеет определенный интонационный источник в предшествующих частях и тем самым представляет собой качественно новую ступень тематического развития в сонатно-симфоническом цикле. Все это в еще большей степени наблюдается, например, в Двадцать пятой симфонии. Сравним между собой основные ее темы:

17. Симфония № 25, ч. I

Adagio

pp

Moderato ч. II

Allegro impetuoso ч. III

f

Нельзя не заметить, что главная тема финала синтезирует интонационный материал всего произведения. Например, мелодический контур уменьшенного септаккорда *his — dis — fis — a* заимствуется из темы первой части; октавный ход *cis — cis* и последующее мелодическое движение имеют много общего с напевной темой из второй части.

Но помимо интонационных связей в эту драматичную тему глубоко проникло лирическое начало, свойственное всей симфонии в целом. Оно повлекло за собой разграничение мелодии на две контрастные сферы (см. т. 1—3, 4—6 из примера 17), что получило отражение в структуре темы:

«полифонич. тема»

развертывание

заклЮчительное  
предложение

Как видно из схемы, тема образована тремя построениями. Начальный четырехтакт, в силу его структурной оформленности, может рассматриваться как самостоятельная тема, обладающая полифоническими признаками. Следующий шеститакт — не что иное, как развертывание; достаточно обратить внимание на связь между соседними мотивами и их одноосновность. ЗаклЮчительный четырехтакт несет в себе черты репризы, обогащенной полифонически (для этого Мясковский прибегает к средствам канонической имитации!). В целом наблюдается стремление к преодолению расчлененности. Это и есть, по сути дела, основная формообразующая тенденция в экспозиции финала.

Для того чтобы понять содержательный аспект этой структуры, обратимся к жанровым и драматургическим основам Двадцать пятой симфонии. Художественная идея этого произведения заключается в том, что здесь противопоставляются три различных характера: элегический (*Adagio*, ч. I), песенный (*Moderato*, ч. II) и драматический (*Allegro impetuoso*, ч. III). Вместе с тем они не только контрастируют друг с другом, но и связаны посредством финала, где «энергия, словно таившаяся доселе, накапливавшаяся в первых двух медленных частях, получает высвобождение»<sup>16</sup>. В результате композиция в целом напоминает сонатную форму, где сдержанной, суровой главной партии (ч. I) противостоит грациозная побочная (ч. II). Последняя часть становится одновременно разработкой и репризой этой формы, ибо в ней драматические образы (во многом исчерпав свои возможности) сменяются лирическими. В коде, объединяющей материал всей симфонии (из ч. III — ц. 37, из ч. I — ц. 44, из ч. II — ц. 47), окончательно утверждается лирическая концепция произведения.

Таким образом, в кульминационный момент развития (финал) тематизм в симфониях Мясковского может наделяться полифоническими чертами. Таковы, например, начальные предложения в Первой, Четвертой, Двадцать четвертой, Двадцать пятой и других симфониях.

Сколь велики могут быть их полифонические потенции, видно на примере Двадцать седьмой симфонии, где само изложение главной партии финала дается в полифонической форме (бесконечный канон), что прекрасно сочетается с глубоко лирическим характером мелодики и одновременно служит своего рода кульминацией и завершением формообразующих процессов всего произведения.

Как уже было показано, формообразование финала для Мясковского связано прежде всего с поисками средств, придающих цельность общей композиции симфонии. Это касается не только

построения мелодической линии, но и фактуры (первое, естественно, обуславливает второе). Уже в изложении тематического материала финалов Мясковский довольно часто применяет приемы имитационной полифонии, что, несомненно, вызвано новыми тенденциями в формообразовании (в прошлом такие примеры редки; в числе немногих — Соната Шумана для фортепиано № 1 *fis-moll*, главная партия первой части).

Наши наблюдения в области мелодических свойств стиля Н. Я. Мясковского были направлены на определение смысла «без-ходности», «без-формальности», «развития идей в совершенно закономерном плане». Теперь можно сказать, что эти слова Мясковского подтверждаются наличием в его сочинениях целой системы приемов скрепления и синтеза тематически значимых элементов. В ее организации одна из основных ролей поручена полифонической теме — сложному и не однозначному в музыке этого композитора явлению, грани которого могут быть весьма подвижными. Решающим фактором для определения «полифоническая тема» должно быть следующее за ней имитационно-полифоническое развитие, хотя бы в рамках темоответной имитации. В противном случае, при отсутствии контрапунктирования, полифонические свойства не раскрываются в полной мере, не становятся доминирующими. Тогда они выражены, главным образом, лишь в воздействии на структуру мелодики основного построения и ее деформации, сказывающейся в усилении тенденций к связи и оттягиванию моментов равновесия (имеется в виду преодоление рамок песенного периода).

Рождению полифонической темы в сонатных частях предшествует дифференцирующий процесс, где мелодический материал дробится на отдельные звенья, перемещаемые тонально и контрапунктически. Поэтому музыкальный образ в симфониях Мясковского нужно осмысливать в процессе развития.

Полифоническая тема, безусловно, явление интегрирующее. Будучи результатом отбора интонационного материала, исключения каких-то второстепенных по значению элементов мелодического движения, она концентрирует внимание на ярком и определяющем в музыкальной характеристике. Но под этим следует понимать не какое-либо единичное свойство, а сплав, в котором трудно разглядеть отчетливые грани. Поэтому такая тема воспринимается как единый комплекс, смысловое обобщение. Она часто является также кульминационной точкой тематического развития, представляя собой в этом смысле высшую ступень становления образа. Полифоническая тема, по существу, вобрала в себя те качества, которые Мясковский считал главными для симфонии — планомерность, объединенность и синтез<sup>17</sup>.

Включение в симфонию тем полифонического характера закономерно, ибо в их свойствах проявляется самое существо

<sup>16</sup> Иконников А. Художник наших дней Н. А. Мясковский. М., 1966, с. 300.

<sup>17</sup> См. характеристику Мясковским симфонизма Глазунова в кн.: Н. Я. Мясковский. Т. II. М., 1960, с. 119.

симфонизма. Симфонизм, по мысли Асафьева, — это «творческое постижение и выражение чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности»<sup>18</sup>.

Весьма существенно, что осознание полифонической темы, как необходимого компонента интегрирующего процесса в симфонии, фактически было подготовлено эволюцией классического симфонизма, особенно произведениями Бетховена и Чайковского — композиторов, высоко чтимых Мясковским. Об этом свидетельствует и тот факт, что исследованию их симфоний Мясковский посвятил специальную статью.

Творческий опыт Мясковского имеет непреходящее значение, ибо подтверждает огромные возможности мелоса для формообразования. Это особенно важно в современной музыке с ее интенсивными поисками в жанре симфонии, с ее многообразием выразительных средств и постоянным стремлением к художественному совершенству.

<sup>18</sup> Игорь Глебов. Чайковский. П., 1922, с. 8.

Л. Решетняк  
(Донецк)

## ФУГИРОВАННЫЕ ФОРМЫ В КВАРТЕТАХ Н. Я. МЯСКОВСКОГО

Тринадцать квартетов Н. Я. Мясковского составляют вторую, после симфоний, по величине и значимости часть его творческого наследия. Их нередко называют «камерными симфониями», и эта аналогия не случайна. Глубина содержания и стройность музыкальных концепций, логика развития и отточенность форм, особая плотность фактуры — все выдает в них композитора-симфониста.

Б. Асафьев указывал, что «лучшие образцы русского камерного инструментализма имеют право оцениваться в плане эволюции симфонизма, и всякий ценный квартет является в отношении монументальной симфонии микрокосмом»<sup>1</sup>. Естественно, таким правом обладают и квартеты Мясковского, убежденного продолжателя русских классических традиций в советской музыке. Шестой симфонией он, по выражению Асафьева, «восстановил прерванный путь развития». «Мостом, соединяющим две эпохи, суждено было стать симфонизму Мясковского»<sup>2</sup>. Недаром Д. Шостакович рассматривает его в одном ряду с корифеями русской музыкальной культуры: «С музыкальной Москвой имя Мясковского так же нерасторжимо, как имена Николая Рубинштейна, Чайковского, Танеева»<sup>3</sup>.

Если симфонии Мясковского справедливо называют музыкальной летописью нашей эпохи, то квартеты его можно сравнить с дневниками, более личными, субъективными, но не менее глубокими по наблюдениям и мыслям, в которых ярко выражена личность и индивидуальность их создателя.

Струнные квартеты оказываются особенно благодарным для исследователя полифонии Мясковского материалом по целому ряду причин. Г. Нейгауз, говоря о музыке Мясковского, подчеркивал, что она «полна мысли и будит мысль». Логика, во многом обусловившая полифоничность его музыки, — отлич-

<sup>1</sup> Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1968, с. 212.

<sup>2</sup> Там же, с. 181.

<sup>3</sup> Шостакович Д. Сохранить живые черты. — В кн.: Н. Я. Мясковский. Т. 1. М., 1959, с. 7.

тельная черта стиля композитора, не рационалиста, но мыслителя.

«В инструментальной камерной музыке, как высшей сфере сосредоточения музыкального, композитор добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств»<sup>4</sup>. Это самоограничение, отказ от красочной оркестровой палитры и позволяет сосредоточиться именно на логике развития музыкальной мысли, вырабатывает и оттачивает приемы композиторской техники и часто служит наиболее точным показателем, мерилем мастерства. Минимум голосов квартетного ансамбля и значительность музыкально-симфонических концепций делают этот жанр творческой лабораторией композиторов, в которой зачастую не только формируется их метод, но и совершаются важнейшие художественные открытия.

Кроме того, состав струнного квартета удачно сочетает единство родственных тембров струнных со значительной автономией каждого голоса-инструмента, что создает наиболее благоприятные условия для полифонического письма.

Квартетное четырехголосие одинаково типично как для гомофонии, так и для полифонии. Это помогает обнажить взаимодействие гармонических и полифонических факторов и соотношение их, очень важное для понимания стиля композитора. По наблюдению Б. Асафьева, Мясковский — «гармонист по складу мышления», который «пользуется приемами полифонической разработки лишь в качестве контраста гармонической насыщенности и для „разложения“ ее»<sup>5</sup>. Но эта гармоническая насыщенность была следствием важнейшей стилиевой особенности — мелодизации гармонических голосов. Учитель Мясковского А. К. Лядов говорил: «Не понимаю, как это сочетается в Мясковском четкий, ясный ум, что явствует из отличного усвоения им логики техники сочинительства, с этими постоянными напластованиями ползучих проходящих нот. Сплошная непроницаемая сетка из них вместо различных гармоний»<sup>6</sup>. В приведенном наблюдении подмечено постоянное стремление композитора превратить каждый из голосов, входящих в гармонический комплекс, в линию<sup>7</sup>. В этом главная предпосылка формирования закономерностей полифонического письма Мясковского.

На большое значение имитационно-полифонических форм в произведениях композитора впервые указал В. В. Протопопов в «Истории полифонии»<sup>8</sup>. Каноны, канонические секвенции, стрет-

<sup>4</sup> Асафьев Б. Русская музыка, с. 213.

<sup>5</sup> Асафьев Б. Мясковский как симфонист. — В кн.: Н. Я. Мясковский. Т. I. М., 1959, с. 30.

<sup>6</sup> Цит. по: Асафьев Б. Николай Яковлевич Мясковский. — Там же, с. 13.

<sup>7</sup> Здесь уместно вспомнить следующее высказывание Э. Курта: «Гармоническая ткань достигает высшего художественного совершенства только тогда, когда отдельные голоса приобретают мелодическую красоту». См.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 92.

<sup>8</sup> Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962, с. 229.

ты встречаются в изложении и развитии любого музыкального материала, будь то темы вступления, главной, побочной, связующей или заключительной партий, в любом из разделов формы. Перечисленные имитационные приемы предполагают предварительную техническую работу с темой еще в процессе ее создания. И Мясковский часто «проверял» тематический материал «на каноничность», раскрывая потенциальные возможности темы именно в направлении дальнейшего полифонического развития, что и является главным условием и базой для существования фугированных форм у Мясковского.

Это положение убедительно подтверждает рукописный набросок первой части Тринадцатого квартета<sup>9</sup>, позволивший нам хотя бы частично проникнуть в творческую лабораторию композитора, проследить начальный этап работы и сравнить его с окончательным вариантом.

Карандашный эскиз начинается четырехголосной нисходящей стреттой в d-moll будущей темы побочной партии. Два верхних голоса — канон со сдвигом в четверть, два нижних — канон темы в увеличении, причем у виолончели намечен только один такт:



Эта черновая стретта не вошла в квартет, но она явилась основой для написания самой темы и выяснения возможных сочетаний ее с вариантом в увеличении.

Вторую строку рукописи занимает новая четырехголосная стретта — тема с иным порядком вступления голосов. Она вошла с незначительными фактурными изменениями в экспозицию окончательного варианта квартета (цифра 5 партитуры). В разработке сонатной формы первой части мы обнаруживаем и третью черновую стретту в cis-moll. Рядом с ней на полях рукой Мясковского отмечено «к разраб[отке]». И только после нее и следующего за ней материала связующей партии композитор приступает к сочинению будущей темы главной партии в a-moll. Это явно ее первый вариант, с исправлениями и помарками в мелодии и гармоническом сопровождении, которое намечено половинными длительностями. Сразу же за первым проведением темы главной партии Мясковский пробует ее каноническое соче-

<sup>9</sup> ЦГАЛИ, фонд 2040 (Мясковский), опись I, ед. хр. 42, с. 27.

тание в *b*-moll, где каноном проходит только начальная фраза темы. Этот комплекс в печатной партитуре входит в репризу первой части (цифры 12, 13).

2.

Последовательность процесса сочинения тем в рукописи позволяет не только вскрыть причину высокого полифонического потенциала побочной партии, которая написана в форме миниатюрной фуги<sup>10</sup>, но и проследить изменение авторского замысла от набросков к окончательному варианту квартета. Это в первую очередь касается перемены функций главной и побочной партий

Си-бемоль, поставленный при ключе на первой строке карандашного наброска темы побочной партии, сама октавная стретта, которая звучит в *d*-moll, а также тональность главной партии *a*-moll, доминанта *d*-moll, — свидетельствуют о том, что первоначально планировались иные их соотношения: тема побочной предполагалась в качестве главной, а главная — в качестве побочной партии. На возможность такой трактовки ука-

<sup>10</sup> Детальный анализ ее содержится в шестнадцатой главе «Истории полифонии» Вл. Протопопова.

зывает не только типичный тональный план сонатной экспозиции *d* — *a*, но и несколько нетрадиционные для современной образной системы сонатной формы элегическая лирика темы главной партии и действенная, яркая танцевальность побочной.

Для нас именно это соотношение тем во многом обуславливает особое обаяние и притягательность Тринадцатого квартета, делает его неповторимым. Но первоначальный замысел был несомненно иным и, следует отметить, менее интересным в драматургическом отношении.

При сравнительном анализе эскиза и партитуры особенно важным является тот факт, что в рукописи полностью зафиксировано только полифоническое развитие тематизма. Это свидетельствует о наличии у Мясковского сложившегося композиторского метода в работе над тематизмом, где уже в процессе создания тем имитационной полифонии отведено значительное место. Метод этот во многом близок танеевскому, описанному Н. А. Римским-Корсаковым в «Летописи»: «Раньше чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов; писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения и, только вполне набив руку на его основных частях, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что возможно выстроить из этого материала. Такой же способ применялся им при сочинении „Орестей“. Казалось бы, что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишённое и тени вдохновения, но на деле с „Орестей“ оказывалось наоборот — при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения»<sup>11</sup>. Отметим особо вскользь брошенную Римским-Корсаковым фразу о сухости и академичности ожидаемого результата, поскольку он связан со скрупулезной полифонической работой над темами. Подобная точка зрения была довольно распространенной, «контрапункт» и «ученость», «сухость» часто становились синонимами и противопоставлялись творческому «вдохновению». У Мясковского в статье о К. Дебюсси содержится интересное высказывание по этому поводу: «...о Дебюсси никогда не говорят как об интересном контрапунктисте, подразумеваемая под этим, вероятно, лишь умение строить бесчисленные, хитрейшие и никому не нужные имитации...»<sup>12</sup> Ирония Мясковского-критика обращена прежде всего на второстепенных композиторов, для которых полифонический прием служил самоцелью. Сам же Мясковский, когда того требовало содержание, широко и мастерски пользовался полифоническими приемами, понимая, что это существенный ресурс музыкально-тематического развития.

<sup>11</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 215.

<sup>12</sup> Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. М., 1960, с. 178.

В нашей статье предпринята попытка систематизации типичных для квартетов Мясковского полифонических явлений и форм, прежде всего фугированных, составляющих основу полифонического мышления композитора, с целью определения особенностей их строения и условий существования.

Объектом исследования станут в первую очередь квартеты, в которых использованы наиболее развитые имитационные формы: фуги и фугато. Внедрение их в сонатно-симфонический цикл — явление распространенное, имеющее уже большую историческую традицию, но в каждом конкретном случае, в зависимости от образного содержания и композиторского замысла, — дающее новый художественный эффект. Неизбежное взаимовлияние двух формообразующих принципов (чаще всего сонатного и фугированного) значительно меняет традиционную модель как основной формы, так и формы второго плана (термин В. В. Протопопова) и приводит к созданию нового типа композиционных структур с более сложной драматургией.

Соотношение типичного и индивидуального в претворении традиционных форм можно наглядно проследить на примере финала раннего квартета Мясковского F-dur (издан под № 10 в более поздней редакции 1945 года, как оп. 67)<sup>13</sup>. Он создавался в годы учебы в консерватории (1907 г.), в период активного творческого усвоения как технических приемов композиции, так и классических традиций русской музыки, с которыми Мясковский был неразрывно связан на протяжении всей жизни.

Десятый квартет — это еще не выражение собственного «я» художника, а скорее переработка всех ценностных ориентаций и приобретений, которые Мясковский извлек из опыта старшего поколения. В письме к С. Прокофьеву композитор так описывает начало работы над квартетом: «уселся за квартет — жадность к нему огромная, а идет плохо, и темы как-то не удались, и разработка их какая-то вялая... с одной стороны, сама техника нова: как-то новичком себя чувствую... но бросать все же не хочу, так как намечены уже и скерцо и финал, нет только *adagio*, но за ним дело не станет, если выйдут все эти чертовы *allegro*»<sup>14</sup>.

Квартет F-dur, так же как цикл романсов на стихи Е. Баратынского «Размышления» оп. 1, сочиненный в этом же 1907 году, отмечен классической ясностью, уравновешенностью и спокойной сдержанностью, свойственной в дальнейшем многим произведениям Мясковского. Но в них ощущается и непосредственное влияние музыки Чайковского, Танеева, Глазунова. Обнаруживается довольно явственное интонационное родство тематизма: можно указать на сходство очертаний темы

главной партии у Мясковского и темы вступления первой части Четвертого квартета С. Танеева. Скерцозно-танцевальная тема связующей первой части Десятого квартета Мясковского явно зависима и производна от главной темы финала Второго, F-dur'ного квартета Чайковского (см. пример 3). Подобные контурные сходства начального тематического рисунка не умаляют оригинальности тематизма Мясковского, поскольку развитие его идет иными путями, нежели у названных композиторов.

5. **Танеев. Тема вступления**  
*Adagio*  
*p*

**Мясковский. Тема главной партии I части**  
*p*

**Чайковский. Главная тема финала**  
*Allegro con moto*  
*f*

**Мясковский. Тема связ. партии I части**  
*Poco scherzando*  
*sf*

Квартет Чайковского в большой степени стал для Мясковского образцом для подражания. Этот естественный для начинающего композитора процесс постижения тайн композиции, закономерностей музыкального развития, овладения формой сказался не только на близости композиционных структур финалов этих двух квартетов, но и в выборе тонального плана (F, A, Des), что наглядно демонстрирует схема.

В первую очередь нас интересует включение фуги в рондосонатную форму и несколько необычное местоположение ее в данной структуре — она заменяет последнее репризное проведение главной партии<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Периодизация квартетов заимствована из ст.: Попеляш Л. Некоторые черты циклической формы в поздних квартетах Мясковского. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977, с. 53.

<sup>14</sup> С. С. Прокофьев. Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 46.

<sup>15</sup> У Чайковского есть еще один пример подобного рода — в финале Третьей симфонии, но там фуга следует после рефрена, а не вместо него.

Чайковский. Второй квартет, финал

**A B A R A B** [32] **A** str **B** кода

*F C C F d a a d* *D* орг. пункт

Г.п. П.п. Г.п. R Г.п. П.п. фуга на теме Г.п. П.п.

*F Des F g-B-g F A F F F*

Мясковский. Десятый квартет, финал

**A B A C** [13] **A** к. секв. **B** кода

*F C F C Cis fis E<sup>8</sup> a* *D* орг. пункт

Г.п. П.п. Г.п. эпизод фуга на теме Г.п. П.п.

*F A F Des F F F*

В обоих случаях данные репризы финалов открываются октавным tutti темы главной партии, а затем одностольно излагается собственно тема фуги. Следует отметить, что обе темы фуг сохраняют характер и мелодические контуры тем главной партии без изменения. У Мясковского используется только ее первое предложение, наиболее действенное и активное.

Решительная, героико-эпическая тема, несколько «глазуновская» по характеру, складывается из широких интервальных ходов на кварту, квинту, октаву и завершается полной каденцией в доминантовой тональности. Связь ее с темой главной партии из первой части квартета очевидна.

4. [14] Мясковский. Тема фуги финала

Тональный план обеих экспозиций фуг традиционен —  $F-C$  —  $C-F$  —  $F-C$ , в среднем же разделе наблюдаются значительные расхождения: у Чайковского тема проходит в тональности параллели и ее доминанты:  $d-a-a-d$ , у Мясковского в  $Cis$  и  $fis$ . Это далекое, на первый взгляд, тональное соотношение является отражением и развитием гармонического потенциала экспозиции рондо-сонаты. В связующей партии многократно сопоставлялись тоническое трезвучие и трезвучие VI низкой ступени —  $Des$ , энгармонически равное  $Cis$  (см. приведенную выше схему).

Следует особо отметить появление в среднем разделе фуги Мясковского двухголосного удержанного противосложения с дублировкой в сексту, образующего с темой двойной контра-

пункт децимы<sup>16</sup>. Второй этап развития среднего раздела фуги Мясковского (цифра 17) составляют два проведения темы, в которых дублировка перенесена с противосложения на саму тему. Она излагается параллельными терциями, причем верхняя линия темы звучит во фригийском миноре  $gis$ . В фуге Чайковского эпизодически также встречается подобный прием: удвоения в терцию одновременно темы и противосложения (цифра 32, т. 36—39).

Нетрадиционность реприз фуг в обоих случаях зависит от их положения в форме финала. В верхнем, более стабильном слое фактуры (первая и вторая скрипки, альт) возвращается главная тональность и основное ядро темы в виде канонической секвенции у Мясковского и трехголосной стретты у Чайковского (сама тема фуги уже не звучит полностью). В нижнем слое — доминантовый органнй пункт усиливает противоречивость данного раздела, совмещающего и репризные, и предыктовые функции, а следовательно, обостряющего напряжение. Эта двойственность разрешается в кульминации всей части при появлении темы побочной партии (Чайковский — цифра 34, Мясковский — цифра 21). Она звучит в регистровом увеличении (первая скрипка и альт), а в квартете Мясковского еще и в ритмическом увеличении. Достигнутая кульминационная зона как бы «продлевается» бесконечным канонем на элементе темы побочной партии (октавный контрапункт с расширением диапазона, у Чайковского — цифра 34, т. 12, у Мясковского — цифра 23).

При значительном сходстве формы и методов развития, отмеченных при анализе фуг Чайковского и Мясковского, необходимо подчеркнуть и некоторые существенные различия, в частности разную расстановку акцентов в финалах. Тема побочной партии в финале квартета Чайковского звучит в кульминации более плотно, весомо, чем в экспозиции, но без изменения сущности образа, оттеняя своей песенностью контраст со скерцозной, танцевальной главной темой. У Мясковского же под влиянием укрупнившегося фугированного раздела главной партии побочная значительно трансформируется. Она проводится в увеличении, сближаясь с темой главной партии, приобретая гимнические черты. Отличия коренятся в характере тематизма: жанрово-танцевального у Чайковского и лирико-эпического у Мясковского. В результате Чайковский сохраняет контраст ведущих тем, а Мясковский сглаживает его, сближая темы.

Драматургически местоположение фуг в последнем репризном разделе рондо-сонаты объясняется стремлением показать главный музыкальный образ в развитии<sup>17</sup>, не изменяя при этом его образной сущности, что и достигается обычно полифоническими средствами. Насыщение музыкальной ткани тематиче-

<sup>16</sup> На то обстоятельство, что комплекс противосложения следует рассматривать как единое целое, указывает параллелизм секст, запрещенный при  $Iv=-9$ .

<sup>17</sup> Он уже звучал у Мясковского дважды в экспозиции в одной и той же тональности, а у Чайковского даже трижды.





нальный и интересный прием сопоставления первоначального музыкального образа и производного, нередко значительно удаленного от своего истока. Это позволяет Мясковскому углубить контраст между вариациями без опасения разрушить единство цикла. В свою очередь создаются как бы две параллельные сферы драматургического развития, где одна линия подчеркивает стабильность главного образа, а вторая — отражает динамику процессов изменения.

Мясковский решает эту задачу почти исключительно с помощью полифонических средств. Третья вариация — довольно редкий в современной музыке пример использования формы трехголосного канона. Он становится активным импульсом для дальнейшей полифонизации фактуры в последующих разделах: четвертая и пятая вариации используют имитационную и контрапунктическую технику. Накопление полифонических приемов в предшествующих вариациях подготавливает появление двойной фуги. Наиболее устойчивые имитационные формы — канон и фуга — обрамляют этот своеобразный цикл полифонических вариаций, образуя «большую полифоническую форму» (термин В. В. Протопопова). Она обнаруживает себя в сквозном развитии, направленном к заключительной фуге — кульминации и итогу финала.

Не только логика полифонического развития от простого к сложному объединяет вариации и придает стройность вариационному циклу. Созданию единства способствует и постепенное «вызревание» темы фуги в недрах предыдущих вариаций, которое в рамках формы, «базирующейся на принципе тождества» (Б. Асафьев), приводит к образованию значительного контраста с первоначальной темой Грига. Более того, темы фуги, особенно первая, синтезируют в себе некоторые интонационные и ритмические особенности тематизма первой части, что и позволяет трактовать фугу как финал не только второй части, но и всего цикла<sup>24</sup>.

5. *Andante* Тема вариаций

<sup>24</sup> Следует отметить и тональные связи, существующие между первой частью квартета и фугой в вариациях. Соотношение главной и побочной партий d—F отражается в экспозициях первой и второй тем фуги, образуя тональную арку на расстоянии.

Тема во второй вариации

*Andante*

Начало трехголосного канона

*Andantino*

Первая тема фуги

*Molto vivace*

Вторая тема фуги

Тема п. п. первой части

Обнаруживаются связи с побочной темой первой части. Начальный интервал малой сексты (VI—I), взятый в обращении, становится начальным интервалом обеих тем фуги (I—VI). Это особо существенная деталь, так как конструктивным интервалом тематизма большинства вариаций, без сомнения, является квинта из темы Грига (I—V). Объединяющим началом между темой побочной партии и темой фуги становится и сходство ритмического движения: триоли восьмых противопоставлены спокойной смене четвертей в григовской теме.

Таким образом, родственные черты тематизма фуги и побочной партии первой части способствуют созданию цельности всего квартетного цикла. Но при этом остается разомкнутой линия завершения. Мясковский вводит в кульминацию репризы фуги вариационного развития второй части, ей недостает логического тему Грига, звучащую очень весомо у виолончели в ритмическом увеличении, одновременно с обеими темами фуги (вторая тема у первой скрипки и стретта первой темы у второй скрипки и альты), тем самым приводя развитие контрастных образов к одному знаменателю (см. пример 6 на стр. 80).

После консерваторских квартетов Мясковский на долгие годы отошел от этого жанра, продолжая творческие поиски исключительно в сфере симфонии. И только почти через двадцать лет, в 1930 году он вновь обратился к квартету, в короткий срок создав два цикла из оп. 33.

6.

*ff* *con tutta forza il tema*

2-я тема фуги

*ff marcato* 1-я тема фуги

*ff marcato* тема вариаций

Первый из них — a-moll — наиболее сложный по музыкальному языку, «с линейристскими устремлениями», и «невыгодный для исполнителей»<sup>25</sup>. «Он оказался трудным и требует зубрежки», — пишет Мясковский Прокофьеву<sup>26</sup>. С точки зрения приемов письма, квартет довольно традиционен. «Ясность общей композиции компенсирует сложность языка»<sup>27</sup>. Для исследователя полифонии Мясковского этот квартет особенно интересен обилием полифонических приемов развития.

Главная партия первой части развивается имитационно (цифры 2, 3, 22, 27, 28), побочная партия в дальнейшем получает форму канона (цифры 9, 34), заключительная, основанная на первой теме побочной, — бесконечного канона (цифра 14). Разработка строится в виде развернутого фугато на теме вступления и двух канонов главной (цифра 22) и побочной тем (цифра 24), фугато встречается и во второй части (цифры 6—8).

Новое в музыку квартета привносит тематизм, отличающийся подчеркнутой резкостью мелодики и сложными гармоническими образованиями. Тема вступления начиная с третьего такта содержит двенадцать звуков, десять из которых не повторяются. Это, конечно, еще не говорит об использовании композицией додекафонной серии, но отражает общую для музыки 20-х и 30-х годов тенденцию, которая своеобразно преломилась и у Мясковского (в романсах на стихи Ф. Тютчева «На склоне дня», в Десятой и Одиннадцатой симфониях). Тема фугато из

<sup>25</sup> Ливанова Т. Н. Я. Мясковский. Творческий путь. М., 1953, с. 230.

<sup>26</sup> С. С. Прокофьев. Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 363.

<sup>27</sup> Ливанова Т. Там же, с. 230.

второй части Одиннадцатой симфонии имеет с темой вступления квартета даже некоторое интонационное родство.

7.

*p* *f*

Первый квартет

10

*pp*

Одиннадцатая симфония

Нормой вертикальных соотношений в квартете становится диссонанс, в частности септима. Постоянные параллелизмы септим в фактуре первой части, она же является и основным интервалом полифонических имитаций — четырехголосная стретта темы главной партии в септиму — яркий и показательный пример.

3

*f* *f* *f* *f*

Сложность музыкального языка, его диссонантность послужила основной причиной того, что квартет этот вместе с Десятой симфонией причисляли к формалистическим произведениям, отражающим влияние зарубежного модернизма. Но Мясковский, как справедливо указывает Ю. Келдыш, «разграничивал понятия новаторства, возникающего из внутренних органических стилей, и „модернизма“, как поверхностного следования моде»<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978, с. 444.

Первый квартет имеет значение творческого эксперимента, сыгравшего свою роль в дальнейшей эволюции музыкального языка Мясковского. Следует отметить, что Асафьев положительно оценил Первый и Второй квартеты ор. 33. «Он очень хвалил Ваши квартеты», — писал Прокофьев. Сам же композитор, всегда требовательно и взыскательно относящийся к своим произведениям, после исполнения Первого квартета заметил: «Квартет № 1 — наиболее сложный, но, оказывается, отлично и даже виртуозно звучащий»<sup>29</sup>.

Полифонически наиболее интересной представляется первая часть квартета. Можно с большим основанием утверждать, что сонатная форма развивается в данном случае с помощью полифонических средств, образуя «полифоническую сонатность» (термин В. Задерацкого). Основным движущим конфликтом в этой части становится противоречие между темами вступления и главной партии. На протяжении всей сонатной формы они связаны неразрывно, и между ними происходит постоянная «борьба».

Начинается первая часть затаенной, полной скрытой энергии темой вступления. Она звучит в плотном октавном унисоне виолончели и альты, а затем первой и второй скрипок на септиму выше. Таким образом, уже здесь в рамках короткого вступления очерчивается роль септимы как главного конструктивного интервала горизонтали и вертикали.

С высшей точки, достигнутой во вступлении (ля второй октавы), «низвергается» страстная напряженная тема главной партии. Несмотря на ритмическое единство всех голосов, этот комплекс представляет скорее полифонический контрапункт, чем аккордовую вертикаль, потому что стимулом становится не логика гармонического развития, а линейное движение двух пар голосов, противоположных по направлению.

<sup>29</sup> С. С. Прокофьев. Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 352, 369.

Повторение главной темы (цифра 2) уже значительно полифонизировано: соло альты сопровождают краткие имитации в остальных голосах, со второй фразы переходящие в канон (т. 5—8). Здесь же в четвертом такте, как контрапункт к теме, звучит у виолончели тема вступления; в ней слышится затаенная угроза, настороженность. Она вплетается в полифоническую ткань главной партии, отчетливо выделяясь своим активным ритмическим рисунком:

характером исполнения — *marcato*. На каноническом развитии темы вступления основана и связующая партия (цифра 4). Таким же, как и в главной партии, средним пластом фактуры тема вступления присутствует и в побочной партии.

Здесь она подготавливает «прорыв» темы главной партии в сферу побочной (цифра 11). Таким образом, в экспозиции тема вступления играет роль полифонического контрапункта, «второ-

го плана» действия. В разработке же (цифра 16) она захватывает ключевые позиции и добивается главенства — на ней строится развернутое фугато, занимающее пятьдесят тактов. Его начало отмечено резкой сменой фактуры: акцентированные синкопы шестнадцатых, составляющие фон темы фугато, вторгаются в мягкий колеблющийся аккомпанемент первой побочной темы (*pp* и *dolcissimo*), завершающей экспозицию.

Тема вступления звучит тихо, но очень отчетливо (как и в экспозиции), сначала у альты, затем у второй скрипки. В дальнейшем она проходит только у скрипок в тональностях *fis—cis*. В развитии фугато большое значение приобретает динамика, с каждым проведением темы прогрессирующая в сторону усиления звучности — *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Постепенно угрожающе меняется и характер этого музыкального образа. Из затаенно-сумрачного он, набрав силу и мощь, превращается в открытый символ зла и сталкивается в кульминации с темой главной партии. Здесь невольно напрашивается сравнение с разработкой Седьмой симфонии Шостаковича, своими масштабами, степенью образных контрастов и оркестровой мощью значительно превосходящей анализируемый образец, но несомненно родственной в драматургическом отношении. Подобно тому как у Шостаковича тема «сопротивления» конденсировалась в недрах вариаций темы «нашествия», у Мясковского тема главной партии не исчезла полностью и внутри фугато, ее ритмически свободный вариант в уменьшении становится основой интермедий.

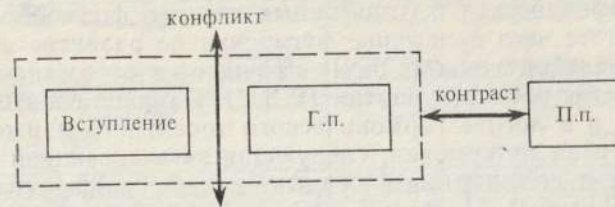


Сама она переместилась как бы на второй драматургический план, чтобы, подобно теме вступления, постепенно вернуть временно утраченные ею в разработке позиции. Именно поэтому так ярко звучит ее канон в кульминации всей части (цифра 22).

Если в экспозиции имитировалась только вторая фраза темы главной партии, то в кульминации канон проходит ее первая половина. Полифонизация усилилась и в побочной, которая звучит уже не двухголосным, как в экспозиции, а трехголосным каноном (цифра 24). Таким образом, на протяжении всей первой части характер взаимодействия основных музыкальных образов-тем — вступления, главной и побочной — достаточно сложен и может быть рассмотрен по двум параметрам — контрастному и конфликтному.

Контраст образуется между темами вступления и главной партии, с одной стороны, и двумя темами побочной партии — с другой, которые своим песенным светлым характером про-

тивопоставлены, изолированы и отстранены от «борьбы», напоминая лирический эпизод в драме<sup>30</sup>.



Конфликт между темами вступления и главной партии — основная движущая сила в данной сонатной форме. Он действует как по горизонтали — борьба за главенство в экспозиции и разработке, так и по вертикали — в полифонических контрапунктах тем.

Индивидуальность данной сонатной формы заключается во всеобщей полифоничности, в активной разработочности, особенно имитационной, уже в пределах экспонирования тем. Темы главной и побочной партий использовали почти все ресурсы развития уже в рамках экспозиции, поэтому таким уместным оказывается фугато разработки на теме вступления<sup>31</sup>. Слишком напряженный и стремительный пульс в первых двух разделах формы (экспозиции и разработке) исчерпал себя в них, и простое повторение экспозиции в репризе с некоторыми сокращениями так и не разрешает сложного противоречия музыкальных образов этой части, сохраняя многоплановость, полифоничность драматургии для последующих частей квартета. Поэтому закономерны и естественны интонационно-тематические связи между темами главной и побочной партий первой части и темами последующих частей, на которые указывает Е. Ершова<sup>32</sup>. Но в дополнение нам хотелось бы отметить несомненное родство и производность главной темы финала от темы вступления. Таким образом, продолженными оказываются все три образно-тематические линии квартета.

Анализ первой части Первого квартета позволяет сделать вывод о том, что проблема «полифонической сонатности», которую поставил В. Задерацкий, изучая творчество Шостаковича и Хиндемита<sup>33</sup>, актуальна и для творчества Мясковского. В по-

<sup>30</sup> Подобная функция побочной партии свойственна драматургии Чайковского.

<sup>31</sup> Интересно отметить, что соотношение тональности фугато *fis-moll* и главной тональности *a-moll* повторено Мясковским в Двадцать первой симфонии.

<sup>32</sup> См.: Ершова Е. Тематическая основа художественной слитности циклических форм в квартетах Мясковского. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1979.

<sup>33</sup> Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1966.

следних квартетных циклах есть интересный материал для исследования этого вопроса; в частности, пример сочетания сонатного и фугированного принципов представляет *Andante* Двенадцатого квартета. Своеобразие его заключается в столкновении полифонических и гомофонных методов формообразования, в результате чего привычное фугированное развитие первой повествовательной темы (*c-moll*) нарушается вторжением второй темы — темы побочной партии (*F-dur*). Влияние сонатности сказывается и в логике гармонического тонального движения. Полифоническая интермедия, следующая за экспозицией фуги, перерастает в доминантовый предьют к побочной партии (цифры 5 и 6 партитуры). Появление темы побочной в характере напряженной, взволнованной речи заставляет переосмыслить начальный фугированный раздел, наделив его функцией главной партии. Но все же сонатные качества заметно уступают полифоническим, фугированным. Это проявляется в нетипичном для сонатной формы тональном соотношении двух тем — *c-moll* — *F-dur*, в постепенной полифонизации второй темы. Ее гомофонно-гармоническое начало как бы «растворяется» сначала в октавных, а затем в квинтовых имитациях (цифры 8 и 9). Тема побочной партии «вызревает» во вторую тему фуги и в репризе совмещается с первой на правах контрастного, но уже определенно полифонического образования.

Сочетание тем в одновременности, а не последовательное их проведение, более характерно для полифонии, и поэтому заключительный раздел воспринимается не как сонатная реприза, а как типичная реприза двойной фуги. Таким образом, в *Andante* обнаруживается довольно органический синтез формообразующих принципов сонатной формы и двойной фуги при общей полифонизации фактуры. Мясковскому, в отличие от Шостаковича, не свойственно включение в сонатно-симфонический цикл фуги в качестве самостоятельной части; тем интереснее этот редкий пример подобного рода.

Наряду с фугами из Третьего, Десятого, Двенадцатого, Тринадцатого квартетов, в квартетных циклах Мясковского неоднократно встречается и более распространенная разновидность имитационных форм — фугато. Если классифицировать фугато по их местоположению в более крупной форме, то получится следующая картина:

фугато в разработке сонатного *allegro* — Первый квартет, первая часть; фугато в сложной трехчастной форме — Первый, Четвертый, Десятый квартеты, вторые части; Десятый квартет, третья часть; фугато — связующая партия — Десятый квартет, первая часть

Анализ фугато во вторых частях квартетов, интересный прежде всего введением фугированной формы в сложную трехчастную, позволил заметить общую для всех структур закономерность: все они занимают место середины первого раздела — А [В] А.

Фугато из второй части Десятого квартета реализует октавную имитационность в изложении первой темы (у альты и пер-

вой скрипки). Характер танцевальной темы со скачками в мелодии, капризной сменой ритмического движения (восьмые на  $\frac{3}{4}$  и синкопы на  $\frac{6}{8}$ ) в значительной мере повлиял на тему фугато. Она заимствует начальный квартовый ход, выравнивает мелодическую линию и ритмический рисунок, сжимаясь до трех тактов, но все же воспринимается как вариант основной темы.

13. [3]

14. [4]

Фугато состоит из трех проведений темы F — Es — Cis, ярко выделяющихся тонально из общего E-dur'ного окружения. Краткое фугированное развитие подхватывает каноническая секвенция с переменным показателем (цифра 4); чуждый звук *ми-диез* из Cis-dur заменяется в ней *ми-бикаром* (тоникой), и тональное движение замыкается. Секвенция развивает второй мотив темы фугато, но в то же время инерция секвентности тормозит энергичный взлет фугато, подготавливая репризу первой темы.

В данном случае композитор использует не привычный контраст двух тем в трехчастной форме, а контраст гомофонного и полифонического вариантов одной темы.

Наоборот, во второй части Четвертого квартета скерцозной первой теме резко контрастирует тема фугато — мелодия с ни-

сходящей тиратой, подчеркнута декламационного склада. Природа ее явно полифоническая, но возможности этой темы в дальнейшем не реализуются, она остается только контрастным главным образу штрихом.

14. [1]

15.

Особенностью фугато является его начальный аккордово-гармонический оборот, который разделяет пары проведений и подготавливает их тонально: первая в f—с, вторая — в as—es. Образуются два звена фугированной секвенции с контрастными гармоническими «вставками», заставляющими вспомнить классический почерк Гайдна. Как и в фугато из Десятого квартета, именно секвентное движение на заключительном обороте темы (три звена) осуществляет поворот к репризе.

Вторая часть Первого квартета — стремительное скерцо, кружащийся безостановочно вихрь. И на его фоне (так как тему фугато постоянно сопровождает удержанное противосложение-контрапункт, сохраняющее ритмическую пульсацию и хроматическое колеблющееся движение крайних разделов) неожиданно звучит диатоническая протяжная песня, близкая по характеру темам побочной партии первой части. Она проводится всего три раза — в b-moll, g-moll и cis-moll (последняя тональность — доминанта главной). Третье проведение совмещает в себе октавную стретту со сдвигом в один такт и дублирование в терцию верхнего пласта cis/a, придающее политональную красочность диатонической теме.



Тональный план фугато Г.п.

в экспозиции

F C (Des) Ges Es B (H) E a a  
миксолид. миксолид.

в репризе

F C (Des) Ges As Es (E) A d d  
миксолид. миксолид.

Активное начало, заложенное в самой теме, реализуется в подвижном тональном плане фугато, охватывающем большой круг тональностей. Два звена этой своеобразной фугированной секвенции расположены по квинтам. В них оказываются смещены на полтона доминантово-тонические соотношения ответа и темы: F—C—Ges (Fis) и Es—B—E—a, что заставляет вспомнить «озорные» сдвиги в прокофьевской гармонии. Мясковский вводит в фугато еще один интересный штрих — удержанное противосложение, которое особо экспонируется между вторым и третьим проведением еще до сочетания с темой. Кроме своего прямого назначения — служить контрапунктом теме, оно выполняет функции доминантовой подготовки гармонического сдвига, совмещая в себе и функции интермедии:

тема                    ответ                    противосложение                    тема  
 F                            C                            Des                    →                    Ges

Таким образом, тонико-доминантовые (доминантово-тонические) отношения господствуют в фугато. Единственным исключением является сдвиг второго звена секвенции на терцию Ges—Es. Показательно, что именно этот момент становится поворотным и в репризе, где второе звено начинается уже в As, обуславливая в дальнейшем основную тональность F в побочной партии. Последние два проведения темы фугато минорны:



соответственно a-moll в экспозиции и d-moll в репризе. Смена ладового колорита оттеняет переход в связующей к тональности побочной через ее параллель. Следующая за этим стретта на варианте темы представляет собой уже доминантовый предыкт к побочной партии.

Стретта воспринимается как естественное продолжение фугато и, таким образом, вся связующая партия оказывается явно полифоническим разделом в сонатной форме. Но кроме этого, ее тематический материал господствует и в разработке: тема фугато сочетается в двойном контрапункте с темой главной партии (цифра 12, т. 3—6), на ее варианте дважды проходит стретта (цифры 12, 13).

Фугато связующей становится импульсом для полифонизации всего цикла, именно от него протягиваются нити к фугато второй, третьей части и финальной фуге. Во второй части, как уже говорилось, фугато представляет полифоническую вариацию начальной темы скерцо, близкой теме связующей партии первой части в образном отношении и интонационно. В третьей части Десятого квартета средний раздел — *Andantino cantabile* (цифры 5—7) — достаточно редкий в музыкальной литературе пример лирического фугато романсового склада. Из всех анализируемых полифонических образцов его строение и тональный план наиболее свободны: нарушен принцип одноголосного экспонирования темы и последовательного включения остальных голосов, иногда вариационные изменения затрагивают саму тему. Альт и особенно виолончель, свободные вначале от проведения темы, выполняют роль гармонического сопровождения. Но при подходе к кульминации полифоничность фактуры усиливается

ется — тема в увеличении в верхнем голосе накладывается на проведение ее у альты и второй скрипки.

В кульминации фактура изложения становится гомофонно-гармонической и сохраняется уже до конца раздела. В этом фугато, как и во второй части Четвертого квартета, совмещаются полифонические и гомофонные методы развития, давшие самобытный и интересный художественный результат.

Фугированные формы квартетов Мясковского можно условно разделить на две группы, каждая из которых выполняет противоположные функции в драматургии сонатно-симфонического цикла:

- 1) фугированные формы, способствующие созданию единства, — фуга финала Десятого квартета, фуга в вариации

циях Третьего квартета, фугато из второй части Десятого квартета;

- 2) фугированные формы, способствующие созданию контраста, — фугато в разработке первой части Первого квартета, фуга — побочная партия первой части Тринадцатого квартета, фугато вторых частей Первого и Четвертого квартетов.

Предпосылки для создания единства или контраста существуют прежде всего на уровне образно-тематическом. В первой группе фугированные разделы или заимствуют тему (например, тему главной партии финала Десятого квартета<sup>35</sup>), или родственны теме предшествующего раздела (тема фугато второй части Десятого квартета — вариант первой темы скерцо), или представляют итог ее развития (тема фуги в вариациях Третьего квартета производна от темы вариаций и темы побочной партии первой части).

Темы фуг и фугато второй группы основаны, как правило, на новом музыкальном материале<sup>36</sup>, что способствует созданию образно-тематического и фактурного контраста с предыдущим разделом, в то время как в первой группе контраст существует только на уровне фактуры (гомофонный склад — фугированное изложение).

Драматургические функции фугированных эпизодов оказывают влияние на их внутреннее строение. Это влияние обнаруживается во включении в фугу новой темы. Появление второй, гомофонной темы в полифонической ткани *Andante* Двенадцатого квартета привносит в фугу сонатные отношения, усложняя образную сферу этой части лирико-драматической линии. Введение в кульминацию фуги новой для нее темы вариации во второй части Третьего квартета изменяет функцию репризы фуги, делает ее синтетической репризой всей части. Проведение темы фуги в увеличении в побочной партии первой части Тринадцатого квартета меняет характер этого образа, сближая ее с элегической главной темой, и тем самым вносит контраст в фугу.

Закономерности формы, в которую включены фугированные эпизоды, функциональная роль их в формообразовании отражаются в тональном плане. Подвижный тональный плач фугато первой части Десятого квартета подчеркивает характерную особенность именно связующего участка сонатной формы, служащего прежде всего тональным переходом от главной к побочной партии. Появление тональности *Cis-dur* в *F-dur*'ной фуге финала Десятого квартета отражает тональные отношения главной и связующей партий *F — Des*. Весь заключительный раз-

<sup>35</sup> С подобным примером мы сталкиваемся и в финале Двадцать четвертой симфонии Мясковского.

<sup>36</sup> Исключение составляет фугато в разработке первой части Первого квартета на теме вступления. Особенности драматургии этой части нами уже подробно рассмотрены.

дел фуги звучит на доминантовом органном пункте, так как совмещает функции ее репризы и связующей партии рондо-сонатной формы.

В фугированных эпизодах Мясковский часто применяет не-одноголосное вступление полифонической темы. Обычно она впервые звучит или с контрапунктом (побочная партия первой части Тринадцатого квартета, вторая часть Первого квартета), или на фоне гармонического сопровождения (разработка первой части Первого квартета, третья часть Десятого квартета). Этим вуалируется начало фугированного раздела, сглаживаются грани формы.

Но следует подчеркнуть, что, независимо от своей драматургической функции, фуги и фугато в квартетах Мясковского полностью занимают собой какой-либо раздел основной формы: главная партия-рефрен (финал Десятого квартета), связующая партия (его первая часть), побочная партия (первая часть Тринадцатого квартета), разработка сонатной формы (первая часть Первого квартета), середина первого раздела сложной трехчастной формы (вторые части Первого, Четвертого, Десятого квартетов), финальная вариация (вторая часть Третьего квартета). «Вписывая» фугу (фугато) в более крупную форму, Мясковский в то же время сохраняет относительную автономию фугированного раздела. Эта особенность формообразования свойственна в большей степени камерно-инструментальным, а не симфоническим произведениям композитора.

Но несмотря на это, фуги и фугато в квартетах Мясковского существуют не изолированно, они связаны с более сложными процессами, протекающими на уровне отдельных частей, а иногда и всего произведения в целом и ведущими к созданию большой полифонической формы. (Недаром этот термин неоднократно встречается в статье).

Собрав воедино уже рассмотренные полифонические разделы Десятого квартета, мы можем констатировать следующее: большая полифоническая форма охватывает все части цикла. В ней наиболее отчетливо прослеживается основная драматургическая линия развития главного музыкального образа и связанного с ним тематизма. Тема главной партии первой части становится истоком будущих тем квартета, которые, как побеги из одного корня, интонационно родственны ей и зависимы от нее<sup>37</sup> (см. пример 19).

Следует особо подчеркнуть тот факт, что все новые тематические образования, так или иначе подпадающие под влияние главной темы, обязательно полифонизируются. Иначе говоря,

<sup>37</sup> Тема главной партии не только формирует тематизм цикла, но и сама активно участвует в полифоническом развитии сонатной формы. На ее материале основана заключительная партия (с октавными имитациями); она занимает значительное место в разработке, образуя с темой связующей двойной контрапункт, ее октавным каноном начинается подход к кульминации всей части (цифра 14).

19. глав. тема

14 тема г. п. в фуге финала

тема св. п. 1-й части (фугато)

3 фугато из 2-й части

Andantino тема из середины 2-й части

Тема из середины 3-й части фугато ее вариант в увеличении

5 7

в Десятом квартете принцип монотематизма объединяет имитационно-полифонические эпизоды цикла в большую полифоническую форму. «Эта система (большая полифоническая форма. — Л. Р.) охватывает иногда не только отдельную часть цикла, но даже и весь цикл, когда он построен на основе монотематизма», — указывает В. В. Протопопов<sup>38</sup>. Мясковский именно средствами полифонии высвечивает различные грани основного образа — от скерцозности, лирики к героике финальной фуги. Всестороннее раскрытие возможностей монотематического комплекса создает второй план формы — своеобразные полифонические вариации в квартетном цикле.

<sup>38</sup> Протопопов Вл. История полифонии. Русская классическая и советская музыка, с. 231.

Большая полифоническая форма в Двенадцатом квартете, в отличие от Десятого с его многообразием жанровых трансформаций, выделяет и подчеркивает в драматургии сонатно-симфонического цикла только одну — философскую — линию. Выше уже говорилось об *Andante* (двойной фуге) — философском центре квартета. Полифоничность его была предопределена выбором начальной темы фуги. Ею стала тема вступления из первой части, которое, как выясняется из дальнейшего развития, становится вступлением ко всему циклу.

Сосредоточенность, философская углубленность характерны для многих тем Мясковского, особенно последнего периода творчества, к которому принадлежит и этот замечательный квартет. Эта образная сфера связана с определенным кругом выразительных средств, главным из которых является полифония<sup>39</sup>. Характеру напряженного раздумья темы вступления как нельзя лучше отвечает имитационность изложения:

20. *Andante* Вступление к квартету № 12

Во вступлении целая система канонических форм — секвенций и других, с общим для всех показателем  $Iv = -10$ . И в дальнейшем развитии тема вступления появляется во все новых полифонических ракурсах. Цементируя цикл драматургически, Мясковский вводит в кульминацию разработки первой части Двенадцатого квартета стретту темы вступления, привнося контраст в сферу светлой лирики тем главной и побочной партий (цифра 22 партитуры). В третьей части композитор еще больше усилил полифонизацию этой своеобразной лейттемы цикла. В *Andante* философская линия квартета достигает кульминации и завершается. И хотя тема вступления проводится еще раз стреттно в среднем разделе финала (цифра 12), она значительно видоизменена, смягчена под воздействием лирических образов.

<sup>39</sup> Как в этой связи не вспомнить брошенную Мясковским в разговоре с Прокофьевым фразу: «Вы знаете, я очень люблю думать. Вот просто думать, как процесс» (Прокофьев С. Автобиография. М., 1973, с. 430).

Два приведенных выше образца большой полифонической формы в Десятом и Двенадцатом квартетах интересны, во-первых, тем, что охватывают весь цикл, во-вторых, общностью ее драматургической роли — выделения и развития в произведении одной линии.

Сочетание принципа монотематизма с имитационно-полифоническим развитием, образующее большую полифоническую форму, встречается еще в целом ряде симфонических и камерно-инструментальных произведений Мясковского и является одной из существенных особенностей его симфонизма.

Мясковский прежде всего крупнейший симфонист, композитор-драматург. Полифония в его произведениях выдвигается на первый план в зависимости от драматургии сонатно-симфонического цикла. Включение фугированных форм всегда обусловлено логикой его симфонического мышления. В письме к Прокофьеву Мясковский писал: «...для меня всякое сочинение является развитием идеи или характера в каком-то весьма строгом и совершенно закономерном плане, и отойти от этого внутреннего (разрядка моя. — Л. Р.) плана я совершенно не могу, и вопрос только в выполнении, которое иногда мне удается (как, несмотря на все недостатки, в Третьей, Шестой симфониях) или же, как в случае с Четырнадцатой симфонией, не только не удается, но и не поддается уже больше исправлению»<sup>40</sup>.

Таким образом, реализации замысла у Мясковского предшествовал период обдумывания, внутреннего созревания идеи и способов ее воплощения, то есть драматургического плана всего произведения. Поэтому предварительная работа над выявлением полифонических аспектов в темах, о которой говорилось в связи с рукописными набросками Тринадцатого квартета, велась в направлении, заранее предполагавшем их полифонизацию.

Анализ фугированных форм в квартетах Мясковского позволил отметить многие индивидуальные черты его полифонического письма. Даже в симфониях мы не встречаемся с таким разнообразием фугированных эпизодов и, главное, конкретных условий их применения. С редким мастерством демонстрирует он неисчерпаемые возможности имитационно-полифонических методов развития, составляющих одну из существенных сторон его композиторского почерка и служащих важнейшим ресурсом для воплощения художественных концепций.

Полифония Мясковского продолжает лучшие традиции русской композиторской школы Чайковского, Танеева, Глазунова. И своими произведениями, и педагогической деятельностью он воспитывал в новом поколении советских композиторов уважение к этим традициям и доказывал плодотворность творческого следования им.

<sup>40</sup> С. С. Прокофьев. Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 411.

Т. Волкова  
(Москва)

## ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ФОРМЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО

Одной из важнейших, насущных задач советского музыковедения является разработка вопросов стилистики советского музыкального искусства. Выявление общих тенденций, основных путей развития невозможно без установления закономерностей стилей ведущих композиторов нашей современности. К числу таких композиторов принадлежит Д. Б. Кабалевский. «Его музыка, — говорил А. И. Хачатурян, — вписалась яркой главой в книгу, именуемую советским музыкальным творчеством, главой, без которой книгу эту прочитать невозможно»<sup>1</sup>.

Литература о музыке Кабалевского весьма обширна, однако специальных исследований, разрабатывающих проблемы стиля композитора, все же очень немного<sup>2</sup>. Недостаточно изученным представляется ряд вопросов музыкального языка и формы. Отсюда и задача настоящей статьи — рассмотреть особенности музыкального языка Кабалевского, уделяя преимущественное внимание тематизму и мелодике, а также осветить некоторые вопросы музыкальной формы<sup>3</sup>.

Щедрый мелодический дар — одна из ярких черт творческой индивидуальности Кабалевского, для которого тема — это прежде всего выразительная, рельефно очерченная мелодия. Особую роль мелодического начала композитор подчеркивает и в своих высказываниях: «Мелодия — наиболее сильно воздействующая сторона музыки», — пишет он<sup>4</sup>. Выступая в своем творчестве непосредственным продолжателем традиций русского лирического мелодизма, Кабалевский в новых условиях утверж-

<sup>1</sup> Юбилея приветствует Арам Хачатурян. — Сов. музыка, 1974, № 12, с. 2.

<sup>2</sup> Выделим работы Л. В. Данилевича, Г. К. Абрамовского и К. Ф. Кириной, внесших весомый вклад в исследование особенностей стиля Кабалевского.

<sup>3</sup> Материал исследования ограничен инструментальными сочинениями, так как обращение к жанрам, связанным со словом, повлекло бы за собой постановку ряда специфических проблем, требующих выхода за рамки рассмотрения чисто музыкальных закономерностей.

<sup>4</sup> Кабалевский Д. От композитора. — В кн.: «Кола Брюньон». Л., 1938, с. 26.

дает значение песенно-мелодического начала как ведущего, определяющего фактора музыкального мышления.

В этом — проявление коренных свойств индивидуальности композитора, именно ему присущих особенностей видения мира. При всей многогранности таланта, широте диапазона творческих устремлений, по природе своего дарования Кабалевский прежде всего лирик, окрашивающий тонкой проникновенностью, искренностью и непосредственностью лирического тона высказывания самые различные образы и настроения. Не случайно Б. В. Асафьев назвал Кабалевского «музыкантом с поэтическим строем души»<sup>5</sup>, отмечая «душевную теплоту» и «напевность пафоса» в его музыке<sup>6</sup>.

И еще одно важное качество Кабалевского-художника, обусловленное его эстетическими позициями, сказалось в решении проблемы мелодического языка. Речь идет о глубокой демократичности искусства Кабалевского, о стремлении быть понятным, доступным широким массам слушателей. Отсюда — доходчивость, интонационная «общительность» мелодики, ведущая роль песенности, ясно ощутимая, непосредственная опора на национально-русские традиции<sup>7</sup>. Именно эту взаимосвязь доступности музыки для слушателя и напевности тематизма отмечал в произведениях Кабалевского Д. Д. Шостакович: «Привлекательно то качество индивидуальности Кабалевского, которое я назвал бы заботой о слушателе. Он словно делает все, что в силах, чтобы его возможно лучше поняли. И для этого вновь обращается к выразительной распевности»<sup>8</sup>.

Насыщение инструментального тематизма песенной распевностью, вокальной выразительностью, тяготение к созданию кантиленных тем, умение длительно разворачивать мелодию широкого дыхания, стремление наполнить напевными оборотами даже подвижные, моторные темы — вот что определяет мелодический стиль композитора.

Кабалевский, как правило, не стремится к подчеркнутой остроте интонационной экспрессии, к особой усложненности мелодического рисунка. Свежесть и новизна его мелодий кроются в другом — не в необычной остроте и броскости интонаций, не в непривычности контуров мелодических линий, столь характерных для целого ряда композиторов-современников, а в своеобразии тонких интонационных деталей, в индивидуальных чертах мелодического развития, в ладогармонических находках, в

необычных метроритмических моментах, в оригинально трактованных формах изложения тем.

В мелодике Кабалевского привлекают внимание некоторые характерные интонации, мелодические обороты, чрезвычайно типичные для стиля композитора. Эти мелодические формулы не были «изобретены» Кабалевским, однако широта их использования и индивидуальные особенности применения сделали такие мелодические элементы специфическими средствами, определяющими интонационно-мелодическую характерность тематизма композитора. В первую очередь здесь следует выделить мелодические обороты, в основе которых лежит сопоставление мажорной и минорной терции<sup>9</sup>. Аналогичные обороты можно встретить в музыке задолго до Кабалевского, но, пожалуй, ни у кого они не получили столь широкого распространения, сочетающегося с огромным разнообразием выразительного значения. Существенно здесь и другое. Умение Кабалевского найти новый поворот, свежее и оригинальное решение уже известного приема и в то же время органически включить его в собственную систему проявилось и в трактовке оборотов с сопоставлением мажорной и минорной терций. Не останавливаясь на своеобразии единичных явлений (здесь изысканная тонкость нюансов часто служит средством индивидуализации привычного, общеизвестного), подчеркнем ряд более общих, стилистически характерных особенностей.

Во-первых, для мелодики Кабалевского типична не просто однократная смена терций (хотя и это имеет место), но именно многократность сопоставления, чередование терций, что делает сам прием более заметным, рельефно выделенным. Во-вторых, такие обороты очень часто строятся на основе мелодических ячеек в объеме терции<sup>10</sup>. И в-третьих, композитор больше склонен к сопоставлению мажорной и минорной терций не в непосредственном соприкосновении, а на близком расстоянии, нередко — в сходных мелодических оборотах, подвергающихся гармонической «перекраске» (в этом — проявление характерного для Кабалевского метода вариационного развития мелодических элементов).



<sup>9</sup> Обычно переливы ладовой светотени в мелодии создаются чередованием высокой и низкой III ступени, заметно реже — высокой и низкой VI.

<sup>10</sup> Отметим, что терцовые ячейки очень характерны для мелодики композитора и, следовательно, структура мотивов с чередующимися терциями (здесь они чаще всего заключены между I—III или III—V ступенями) подчинена более общей закономерности мелодического мышления Кабалевского.

<sup>5</sup> Асафьев Б. Опера. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества. Т. 1. М. — Л., 1947, с. 27.

<sup>6</sup> Асафьев Б. Симфония. — Там же, с. 75.

<sup>7</sup> Стилиевые истоки музыки Кабалевского многообразны. Наряду с русским крестьянским и городским фольклором, украинской народной песней, песнями революции и гражданской войны, советской массовой песней, исследователи выделяют здесь имена русских классиков Чайковского и Мусоргского, из старших современников композитора — Мясковского и Прокофьева.

<sup>8</sup> Шостакович Д. Побеждающий время. — Сов. музыка, 1964, № 12, с. 43.

6) [Vivace giocoso]

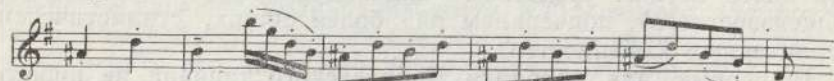
Концерт для скрипки с оркестром, ч. III



Еще одна излюбленная композитором сфера интонационных оборотов связана с широким применением в мелодическом движении вводнотонного обыгрывания устоев. В трактовке вводнотонного окружения опорных ступеней лада обнаруживается следующая закономерность: верхние вводные тоны Кабалевский, как правило, сохраняет диатоническими, а нижние, отстоящие от устоев на целый тон, подвергает альтерации, то есть повышает IV ступень в мажоре и в миноре, а также II ступень в мажоре. Именно такое сочетание диатонических верхних и хроматических нижних вводных тонов является типичным для композитора и придает его мелодике своеобразную ладогармоническую окраску.

2) [Vivace giocoso]

Квартет № 2, финал



Tempo giusto

Соната для виолончели, и фортепиано, ч. II



Среди мелодических оборотов, включающих вводнотонное обыгрывание устоев, обращает на себя внимание заметное преобладание тех из них, в которых центром притяжения является V ступень. Это обусловлено особой ролью квинты лада в мелодике Кабалевского. Композитор настойчиво применяет такие приемы, как кружение мелодии вокруг квинтовой опоры, метроритмическое подчеркивание квинтовых тонов, начало и окончание мелодического построения на V ступени, использование квинтового тона в функции вершины-источника, плавное ниспадение мелодии от квинты к тонике или к лежащему на октаву ниже квинтовому устою<sup>11</sup>. Все это — характерные проявления

<sup>11</sup> Для примера сошлемся на главные темы Allegri Первого виолончельного концерта, Патетической увертюры, Сонатины op. 13 № 2, побочные темы первых частей Первой фортепианной сонаты, Третьей симфонии, финалов Скрипичного концерта и Виолончельной сонаты.

типичной для ладо melodического строения тематизма Кабалевского «квинтовости», истоки которой коренятся в стилистических особенностях русской народной песни.

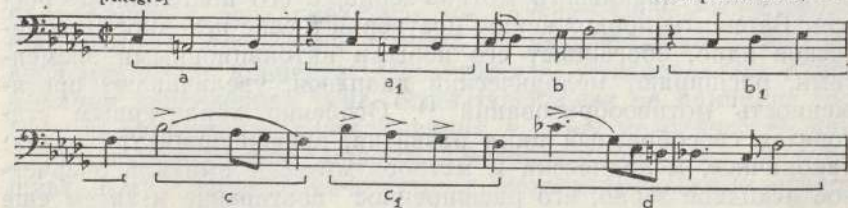
Приметные черты мелодики Кабалевского, ее своеобразная выразительность во многом связаны с характерными особенностями интонационного развития, с принципами построения мелодического целого.

В процессе рождения мелодии-темы, в ее интонационном становлении важная роль принадлежит приемам вариационно-вариантного развития, гибкое и многообразное использование которых позволяет композитору достигнуть особой органичности и естественности мелодического развертывания, сочетая интонационное единство целого с постепенным обновлением его компонентов<sup>12</sup>.

На начальном этапе творческого пути у Кабалевского заметна особая склонность к приемам метроритмического варьирования, среди которых назовем изменение ритмического рисунка, ритмическое увеличение или уменьшение и как наиболее яркий и типичный прием — варьирование относительно тактовой черты, смещение акцентов в мотиве<sup>13</sup>. В этом плане интересный образец представляет главная тема Allegro Третьей симфонии, где за каждым новым мотивом следует его ритмически измененный вариант.

3. [Allegro]

Симфония № 3, ч. I



В сочинениях последующих лет ритмически варьированные мотивы применяются уже не столь обильно, однако роль их в темообразовании и выразительное значение и здесь нередко весьма существенны. Часто и отдельный мелодический оборот, подвергающийся метроритмическому варьированию, вносит яркий штрих в общее развитие. Характерный пример — побочная

<sup>12</sup> Значительная роль вариантного и вариационного методов развития в построении мелодии и сам характер их применения свидетельствуют об органическом усвоении Кабалевским принципов русского народного песнетворчества, вошедших неотъемлемым составным элементом в индивидуальный стиль композитора.

<sup>13</sup> Здесь несомненно сказалось воздействие музыки Мясковского, широко разрабатывавшего различные формы метроритмической вариантности мотивов, в частности — прием акцентного варьирования, смещения мотива по отношению к сильной доле.

тема финала Четвертой симфонии, своим интонационным и образным строем близкая советской массовой песне. Однократное смещение акцента в мотиве, его сдвиг относительно сильной доли как простого такта, так и такта высшего порядка (рельефно выделенный благодаря подчеркнутой метричности предшествующего изложения) становится той своеобразной деталью, той «изюминкой», которая в значительной степени создает «непохожесть» темы, индивидуализирует непритязательный и безыскусный в своей основе мелодический материал.



Формирование мелодического тематизма у Кабалевского часто связано с определенной направленностью вариантных преобразований начального мотива-зерна, с его постепенным ростом. Варианты-продолжения, претворяя в себе исходное мелодическое ядро, обогащают его новыми интонационными элементами, расширяют мелодический диапазон, увеличивают протяженность мотивообразования<sup>14</sup>. Особенно характерным становится своеобразный цикл развития, включающий три этапа: лаконичное, мелодически и метроритмически выпукло очерченное исходное зерно, его расширенное повторение и затем еще один более развернутый вариант, осуществляющий дальнейшее обогащение и развитие начальных интонаций.



<sup>14</sup> Характерное для ряда тем композитора постепенное интонационное обогащение начального мотива отмечает Л. В. Данилевич в своей книге «Творчество Д. Б. Кабалевского» (М., 1963, с. 18).

Такой метод развития, дающий постепенное укрупнение начального мелодического зерна, углубление и расширение его интонационной выразительности, назовем прогрессирующим варьированием, которое в большинстве случаев принимает форму прогрессирующего прорастания, так как важнейшая его особенность, суть развития — в «выращивании» новых мелодических элементов из исходного зерна, в его прорастании<sup>15</sup>. В быстрых темах этот метод мелодико-интонационного развития способствует динамичности, активности звучания, но еще более важен он для лирического тематизма, где укрупнение структурных единиц мелодии ведет к усилению распевности, достижению мелодической широты.

При всей свободе и непринужденности развертывания движение мелодии, построение мелодической линии неизменно оставляет впечатление убедительной логичности развития, строгой продуманности конструкции. Иногда роль скрепляющего каркаса выполняет гаммообразный стержень, скрывающийся за извилистостью и прихотливыми изгибами мелодии, как, например, это можно наблюдать в основной теме *Andante* Второго фортепианного концерта. Но значительно чаще в начальных построениях тем композитор применяет прием многократного возвращения мелодии к одному и тому же звуку, что создает волнообразно-колебательный характер мелодического рельефа<sup>16</sup>.

Нередко звук, играющий роль своеобразного мелодического центра, становится той точкой, из которой изливается постепенно ширящаяся, захватывающая все большее звуковое пространство мелодия. Это хорошо заметно в теме третьей части Второго виолончельного концерта. Протяженная, льющаяся на одном дыхании кантиленная тема, основывающаяся на принципе свободного вариантного развертывания, в своем мелодическом движении постоянно возвращается к исходному звуку *ми*, перекрашиваемому ладогармоническими и метроритмическими средствами.



<sup>15</sup> Терминология и теоретическое обоснование принципа прорастания как одной из форм вариационного развития разработаны в исследовании В. В. Протопопова «Вариационные процессы в музыкальной форме» (М., 1967).

<sup>16</sup> Среди многочисленных примеров выделим главную тему Патетической увертюры, основную тему *Largo* и побочную тему скерцо Четвертой симфонии, заключительную тему первой части Третьей фортепианной сонаты.

Свойственные темам Кабалевского плавность и связность мелодико-интонационного развития достигаются совокупным действием целого ряда факторов, одним из которых является применение двух близких по своему выразительному и конструктивному значению приемов — вариантного продвижения и приема «интонационной цепляемости» мелодических построений<sup>17</sup>. В некоторых темах композитора интонационная цепляемость последовательно связывает ряд построений на довольно

<sup>17</sup> Продвижением называют структуру типа *ab—bc—cd...*, в которой повторяющиеся части представляют собой достаточно заметный, развернутый мелодический оборот или фразу. В тех случаях, когда общим, повторяющимся на грани соседних построений элементом является отдельный звук или очень краткий интонационный оборот, обычно говорят об «интонационной цепляемости» мелодических образований. В статье Ю. Н. Тюлина «О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала» (в кн.: Бетховен, вып. 1. М., 1971) термин «цепляемость» применен в широком значении; автор анализирует здесь проявления цепляемости в самых различных аспектах. Интонационно-мелодическую цепляемость следует рассматривать как одно из частных проявлений этого более общего, широкоохватного принципа.

значительном протяжении. Так, в теме вступления *Andante* Второго фортепианного концерта каждая новая фраза подхватывает заключительную интонацию предыдущей, что сообщает слитность и единство мелодическому целому.

7. *Andante semplice* Концерт для фортепиано с оркестром № 2, ч. II

Последовательно выдержанное вариантное продвижение мотивообразований находим в главной теме *Allegro* Третьей симфонии (см. пример 3).

Оба рассматриваемых приема нередко можно встретить и в одной теме, например в теме среднего раздела *Andante* Второго фортепианного концерта или в побочной теме первой части Третьей сонаты для фортепиано. Но если цепляемость интонаций — прием более тонкий, менее заметный — во многих случаях не раз используется в одной и той же теме, то прием продвижения с его более очевидной повторностью мелодических элементов, регламентированностью структуры чаще всего применяется на протяжении темы однократно.

Важные свойства тематизма Кабалевского скрыты в особенностях его метроритмического строения<sup>18</sup>. В музыке композитора господствуют четко акцентированные, регулярные ритмы, роль которых велика в создании эмоционального строя тем активно-действенных, моторных, передающих радостное кипение жизненных сил, стремительный натиск неистощимой энергии. Здесь характерны простые и четкие ритмоформулы, опора на маршевые и танцевальные ритмы, преобладание мотивно-ритмической повторности, равнодлительности мотивов и фраз.

Вместе с тем, при определяющей роли строгой, регулярной акцентности, Кабалевский нередко обращается также и к использованию выразительных возможностей отдельных элементов нерегулярного ритма, свойственных в первую очередь лирическим кантиленным темам, более свободное метроритмическое строение которых вызвано стремлением к широте и естественности мелодического дыхания, пластике и гибкости развер-

<sup>18</sup> В анализе явлений метроритма мы придерживаемся классификации типов ритмики, разработанной в исследовании В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (М., 1971).



тывания мелодии. И именно в характерных формах проявления нерегулярности, в особенностях их взаимодействия с господствующим принципом регулярной акцентности в значительной степени и создается индивидуальное своеобразие метроритма в музыке композитора.

Среди различных форм нерегулярной ритмики, встречающихся у Кабалевского, как наиболее важное, стилистически характерное явление следует выделить неквадратность тактовых группировок. Если проанализировать тематизм композитора с этой точки зрения, то в общей массе несколько неожиданным оказывается обилие неквадратных структур, причем даже в подвижных, моторных и танцевальных темах, не говоря уже о тематизме лирически-распевном<sup>19</sup>.

В музыке с ясно выраженной жанровой основой при сохранении традиционных двух- и четырехтактных построений их количество часто не укладывается в рамки квадратного периода. Нередко в процессе развития происходит слом наладившегося деления на равновеликие построения, и в этом нарушении поначалу равномерного «ритма построений», как бы обещающего квадратную структуру, проявляется индивидуальная черта, присущая творческой манере композитора.

Так, в искрящейся жизнерадостностью и весельем главной теме финала Третьего фортепианного концерта, по структуре подобной песенным формам типа «запев-припев», при повторении первого четырехтакта происходит совершенно явное его усечение и вместо ожидаемого заключительного такта (тут должен был бы завершиться квадратный период) начинается изложение нового тематического материала, в котором четырехтактовая протяженность построений восстанавливается.



<sup>19</sup> Здесь важно подчеркнуть специфику данного стиля, состоящую в том, что подобные нарушения регулярности обычно происходят у Кабалевского в условиях отчетливо выраженной метрической пульсации, в отличие, например, от Шостаковича, у которого внешне сходные структурные явления наблюдаются в условиях менее определенной, сглаженной акцентности, что создает совершенно иной стилистический контекст.



Однократное нарушение временной периодичности, создавая неожиданный поворот в развитии, оказывает обостряющее, активизирующее действие и становится здесь одним из средств, сообщающих теме игровой характер.

Преодоление складывающихся поначалу квадратных соотношений может иметь и иной выразительный смысл, например, — способствовать большей плавности и закругленности движения, противодействуя четкой размерности, создаваемой регулярностью четырехтактных группировок. Это отчетливо ощущается в кантиленной побочной теме первой части Третьей фортепианной сонаты, в первом предложении которой последование четырехтактных построений сменяется более тесно связанными между собой трехтактовыми фразами.

Помимо широко распространенных в музыке Кабалевского нарушений квадратности в процессе развития интересны и довольно многочисленны примеры тем с изначально неквадратными соотношениями построений. Такова проникнутая светлым и радостным чувством, распевная побочная тема финала Первого виолончельного концерта. В ее широком разворачивании нерегулярность метроритма проявляет себя в отсутствии акцентирования сильной доли, неравной протяженности мелодических фраз, органической неквадратности структуры. Привольно льющейся мелодии, свобода дыхания которой не сдерживается строгими метрическими рамками, противостоит четкий ритмический пульс сопровождения. Неподчеркнутость обычного метра компенсируется ясно ощутимым метром высшего порядка. Одна из особенностей этой темы заключается в том, что большинство мелодических фраз состоит из шести звуков и начинается со слабой доли, а метрический акцент (обычный или высшего порядка) приходится в них на третий звук от конца. Это образует характерные для русского стиха и нашедшие отражение в русской музыке дактилические окончания и в целом приближает метроритмическую структуру фраз к характерному русскому пятисложнику с ударением на центральном слоге. Такое метроритмическое строение придает теме, в общем далекой по инто-

национному строю от народных истоков, своеобразный национальный колорит.

В метроритмической структуре многих тем Кабалевского заметную роль играет переменность тактового размера. Иногда смена размера всего на один такт имеет очень важное выразительное значение. В побочной теме первой части Второй фортепианной сонаты, по форме представляющей собой, казалось бы, типичный квадратный период из 16 тактов, строгая квадратность нарушена введением в первом предложении укороченного такта, содержащего  $\frac{3}{4}$  вместо  $\frac{4}{4}$ . Перемена размера тут особенно заметна, поскольку она связана с изменением протяженности одного и того же мотива.

9. Соната для фортепиано № 2, ч. I

[Allegro moderato]

*p ma sordato*

*dimin.*

Разбивая подчеркнутую метричность, введение укороченного такта с усеченным мотивом создает своеобразный эффект, родственнейший поэтическим приемам, сообщает мелодии речевую выразительность. Используемый здесь прием усечения, сопровождающегося вторжением трехдольности в четырехдольность, сходен с явлением, отмеченным выше в главной теме финала Третьего фортепианного концерта. В обоих случаях применен общий принцип, но на разных уровнях структурной и метроритмической организации: в сонате — на уровне мотивов и

простого метра, в концерте — на уровне фраз и метра высшего порядка.

Наряду с эпизодической сменой размера, композитор прибегает и к более частым изменениям величины такта, что можно наблюдать в побочной теме Allegro Первого виолончельного концерта, в главной теме Виолончельного рондо, где плавности течения и широте мелодии способствует ее высвобождение от строгой метрической сетки. Переменность размера имеет место не только в кантиленных темах, но и в музыке подвижной, моторно-танцевальной, например в главных темах финалов Первого квартета и Первого фортепианного концерта, в которых слышатся отголоски народных инструментальных наигрышей, или в стремительной токкатной главной теме финала Виолончельной сонаты, где смена величины такта является средством, противодействующим некоторой механистичности равномерного ритмического движения.

Уделяя заметное внимание непериодической переменности тактового размера, Кабалевский сравнительно редко обращается к равномерному чередованию тактов различной величины. Подчеркнутый интерес именно к непериодической смене величины такта свидетельствует о том, что в нерегулярной ритмике композитора привлекает нерегламентированность структуры, раскрепощение от метрически жесткого каркаса, возможности большей гибкости и естественности дыхания напевно-лирического тематизма, прихотливости и изящества в темах подвижных, моторных.

Последний аспект рассмотрения тематизма Кабалевского касается его ладогармонического строения. В создании индивидуального гармонического стиля Кабалевский идет по пути расширения и усложнения классической тонально-функциональной гармонии, находя опору своих исканий в русской музыке и в творчестве советских композиторов старшего поколения (прежде всего — Прокофьева и Мясковского). Ясная, централизованная тональность с мажорным либо минорным трезвучием в функции тоники, терцовость как основа структуры аккордики сохраняют у Кабалевского значение основных принципов гармонии. Но при всей прочности опоры на традиции ладогармонической системы композитора — это качественно новая, современная система, обогащенная более сложными формами аккордики, свободным применением диссонирующих звукосочетаний, расширением внутритональных связей, как бы вобравшая в себя, ассимилировавшая самые различные виды ладовых структур в единой, обобщающей ладовой системе высшего порядка.

В формировании новой, обогащенной тональности важнейшая роль принадлежит сближению, синтезированию различных диатонических и альтерационно-диатонических ладов с общей тоникой. Здесь возможно и кратковременное включение в рамки чистой диатоники какого-либо чуждого ей ладового элемента (например, мажорной терции и фригийской II ступени в теме

Largo Четвертой симфонии, выдержанной в натуральном миноре), и равноправное сосуществование двух вариантов одной ступени в объединенном, синтетическом ладовом образовании (как это наблюдается в скрипичной пьесе «Шествие» ор. 80, где создается смешанный лидийско-миксолидийский мажор), и сближение во времени различных ладовых структур, их быстрое чередование в последовательности, а иногда — и совмещение в одновременном звучании.

В условиях расширенной ладовой системы Кабалевский стремится придать особую прочность тональному центру. Усилению центристических тенденций способствует интенсификация ладовых тяготений, сочетающаяся у композитора с ясностью и четкостью функциональных связей. Отсюда большая роль аккордов, звуки которых находятся в полутоновом отношении с Т, в особенности — трезвучий, расположенных на полтона выше и ниже Т (в мажоре — мажорных, в миноре — минорных). Настойчивое применение таких вводных D и S, а также обильное использование чрезвычайно характерных для Кабалевского аккордов одноименно-параллельных мажоро-минорных систем во многих случаях ведет к оттеснению на второй план обычных представителей D и S; тем самым обновляются и обогащаются функциональные соотношения, индивидуализируется структура тональности.

Опираясь на трезвучие как основную строительную единицу гармонической вертикали, широко используя выразительность аккордов чисто терцовой структуры, Кабалевский нередко прибегает и к различным формам их усложнения. Типичным для композитора становится необычное применение неаккордовых звуков, очень характерны внедряющиеся побочные тоны, заметную роль играют созвучия, обусловленные линейно-мелодическим движением.

Обогащение ладовой системы, усложнение аккордики сказались на соотношении горизонтали и вертикали, значительно расширило возможности гармонического истолкования даже самых привычных, общеупотребительных мелодических оборотов. И часто то индивидуально-характерное, что является признаком или отличительной чертой отдельной темы, кроется именно в особенностях соотношения ведущей мелодии с гармонией сопровождения.

Обратимся к теме Andante Второй фортепианной сонаты. Неспешно развертывающуюся мелодию, в которой ощутима связь с русской протяжной песенностью, отличает простота интонационного содержания, строгая диатоничность, уравновешенность и закругленность мотивно-ритмической (a—b—c—c—b<sub>1</sub>—a<sub>1</sub>) и масштабно-синтаксической (2+1+1+2) структуры. Особую выразительность придает данной теме своеобразное сочетание строгого, сдержанно-скорбного напева с экспрессивным гармоническим сопровождением, включающим остинатно повторяющийся интонационный оборот «повышенная IV—V», начальный звук которого образует с опорными тонами ме-

лодии остро диссонансирующие интервалы и выступает в функции задержания к занятому звуку<sup>20</sup>.

10. [Andante sostenuto] Соната для фортепиано № 2, ч. II

Иной характер носит гармоническое «противоречие» мелодии и сопровождения в побочной теме Allegro Второго квартета, принадлежащей к типичному для композитора кругу светлых распевных тем широкого мелодического дыхания. Опорные тоны мелодии, сопровождаемой легким и прозрачным аккомпанементом, включающим самые простые диатонические аккорды, в ряде случаев являются чуждыми по отношению к гармонии и выполняют роль побочных тонов или задержаний к занятому звуку. Такое гармоническое строение создает здесь общий эффект простоты и легкости в сочетании с некоторой долей изящной остроты, сообщающей теме тонкое своеобразие.

Взаимовлияние мелодии и гармонии может выражаться в обмене ими функций гармонически стабильного, опорного начала и движущегося, подчиненного ему элемента. Усиление линейно-мелодического фактора в гармонии приводит к широкому развитию аккордов линейной функции — различных форм созвучий, имеющих значение проходящих и вспомогательных гармонических комплексов, аккордов-задержаний, а также сочетаний с выдержанными звуками типа органнх пунктов.

В момент звучания линейной гармонии мелодия либо движется по звукам опорного, разрешающего аккорда, либо подчеркивает эти звуки в мелодико-фигуративном движении. Так, в примере 11а на фоне мелодии, подчеркивающей D как мест-

<sup>20</sup> Такой тип задержания, взятого одновременно со звуком своего разрешения, но в другой октаве, — один из излюбленных гармонических приемов Кабалевского.

ный устой, в гармонии сопровождения происходит движение параллельными секстаккордами, несущими функцию проходящих аккордов. Подобные цепи проходящих гармоний для Кабалевского очень характерны. В примере 11 б в сопровождении чередуются *T* и вводная *D*, выступающая в роли аккорда-задержания, в то время как мелодия постоянно обрисовывает тоническую гармонию. (Здесь можно видеть дальнейшее развитие приема задержания к занятому звуку, который перерастает в многоголосное задержание к занятому аккорду.) Таким образом, ведущий мелодический голос и сопровождение как бы обмениваются своими традиционными функциями конструктивной гармонической основы и подчиненной ей мелодико-гармонической фигурации.

11. а) [Con moto] Соната для фортепиано № 3, ч. I

б) [Giacoso] Соната для фортепиано № 3, финал

Характеризуя важнейшие тенденции в развитии языка современной музыки, Л. А. Мазель пишет: «Очень часто более новое, необычное, сложное органично сочетается в одном и том же произведении с традиционным, даже простейшим, и это дает

значительный художественный результат: старое необыкновенно оттеняется, освежается, как бы вновь рождается и в то же время облегчает восприятие и усиливает выразительность нового»<sup>21</sup>. В продолжение этой мысли приведем одно из высказываний Кабалевского о проблеме новаторства, раскрывающее его позицию в данном вопросе. «Чаще всего под новаторством, — пишет композитор, — понимается лишь новизна формальных средств и даже еще уже — новизна ладо-гармонического и интонационного языка. В то же время новаторством является и умение по-новому ставить тему, и умение по-новому развивать „старые“ приемы, придавая им новый смысл и новую взаимосвязь»<sup>22</sup>.

Именно по такому пути и идет Кабалевский, придавая индивидуальный смысл и необычную взаимосвязь уже известным выразительным приемам, органично соединяя самые простые традиционные художественные средства с новыми завоеваниями, рожденными творческой практикой XX века. В выборе определенных средств выразительности, в особенностях их взаимодействия, в способности сообщить им новое звучание и сделать «своими» проявилась оригинальность мышления композитора, его своеобразная творческая манера.

В инструментальном творчестве Кабалевского ярко проявилось его умение находить новые аспекты в трактовке исторически устойчивых типов музыкальной композиции.

Композитор облакает свои глубоко продуманные творческие замыслы в логически стройные, конструктивно уравновешенные и завершенные формы, характеризующиеся ясностью соотношений, органичностью развития, четкой согласованностью составных частей и подчинением их единому целому. Кабалевский не склонен к свободному развертыванию формы из зерна-импульса, к импровизационной текучести изложения. Но вместе с тем композитору не свойственна и подчеркнутая обнаженность, жесткость конструкции. Рельефная очерченность формы сочетается с ее гибкостью и пластичностью.

В поисках индивидуальных композиционных решений Кабалевский не шел по пути разрушения или радикального преобразования исторически сложившихся, традиционных музыкальных форм, в которых он находит скрытые возможности их внутреннего обновления и дальнейшего развития. Своеобразие формы проявляется в различных аспектах: в изменении внутренних соотношений между темами и разделами, в особенностях тематического развития, в характерном для Кабалевского обогащении исходной формы приемами и принципами, свойственными иным композиционным структурам.

<sup>21</sup> Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — Сов. музыка, 1965, № 7, с. 18.

<sup>22</sup> Кабалевский Д. О музыкальной критике. — Сов. музыка, 1941, № 1, с. 10

Индивидуальными чертами, творческим подходом отмечены у Кабалевского решения самых различных форм, но наиболее полно и разносторонне характерные стилевые тенденции обнаруживаются в трактовке сонатной формы, в особенностях взаимодействия сонатности с принципами других структур<sup>23</sup>.

Свойственное Кабалевскому тяготение к простому и лаконичному высказыванию, достигаемому строгим отбором художественных средств, ограничением лишь минимально необходимым, нашло отражение в особенностях сонатной формы, и прежде всего в тенденции к экономии музыкального материала. Композитор, как правило, сводит количество тем к минимуму; для него не типичны широко развитые вступления, многотемные главные и побочные партии, связующая партия обычно включается в образную сферу главной и не содержит самостоятельной новой темы, заключительная нередко тесно примыкает к побочной, а часто и вовсе отсутствует. Такое строение формы, создавая максимально ясные отношения внутри экспозиции, способствует выпуклости контрастов, концентрации внимания на основном, наиболее существенном; в этом сказывается общая тенденция к предельной четкости архитектоники, стремление сделать форму целого легко воспринимаемой.

С этими важными качествами связаны и структурные особенности основных разделов экспозиции с характерным для нее ясным функциональным обликом партий, четкостью и лаконичностью их форм. Так, в разделах главных партий композитор редко обращается к развернутым репризным формам, отдавая предпочтение периоду, либо ограничиваясь его первым предложением; функцию развития главной темы осуществляет связующий раздел.

Интересная особенность сонатной формы Кабалевского заключается в необычном характере тонального развития, противоречащем общепринятым нормам. Во многих произведениях основная тональность покидается очень быстро, модуляционное движение начинается еще в пределах главной темы, а затем продолжается и в связующем разделе. Таким образом главная партия (даже в тех случаях, когда она занимает одно предложение периода) становится модулирующей<sup>24</sup>. Неравновесие начальной главной тональности и последующих подчиненных создает внутреннюю динамику и является одним из важнейших импульсов, вызывающих необходимость дальнейшего развития, устремленного к лирическому центру сонатной формы — побочной партии.

<sup>23</sup> Основная сфера применения сонатной формы у Кабалевского — первые части, а в ряде случаев и финалы сонатно-циклических произведений, занимающих значительное место в творчестве композитора.

<sup>24</sup> Модулирующие главные партии встречаем в первых частях Первого виолончельного и Второго фортепианного концертов, Первого квартета, Первой, Второй и Третьей сонат для фортепиано, в Сонатине ор. 27, в финалах Первого и Второго фортепианных концертов.

Ведущая роль мелодико-песенной выразительности в музыкально-образном мышлении Кабалевского определяет многое в структуре тематизма, накладывает своеобразный отпечаток на трактовку композиционных форм. В сонатной форме это наиболее явственно обнаруживается в побочных партиях, где безраздельно господствует лирическая сфера образности, выраженная напевным тематизмом в различных его преломлениях. Песенно-вокальная природа тематизма, простирающаяся здесь особенно отчетливо и непосредственно, влечет за собой соответствующие методы оформления звукового материала.

Большинству побочных партий свойственны структурная самостоятельность, относительная законченность и внутренняя закругленность (для примера сошлемся на побочные партии Allegri Первого квартета, Скрипичного и Третьего фортепианного концертов, финала Четвертой симфонии). При таком характере побочной партии отпадает необходимость в развитой и самостоятельной заключительной партии. Побочные темы отличаются и тонально-гармоническая устойчивость, особенно заметная после длительного модуляционного процесса, протекавшего в главной и связующей партиях и пришедшего здесь к своему логическому завершению. Ясная устремленность развития к побочной партии, ее устойчивость и закругленность в структурном и тональном отношении приводят к возрастанию весомости этого раздела экспозиции, к усилению драматургически-смыслового значения песенно-лирического образа.

С характерными приемами мелодико-песенного формообразования нередко связаны индивидуальные особенности композиционного строения побочных партий. Показательным примером здесь может служить побочная партия Allegro Первого виолончельного концерта, одна из замечательных находок композитора в сфере светлых, поэтически-одухотворенных тем широкого мелодического дыхания. Излагающие основную тему два периода-варианта обрамляются и прослаиваются контрастирующим материалом вступительного построения, который при повторениях подобен отыгрышу, характерному для вокальных форм. Этот второстепенный тематический материал, привнося элемент рондообразности, возникающей в качестве второго плана формы, придает структуре побочной партии рельефную очерченность, стройность и законченность. В целом же в устойчивости и самостоятельности формы побочной партии, в уравновешенности и завершенности структуры, в вариантности ее основных частей проявились типичные качества песенной формы.

Теперь об основных особенностях разработок. Их важнейшая отличительная черта — новое образно-эмоциональное освещение тематизма экспозиции. Образные перевоплощения, жанровые трансформации, существенные изменения эмоционального строя тем обогащают сонатную форму новыми контрастами, возникающими не только между разными темами, но и между различными, подчас весьма далекими вариантами одной темы. Тема-

тический материал экспозиции, претерпевая разнообразные метаморфозы, нередко подвергается в разработке коренному образному переосмыслению, резкому качественному изменению, однако даже при наиболее значительном удалении от своего прообраза он воспринимается именно как вариант уже известного, прозвучавшего ранее. На основе немногих первичных тематических элементов Кабалевский строит развернутую, насыщенную многоплановыми контрастами и в то же время обладающую удивительной цельностью и единством форму.

В этих условиях традиционные мотивно-разработочные приемы, хотя и используются в ряде сочинений (например, в симфониях) довольно широко, в большинстве случаев все же не приобретают ведущего значения. Облик разработок Кабалевского определяют в первую очередь трансформации более или менее развернутых тематических построений, предстающих здесь в совершенно ином звучании, свободные варианты видоизменения тематических элементов, приводящие к созданию на основе тем экспозиции новых производных тематических образований.

Показательна в этом отношении разработка Allegro Второго квартета, где тематизм экспозиции, подвергаясь значительным изменениям, полностью переосмысливается и выступает в новом образном качестве. Так, распевный второй элемент главной партии, в котором варьируется метроритмическая структура, видоизменяются отдельные интонационные обороты и который развивается по принципу прорастания, становится источником темы активно-наступательного характера. Энергично-стремительные начальные мотивы Allegro преобразуются в патетические возгласы кульминационного речитатива, а сменяющий его проникновенный траурно-скорбный монолог основывается на эмоционально переосмысленных и интонационно обостренных мелодических оборотах побочной партии, звучавшей в экспозиции светло и безмятежно. Типичные приемы мотивной разработки здесь почти не используются: господствуют относительно развернутые тематические образования, свободно преломляющие тематический материал экспозиции.

Благодаря радикальным образным перевоплощениям разработка Второго квартета вносит весьма значительный образный контраст по отношению к экспозиции. В Сонате для виолончели, во Второй и Третьей фортепианных сонатах этот контраст настолько усиливается, что становится основным в форме: акцент переносится с противопоставления отдельных тем внутри экспозиции на противопоставление экспозиции в целом и разработки. В трактовке сонатности здесь заметно своеобразное претворение некоторых характерных черт сонатной драматургии Шостаковича<sup>25</sup>. Примечательно, что и образ-

<sup>25</sup> О преломлении некоторых закономерностей сонатной формы Шостаковича в первой части Виолончельной сонаты Кабалевского пишет О. В. Соколов в статье «Об индивидуальном претворении сонатного принципа». — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2. М., 1970.

ный строй начальных разделов разработок в фортепианных сонатах, создававшихся в то время, когда еще очень свежи были впечатления военных лет, также вызывает аналогии с симфоническими разработками Шостаковича, — они открываются типичными картинами вторжения враждебных сил и тематически основаны на контрастно преобразованном материале экспозиции.

Новое образно-эмоциональное освещение тем характерно и для разработок произведений, не содержащих остро драматических моментов, с неконфликтным соотношением образов. Такова, к примеру, разработка Allegro Третьего фортепианного концерта, где вводится в действие яркий новый образ, тематическую основу которого составляют элементы главной партии, видоизмененные и выступающие в ином сочетании. Преобразованная главная тема (ее параллельные проведения занимают значительную часть разработки) утрачивает свой первоначальный песенно-танцевальный облик и превращается в образ волевой энергии, приобретая черты массового шествия.

После типичных для разработок ярких трансформаций, значительных изменений образно-эмоционального характера тем — репризы, как правило, возрождают первоначальную сущность образов. Нередко тематизм экспозиции предстает здесь в обновленном и обогащенном звучании, варьируя отдельные выразительные средства, видоизменяя структуру, однако глубоких качественных преобразований, радикальных образных перевоплощений тут обычно не происходит.

В сонатных формах Кабалевского примечательны некоторые структурные особенности реприз. В них ярко проступает тенденция к сокращению в сравнении с экспозициями, что отвечает тяготению композитора к лаконичности и сжатости формы. Систематически прибегая к сокращению сонатной репризы, Кабалевский обнаруживает своеобразный подход к решению проблемы. Как известно, уменьшение общих масштабов сонатной репризы — явление довольно распространенное, обычно оно связано с сокращениями внутри отдельных разделов и лишь иногда — с пропуском целых тем (как правило, главных). У Кабалевского наблюдается иная картина. К сжатию каких-либо разделов композитор прибегает довольно часто, но наиболее специфическим, часто применяемым и характерным именно для Кабалевского приемом становится пропуск целостных тем и разделов, причем это может быть любая из основных частей экспозиции — главная, связующая, побочная или заключительная партия. В каждом конкретном случае отсутствие того или иного раздела в репризе всегда логически обусловлено, органично вытекает из предшествующего развития.

Чаще всего в репризе опущена тема, играющая важную роль в разработке и существенно изменяющая там свою эмоционально-смысловую окраску. Таковы главные темы первых частей Второго фортепианного и Первого виолончельного концертов, Второго квартета, Виолончельной сонаты, побочные темы Треть-

ей сонаты для фортепиано и Сонатины ор. 13 № 2. Необычна своей особой лаконичностью реприза Второго фортепианного концерта — она включает лишь разделы связующей и заключительной партий. Временному сближению главной и побочной тем способствует пропуск связующей партии в репризах Скрипичного и Третьего фортепианного концертов; необходимость создания резкого контраста между окончанием репризы и началом коды обусловила отсутствие заключительной темы в репризе начального Allegro Четвертой симфонии.

Тематическая неполнота и масштабная сжатость, присущие сонатным репризам, приводят в ряде случаев к конструктивному неравновесию в форме и оказывают самое непосредственное воздействие на общий характер и строение коды. Одной из ее важнейших функций становится восполнение тематизма, отсутствовавшего в репризе. Таким образом, реприза и кода, вместе взятые, в тематическом отношении уравнивают экспозицию, создавая необходимое закругление формы, сообщая ей должную архитектурно-структурную устойчивость.

В некоторых произведениях характер тематизма, пропущенного в репризе и восстанавливаемого в коде, соответствует его экспозиционному облику (первый тематический элемент главной партии в коде Allegro Второго квартета, материал связующей партии в кодах Allegri Скрипичного и Третьего фортепианного концертов). Кода Allegro Второго фортепианного концерта воспроизводит вариант главной темы из начала разработки, по характеру близкий также и экспозиционному изложению. Своеобразным ответом на разработку становится кода первой части Третьей фортепианной сонаты, отражающая не первоначальную напевно-лирическую побочную тему (в репризе она отсутствует), а ее качественно измененный вариант из «эпизода нашествия» в разработке.

Стройности и завершенности композиции способствует ее обрамление материалом вступления (Allegri Первого квартета, Скрипичного и Третьего фортепианного концертов). Своеобразной модификацией традиционного приема обрамления становится возвращение в заключении сонатной формы главной темы, открывавшей произведение, либо ее начальных мелодических оборотов. Примеры находим в первых частях Первой и Третьей фортепианных сонат, Сонатины ор. 13 № 2, Второго квартета, Второго фортепианного концерта. Обрамляя композицию однородным материалом, такая арка не становится чем-то привнесенным извне (как могло бы быть с темой вступления), но, напротив, органично сливается с сонатной формой, являясь ее неотъемлемой частью.

Мы рассмотрели те произведения Кабалецкого, где сонатная форма представлена в «чистом» виде и сонатность является безраздельно господствующим композиционным принципом. Однако этим роль сонатности в музыкальных формах композитора не исчерпывается. Характерная для Кабалецкого тенденция

к одновременному сочетанию принципов разных форм (объединяющихся, как правило, не на равных правах, но при ведущем значении одного из принципов, составляющего основу композиции) реализуется многообразными путями и охватывает самые различные формы. Особый интерес здесь представляет претворение сонатности. Ее воздействие на другие структуры может протираться от использования отдельных приемов, свойственных сонатной форме, и до включения всех основных этапов сонатного процесса в ту форму, в которой определяющим является какой-либо иной композиционный принцип.

Так, встречающийся в ряде произведений модулирующий период как форма изложения основной темы вызывает аналогии с характерной для Кабалецкого модулирующей главной партией. В ряде случаев (в скрипичных пьесах «Шествие» и «Этюд» ор. 80, в фортепианной пьесе «Вроде вальса» ор. 27) этой частной особенностью общность с сонатной формой и ограничивается. Но если за основной темой, сочетающей признаки главной и связующей партий, следует вторая тема, наделенная чертами побочной партии, то здесь уже можно говорить об экспозиционном наклонении к сонатной форме, проявляющемся в рамках какой-либо иной структуры<sup>26</sup>.

Пример тому находим в скрипичной пьесе «В пути» ор. 80, где простая трехчастная форма в своем строении обнаруживает сходство с сонатной экспозицией. Первое предложение основной темы здесь можно уподобить главной партии, а второе предложение, модулирующее в тональность III ступени и оканчивающееся ее доминантой, — связующей партии. Середина несет в себе ряд характерных признаков побочной партии: она построена на новой теме, контрастирующей оживленной стаккатной главной теме своим напевно-лирическим характером, и отличается тонально-гармонической устойчивостью. В структурном отношении середина напоминает период повторного строения, в котором в конце второго предложения происходит возвращение в главную тональность с остановкой на ее доминанте. С этого момента наклонение к сонатности исчезает, а реприза основной темы утверждает господство трехчастного принципа, его ведущую роль в организации формы<sup>27</sup>.

Более широко внедряются элементы сонатности в двойную трехчастную форму Andante Второй симфонии. Воздействием сонатности объясняется необычное строение первой части Andante, по структуре подобной главной и связующей партиями сонатной формы: после начального периода следует его варьированное

<sup>26</sup> Теория наклонения разработана в исследовании: Протопопов Вл. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970. Под наклонением понимается частичное проявление какого-либо композиционного принципа в форме, в целом подчиненной другому принципу.

<sup>27</sup> В таком проявлении элементов сонатности в рамках трехчастной формы просматривается историческая связь с раннеклассическими образцами, с формами Гайдна и в особенности Моцарта, для которых экспозиционное наклонение в сторону сонатности весьма характерно.

повторение, переходящее в широкое и интенсивное развитие. Первый раздел формы оказывается незамкнутым, а тональное движение в нем в конечном счете направлено в сторону второй темы, выступающей в роли побочной партии. Еще один осложняющий момент в форме *Andante* — развернутый связующий раздел развивающего характера, ведущий к репризе главной темы. Его можно уподобить сонатной разработке.

В репризе сонатные признаки выражены довольно слабо, обе темы проходят здесь в подчиненных тональностях (*f-moll* — *c-moll*), а главная тональность *g-moll* восстанавливается лишь в последнем, третьем проведении основной темы. В результате элементы сонатности к концу формы оттесняются на второй план, подчиняясь ведущему принципу двойной трехчастности, являющемуся основным в форме *Andante*.

Своеобразное претворение получает сонатность в «Рондо памяти Прокофьева» для виолончели и фортепиано. Свободно развертывающийся модулирующий рефрен вызывает здесь ассоциации с характерной для Кабалевского модулирующей главной партией сонатной формы. Начальное построение первого эпизода можно уподобить связующей партии, а появляющийся вслед за ним вальсовый элемент — побочной теме.

Если до сих пор экспозиционное наклонение к сонатности не нарушает типовой схемы рондо, то тематические процессы, протекающие в следующем разделе формы, уже не поддаются полному объяснению с точки зрения принципа рондо. Второе проведение рефрена выполняет также и функцию репризы в сонатной форме, как бы накладывающейся поверх основной формы рондо. Здесь осуществляется горизонтальный синтез всех тематических элементов сонатной экспозиции, которые проходят на одном дыхании: мотивы главной темы органично перетекают в интонации связующей партии, которая подводит к мелодическим оборотам побочной темы, завершающейся в главной тональности<sup>28</sup>. Так начальные разделы рондо вбирают в себя сонатную форму без разработки.

Помимо внедрения элементов сонатности форма рондо обогащается и рассредоточенным вариационным циклом, который образует проведение рефрена. Обращают на себя внимание жанровые трансформации темы: если в первоначальном изложении она наделена характерными признаками медитативной лирики, в которой находят опосредованное преломление черты реквиема, то в третьем проведении тема преобразуется в энергичный марш, а при последнем своем появлении звучит как мягкий, призрачный вальс.

<sup>28</sup> Е. А. Добрынина в статье «Опус 79, год 1973...» (Сов. музыка, 1974, № 12), отмечая черты сонатности в рефрене и первом эпизоде виолончельного рондо, уподобляет второе проведение рефрена «динамической репризе маленькой трехчастной формы». На наш взгляд, объединение в этом репризном разделе всех тематических элементов сонатной экспозиции говорит о сходстве именно с сонатной репризой, осуществляющей сближение тематического материала экспозиции и утверждающей главную тональность.

Такова многосоставная и многоплановая форма Виолончельного рондо, в котором глубина философской концепции в сочетании с широтой диапазона образного содержания обусловили рождение оригинальной композиции, синтезирующей различные формообразующие принципы, детализирующие и углубляющие исходную структуру рондо, лежащую в основе формы.

В приведенных выше примерах наклонение в сторону сонатности явственно проступает в начальных разделах формы и как бы выпрямляется, выравнивается в дальнейшем. Но это не единственный характерный для Кабалевского путь внедрения элементов сонатности, обогащающей основную форму. Сонатные отношения могут выявиться и на заключительном этапе развития, например в том случае, когда тема центрального раздела формы, звучавшая в подчиненной тональности, возвращается в коде с соответствующими тональными изменениями.

Такое репризное наклонение к сонатности особенно отчетливо можно наблюдать в сложной трехчастной форме *Largo* Четвертой симфонии. Примечательно, что тема среднего раздела *Largo* и в своем внутреннем развитии обнаруживает сходство с побочной партией сонатной формы. Ее изложение поначалу напоминает период повторного строения, в котором второе предложение перерастает в развивающую часть. Следующее далее вторжение главной темы первой части симфонии подобно перелому в побочной партии сонатной формы. Ненадолго возвращающиеся мотивы темы средней части закругляют этот раздел.

Своеобразие многоплановой формы *Largo* связано не только с претворением сонатности, но и с органичным включением в общую композицию вариационного цикла. При сохранении общих контуров сложной трехчастности, внутреннее наполнение разделов формы весьма индивидуально: первая часть — это тема и три вариации, развитие в эпизоде протекает по законам побочной партии сонатной формы, динамическая реприза вновь подхватывает линию вариационного развития, а в коде тема среднего раздела (она же — побочная тема) звучит в тональности, одноименной к главной. Так в *Largo*, лирико-трагедийном центре симфонической концепции, складывается емкая, индивидуализированная форма, синтезирующая принципы различных структур, объединяя их в стройную и цельную трехчастную композицию.

Еще более важную роль играет сонатный принцип в форме скерцо Первого квартета; воздействие сонатности проявляется здесь на всем протяжении сложной двойной трехчастной формы. Неустойчивая, насыщенная развитием основная тема скерцо подобна модулирующей главной партии, переходящей в связующую. Тема трио проходит в минорной тональности V ступени, что совершенно нетипично для средней части сложной трехчастной формы и весьма характерно для сонатной побочной темы. Возвращение основной темы, а затем и трио можно уподобить сонатной репризе, так как в конце трио устанавливается тональность, одноименная к главной. Но этим сонатные признаки в форме не исчерпываются. Следующий далее связующий раздел, раз-



вивающий элементы обеих тем, напоминает сонатную разработку. Черты разработочности проникают и во вторую репризу, куда вплетается также и тема трио, представляющая в различных контрапунктических соединениях с главной темой скерцо. В завершающей композиции коде тема трио звучит в тональности, одноименной к главной, в чем можно видеть еще одно проявление принципа сонатной репризности.

Таким образом, в скерцо представлены все основные этапы сонатной формы — экспозиция, разработка и реприза, но их расположение не совпадает с обычной сонатной схемой. Сонатность со всеми ее узловыми моментами реализуется здесь в рамках двойной трехчастной формы, определяющей структурную схему композиции.

Иное выражение находят черты сонатности в скерцо Второго виолончельного концерта. Здесь элементы сонатности сконцентрированы в средней части формы — в трио, для которого композитор находит оригинальное решение. Это влечет за собой и изменение общего облика композиции, преобразуя изнутри традиционную для скерцо сложную трехчастную форму.

Тематической основой крайних разделов трио служит главная тема первой части цикла — лейттема концерта, представляющая здесь в облике грозной, роковой силы. Развернутая и динамичная середина трио обнаруживает сходство с сонатной разработкой. Она развивает как материал главной темы скерцо, так и мелодические обороты лейттемы, претерпевающей новую образную трансформацию. Лейттема приобретает скерцозный характер, сближаясь с основной темой не только в эмоционально-смысловом плане, но и в структурном отношении — мотивы двух тем переходят друг в друга, объединяясь по горизонтали. В приемах тематической трансформации, в образном сближении различного материала, а также в горизонтальном объединении мелодических оборотов разных тем несомненна связь с характерными методами тематических преобразований, свойственными сонатным разработкам Кабалевского.

Наличие разработки сонатного типа, построенной на развитии двух тем, вносит в сложную трехчастную форму новые соотношения и выявляет вторичные признаки в форме: основная тема скерцо наделяется добавочной функцией главной партии сонатной формы, а тема трио выступает в значении побочной партии. Сложная трехчастная форма приобретает сходство с сонатной формой с зеркальной репризой:

A	B	R	B <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
I ч.		трио		реприза
г. п.	п. п.	разр.	п. п.	г. п.
as-moll	f-moll		b-moll	a-moll — as-moll

И хотя сонатный принцип по своей значимости не поднимается до уровня принципа сложной трехчастности, остающегося ведущим в форме скерцо, свободное претворение элементов сонат-

ности, не колебля основ сложной трехчастной формы, изменяет ее внутренние параметры, создает дополнительные соотношения и насыщает более сложным развитием, не свойственным обычной трехчастной форме.

Рассмотренные выше примеры убедительно свидетельствуют о том, что при сохранении общих контуров какой-либо традиционной схемы Кабалевский каждый раз стремится найти новое решение, сообщить форме неповторимые, индивидуальные черты, позволяющие более полно раскрыть художественный замысел, более гибко следовать за развитием образного содержания произведения. В трактовке сонатной формы, отличающейся у Кабалевского ясностью, четкостью и лаконичностью, обнаруживается целый ряд характерных признаков, в совокупности создающих своеобразие формы, присущей именно данному автору. Особая роль сонатного принципа в музыкальном мышлении композитора, в его стилевой системе проявилась и в широком воздействии сонатности на другие формы.

Степень выраженности сонатного принципа, дополняющего основную форму, а также его конкретные проявления очень различны. Однако во всех случаях просматривается общая закономерность: сонатность вводится в какую-либо иную форму не путем «сложения», внешнего присоединения и не путем объединения равных по значению форм в структуру смешанного типа; она возникает благодаря внутреннему развитию исходной структуры, обнаруживающему точки соприкосновения с сонатной формой. Такое обновление формы изнутри, не нарушая общих контуров ее типовой схемы, обогащает эту структуру не свойственными ей процессами развития, видоизменяя внутреннее строение отдельных разделов, вносит дополнительные соотношения между элементами целого, что ведет к углублению и расширению выразительных возможностей музыкальной формы.

Тенденция к индивидуальному, свободному претворению классических принципов формообразования, к различным видам объединения, сочетания признаков нескольких форм в одной композиции получает широкое развитие в современной музыке, по-разному преломляясь в творчестве разных композиторов. В русле характерных исканий времени Кабалевский находит свой принцип сочетания форм, сохраняя и в новых условиях классическую ясность структуры и безупречную логичность развития.

Т. Овсянникова  
(Ленинград)

## ФУГА В ТВОРЧЕСТВЕ С. СЛОНИМСКОГО

Полифоническое творчество Сергея Слонимского давно уже нуждается в специальном рассмотрении, анализе. Оно стилистически многообразно, цельно, ярко индивидуально и занимает достойное место в современном советском музыкальном искусстве. Слонимский активно использует все виды полифонии: имитационную, подголосочную, разнотемную (контрастную); часто обращается в своих произведениях к различным жанрам и формам старинной музыки. Среди них мотет, инвенция, многие разновидности остинатных и имитационных форм. Средствами контрапункта автор воплощает широкий круг образов, мыслей и чувств, связанных с современностью, обогащает музыку разнообразием тем, творческих решений.

В своих произведениях Слонимский мастерски и изобретательно сочетает лучшие традиции русского и западноевропейского с новыми стилистическими тенденциями, методами и приемами организации звукового материала. Создается впечатление, что в процессе сочинения он постоянно размышляет над путями развития того художественно-музыкального явления, к которому обращается в каждом отдельном случае, и раскрывает его в контексте широких историко-генетических связей. Подобными параллелями чрезвычайно богата, насыщена музыка инвенций, мотетов, многотемных фуг. Например, в инструментальном «Симфоническом мотете» и в вокальном «Мир прекрасен» (третья часть кантаты «Голос из хора») словно воссоздается процесс становления старинного жанра, от его ранних образцов — некоторых характерных признаков кондуктов, органов — до более поздних, имитационных. Параллельно выявляются черты сходства в развитии культуры России и Западной Европы, возникают переключки между свободной имитацией и подголосочной полифонией, католическим и православным многоголосным пением и т. д. В итоге этих корректно намеченных композитором связей, аналогий создаются интересные, содержательные произведения, в одном из которых опосредованно, с помощью оркестра, преломляются черты вокального жанра.

В статье не представляется возможным охватить все полифоническое творчество Слонимского, раскрыть богатство, стилистическое своеобразие его произведений. В данном случае целесообразно ограничиться анализом излюбленной композитором формы многотемной фуги, обладающей поистине универсальными выразительными возможностями. Она постоянно привлекает внимание Слонимского и присутствует в различных по содержанию, жанру и времени создания произведениях: в Первой симфонии (1958), Сонате для скрипки-соло (1960—1961), в Трех пьесах для виолончели-соло (1964), в Концерте-буфф (1964—1965), в опере «Виринея» (1967) и балете «Икар» (1971), в композиции Хоровод и фуга для органа (1977).

Принципы формообразования многотемной фуги приобрели широкое значение в творчестве Слонимского и в общем виде проявляются во многих его сочинениях, в том числе сценических. Приведем фрагмент из книги А. Милки, посвященный балету «Икар». «Постепенной динамизации музыкальной формы балета, — пишет исследователь, — способствует характерный для Слонимского принцип организации и замыкания формы — объединения тематизма, то есть объединение в одном построении и, как правило, в одновременном звучании различных тем, показанных ранее порознь. Этот принцип присутствовал еще в юношеских сочинениях, например, в Квартете на русские темы (1951), использован он также в Симфонии, в „Песнях вольницы“, в Сонате для фортепиано, в „Диалогах“, в Концерте для симфонического оркестра и электрогитар и во многих других сочинениях. В „Икаре“ же в последней картине проходит едва ли не весь тематизм балета, причем многие темы звучат в контрапункте (одновременно)»<sup>1</sup>.

Многотемная фуга наиболее соответствует особенностям, складу мышления Слонимского, отражает многие важные стороны музыкального стиля художника. История развития этой формы<sup>2</sup>, как и ее отдельных композиционных принципов, во многом связана с русской, советской культурой — с творчеством Танеева, Глазунова, с произведениями Мясковского, с монументальным симфонизмом Бородина, Прокофьева. Особенно часто проблема изучения многотемной фуги возникает при анализе сочинений Танеева. С. Скребков, Вл. Протопопов и исследователи младшего поколения, например А. Михайленко, рассматривают особенности ее строения в связи с понятием «синтетическая форма», вариационными процессами преобразования тематизма, заостряют внимание на разнообразном применении, эволюции фе-

<sup>1</sup> Милка А. Сергей Слонимский. Л., 1976, с. 33—34.

<sup>2</sup> Она применялась композиторами разных национальных школ начиная примерно с XVII века. О методе написания полифонических сочинений на несколько тем и появлении в фантазиях и сонатах обозначений двойной и тройной фуга (double fugue, triple fugue) говорится, например, в работах английских композиторов, в частности Т. Морли, Дж. Коперарио. См.: М а п п А. The study of fugue. New York, 1965.

номена в произведениях Мясковского, Глиэра, Шебалина, Шостаковича<sup>3</sup>. Впоследствии к многотемной фуге обращались многие советские композиторы, приобщая, приспособлявая эту форму к мелосу различных национальных культур. Она содержится в крупных по масштабу циклах, сборниках полифонических пьес Хачатуряна (Речитативы и фуги), Щедрина (24 прелюдии и фуги), Баркаускаса («Zodiacus»), Ассеева (Симфонические фуги для органа), Ельчевой (24 прелюдии и фуги), Гудиашвили (24 прелюдии и фуги), Чеботарян (Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки) и других авторов. Случаи использования этой имитационной формы, например в качестве составной части цикла, встречаются и у Слонимского, в частности в произведениях Хоровод и фуга для органа и Три пьесы для виолончели-соло. В последнем сочинении прелюдия и фуга рассредоточены между крайними частями opus'a.

Слонимский опирается на многотемную фугу, которая обобщает контрапунктические средства выразительности (строится на имитационной, контрастной полифонии, способна к воплощению подголосочного склада), использует ее в разные годы, периоды своего творчества, и поэтому естественно мастерское, свободное владение, а также применение широкого образного диапазона этой формы. Сравним, к примеру, две резко контрастные по содержанию фуги из «Виринеи» и Концерта-буфф. Первая звучит вскоре после убийства инженера, служит средством воплощения одной из трагических кульминаций и в образно-эмоциональном отношении ассоциируется с пассакалями из «Катерины Измайловой» Шостаковича, «Воццека» Берга и другими. В Концерте-буфф назначение фуги иное: здесь она носитель комического и сходна по настроению, например, с аналогичной формой из «Фальстафа» Верди, а из произведений советских авторов — с фугой из оперы «Не только любовь» Щедрина

Слонимским создано немало произведений крупной формы: оперы, балет, кантаты, сонатно-симфонические циклы и другие. При обращении к миниатюре заметно стремление композитора укрупнить ее. Для примера назовем «Диалоги» (инвенции для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны), где отдельные номера объединены в цикл посредством единства художественного замысла, наличия сквозных тем. Композитор развивает форму фуги и в ее применении наиболее близок Танееву. Эти связи иногда, правда, носят опосредованный характер, как, например, в его Первой симфонии, где фуга и финал строятся так же, как в Третьей симфонии Шебалина. Однако ориентация на русскую классическую музыку выражена в творчестве Слонимского до-

<sup>3</sup> См.: Скребков С. Полифонический анализ. М., 1940; Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962; Михайленко А. О принципах строения фуг Танеева. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977. В статье А. Михайленко дан обзор литературы, посвященной фуге, который по этой причине здесь опущен.

статочно определенно. Даже в применении тематически неоднозначных, нестабильных моделей, образцы которых имеются и в творчестве Баха (такова, в частности, фуга H-dur из II т. W. KI.). Слонимский ближе все-таки к танеевской традиции, нежели к баховской. Кроме того, и у Танеева и у Слонимского почти все фуги — многотемные: являясь частями крупномасштабных разножанровых сочинений, они отличаются богатством музыкального языка, своеобразием композиции.

В статье преследуется цель показать в общих чертах на примере произведений Слонимского выразительные возможности формы многотемной фуги, в связи с исторической изменчивостью конструкции, тесным взаимодействием полифонии и гомофонии, фуги с контекстом цикла, разных форм самой фугированной структуры, и обратить внимание на жизнеспособность, актуальность применения фуги в музыке XX века.

Исходя из особенностей творчества, у Слонимского можно выделить фуги тематически стабильные (с постоянным числом тем) и тематически нестабильные (с непостоянным, то есть с переменным числом тем). Такое членение до некоторой степени показательно в свете эволюции рассматриваемой формы в творчестве Слонимского. (Оно было бы нецелесообразно, например, для Баха — хотя бы по причине значительного количественного превосходства одного типа конструкций, однотемных, над другим — многотемным<sup>4</sup>).

Уже первая фуга из Первой симфонии Слонимского необычна, своеобразна по строению и сочетает в своей заключительной части собственные темы с темой ранее изложенной пассакальи. Фуга представляет собой один из разделов контрастно-составной формы финала, который тематически и композиционно связан с первой частью произведения:

I раздел	II раздел	III раздел
пассакаля (тема, три вариации и связка)	фуга	реприза сонатного allegro 1-й части

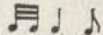
Симфония драматична, конфликтна. В ней выражена идея противопоставления идеального и материального, высокого и низкого, «трудной и сладкой жизни» (по словам композитора). Противопоставлены и части произведения. Две крайние оттеняют промежуточное скерцо. Правда, его гротесковые интонации проникают и в финал, но в момент появления самоуглубленной и философичной темы пассакальи, основанной на трансформации начального мотива темы, контраст выражен достаточно ярко:

<sup>4</sup> Не случайно при анализе баховских фуг ученые опираются на другие признаки. См., к примеру, классификацию, предложенную Вл. Протопоповым в его книге: Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981, с. 195—229.

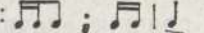
1. Largo

Viola

*f* *espressivo*

Основное зерно темы, как это часто бывает у Слонимского, излагается вначале, в данном случае в первой фразе, и закрепляется в процессе повторения. Ритмическая фигура 

завершает фразы и дополнительно воспроизводится в заключении. Подобная интенсификация ритма к концу темы — явление до некоторой степени традиционное в полифоническом тематизме. В Симфонии эта интонация имеет значение лейтмотива и впервые появляется во вступлении. Она же содержится (в не-

сколько измененном виде: ) и в темах фуги, ко-

торую, как уже отмечалось, предваряет миниатюрная пассакалья. Фуга является одной из кульминаций финала и, будучи во многом показательной для творчества Слонимского, нуждается в специальном рассмотрении. Обратимся к анализу ее тематизма.

Темы фуги контрастны, имеют отдельные экспозиции. Первая тема настороженного, выжидающего характера. По настроению она близка напряженной музыке скерцо и поручена кларнету. Язвительно звучат хроматические интонации, обнаженный тритон. Периодичное строение темы с двумя предложениями повторной структуры совершенно не характерно для полифонической музыки:

2. Allegro

*p*

Тонально переменная вторая тема — более мягкого характера, хотя у скрипок в унисон звучит сурово, аскетично. Подобно теме пассакальи, она олицетворяет собой положительное начало и основывается на развитии, утверждении начального мотива:

3. Allegro

V. ni

*f* *sf*

В экспозиции при скрытом внутреннем драматизме манера изложения материала в целом эпически повествовательна. Здесь в общей сложности восемь проведений. Некоторые из них носят разработочный характер. Вторая тема, к примеру, звучит у многих инструментов, разных оркестровых групп, а иногда меняется мелодически — сокращается и дополняется новым элементом. Его можно рассматривать как интермедию-связку:

4. Tr. (B)

Подобное преобразование темы в экспозиции совершенно несвойственно баховской фуге.

В разработке контрапунктическое и тональное развитие — обращение, увеличение, сочетание, иногда стреттное, прямого движения с обращенным, а также мелодико-гармоническое обновление материала — ведет к росту драматического напряжения. Уже в экспозиции вторая тема фуги сначала объединяла параллельные, затем (в ответе) отдаленные тональности (с разницей на три знака). Впоследствии тональное развитие заметно усложняется, а в самой теме варьируются ее секундовые ходы, вводится интонация увеличенной секунды. Все это обостряет звучание, делает его более резким:

5. V. I

V. II

Vc. Cb.

Большой гибкостью интонационного развития характеризуется заключительный ход темы (последние четыре звука), где постоянное замещение одних секундовых интонаций другими влечет неожиданные тональные повороты. В общей атмосфере звучания, в сгущении колорита большое значение имеет также увеличение плотности фактуры, замена восходящего движения нисходящим при обращении мелодий.

Последняя часть формы — самая большая по размерам. В ней дважды проводятся сочетающиеся темы фуги (второй раз в горизонтально-подвижном контрапункте при сжатии интервала вступления на такт), используется трехголосная стретта (на первую тему) и к двум темам фуги присоединяется тема пассакальи (приведенная в примере 1). Это — переломный момент в развитии драмы, знаменующий окончательное и полное утверждение положительных образов. Тема пассакальи излагается в четверном увеличении и звучит мощно, открыто, подавляя негативные стороны жизни. Тройной контрапункт образует вершину развития формы:

6. Тема II

Fl. picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. (B) *f*

Тема пассакальи *f*

Cor. (F) *f*

Тема I *f*

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le *f*

В композиционном отношении проанализированная конструкция напоминает фугу из кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева, в заключительной части которой объединяются темы фуги и хора. С целью сравнительного анализа образцов приведем два фрагмента из статьи А. Михайленко, посвященные произведениям Танеева и Шебалина. «Совершенно особый случай синтетической формы, — пишет Михайленко, — основанной на сочетании однотемности и двутемности, представлен в финальной фуге кантаты „Иоанн Дамаскин“... Вторгаясь в финал-фугу, лейттема естественно подчиняется законам фугированного изложения. Таким образом, однотемная фуга перерастает в двутемную...»<sup>5</sup> И дальше: «Как и Танеев, Шебалин предпочитает применять фугу в рамках более крупного сочинения. В полном соответствии с танеевскими принципами использована фуга в финале Третьей симфонии, написанном в контрастно-составной форме; фуга образует ее второй раздел и предваряется пассакальей. Тема пассакальи неоднократно возвращается в фуге, соединяясь с ее собственной темой»<sup>6</sup>.

Одна форма перерастает в другую и в Симфонии Слонимского, только в ней новая драматургическая концепция ведет к сочетанию признаков строения двойной и тройной фуг; третьей те-

<sup>5</sup> Михайленко А. О принципах строения фуг Танеева, с. 31.

<sup>6</sup> Там же, с. 51.

мой является тема пассакальи, которая используется в конце заключительной части фуги и не получает имитационного развития. Пассакалья и fuga служат, таким образом, основой для взаимодействия фуги на две и три темы, расчлененной пассакальи и трехчастной формы, синтезирующей в репризе материал эпизода и I части. Взаимосвязь всех этих структур, придающая сочинению неповторимую индивидуальность и своеобразие, наглядно представляет следующая таблица:

Пассакалья (расчлененная)	Тема + 3 вариации + связка	4-я и 5-я вариации		
Двойная fuga		экспозиция	средняя часть	заключительная часть
Сложная трехчастная форма	I часть	эпизод		реприза
Тройная fuga	экспозиция 1-й т.,	2-й т., 3-й т.	средняя часть	заключительная часть

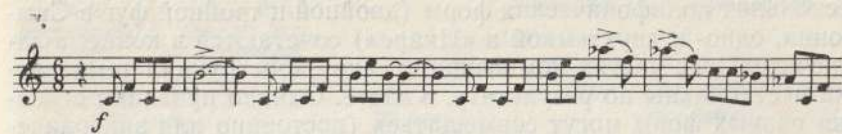
Так в процессе диалектической взаимосвязи старого и нового переосмысливается прежний опыт композиторского творчества, меняется, развивается музыкальное мышление.

Актуальностью, новизной замысла отличаются и другие фуги Слонимского, которые имеют много общего с рассмотренной выше. Сходство проявляется в опоре на процессуальную сторону музыкальной формы, в раздельном экспонировании и строении тем (в функционировании мотивного повтора), в методах разработки материала, идущих во многом от гомофонных форм, в увеличении объема заключительной части, что вызвано введением новой темы или другими особенностями композиции.

Написанная почти через пятнадцать лет, fuga из «Икара» сочетает признаки однотемности и двутемности. В сцене «Борьба за крылья» ее средствами воплощается основная, созвучная нашему времени идея произведения — мечта о полете. В фуге противопоставлены образы Архонта и Икара и две соответствующие им интонационные сферы. Вначале излагается тема Икара, которую можно охарактеризовать как устремленную, полетную; подобно некоторым другим музыкальным темам Слонимского, она мономотивна<sup>7</sup>: состоит в основном из восходящих квар-

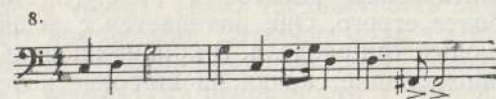
<sup>7</sup> Ритмическая мономотивность издавна присуща темам остинатных форм. Такие темы моделируют принципы строения этих форм.

Квартовые интонации в процессе развития наслаиваются и создают ощущение постепенного набирания высоты:



Два проведения темы — сначала у скрипок, затем у виолончелей и контрабасов — соответствуют регламенту экспозиции двухголосной фуги на одну тему.

Непосредственно за экспозицией следует заключительная часть фуги. Она начинается с сочетания тем Икара и Архонта. Лейтмотив Архонта звучит у валторн властно, повелительно. Преобладающие в начале построения основные ступени лада придают устойчивость интонациям:



В балете эта мелодия не излагается как тема фуги. В действенных, событийно насыщенных сценах («Икар и Архонт», «Вторжение слуг Архонта»), где она появляется впервые и получает развитие, тема проводится стреттно, иногда одновременно в уменьшении, в разных тональностях. Преобразованиям ее ритмической структуры основное внимание уделяется в сцене «Вторжение слуг Архонта» — одном из кульминационных моментов драмы. Архонт в гневе, он требует неукоснительного подчинения; каждый звук его темы скандируется, звучит как приговор. Интонации проводятся в увеличении (в двойном, четверном), произносятся все более уверенно, настоятельно.

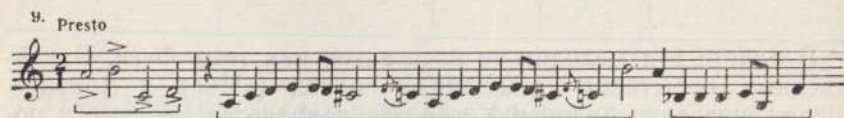
В фуге ритмический контраст тем преодолевается<sup>8</sup>. Если в начале сцены «Борьба за крылья» конфликт действующих лиц был обнажен (что нашло крайнее выражение в противопоставлении двух музыкальных характеристик, движения мелких длительностей движению предшествующих крупных), то в дальнейшем конфликт по мере возможности сглаживается. Тема Икара становится основной, главной, она подчиняет себе другие интонационные элементы, символизирует конечное торжество высоких идеалов героя. Таким образом, как и в Симфонии, одна из тем фуги имеет свободную экспозицию и появляется в заключительной части формы. Эта часть масштабно развита, укруп-

<sup>8</sup> Тема Архонта вступает при сочетании позже, подстраивается к ней, а в конце сцены проводится в уменьшении, иногда приобретает значение фона.

нена по размерам и содержит в данном случае пять проведений — два с совместным изложением тем, три — с раздельным<sup>9</sup>.

В проанализированных выше примерах принципы строения нескольких полифонических форм (двойной и тройной фуг в Симфонии, одно- и двухтемной в «Икаре») сочетаются в конце, в заключительных частях композиций. Такие конструкции тематически нестабильны по результату, в итоге. Однако признаки строения разных форм могут совмещаться (постоянно или эпизодически) на всем протяжении произведений, как, в частности, в фугах из Концерта-буфф, Трех пьес для виолончели-соло.

В Трех пьесах для виолончели-соло в форме фуги написана третья, самая развернутая и кульминационная часть произведения. Вместе с первой частью, названной «Прелюдия-пиццикато», она образует рассредоточенный полифонический цикл. Ему свойственна острота звучания (обусловленная иногда близкой к пуантилистической манерой письма), быстрое вихреобразное движение, напоминающее ритмы и темп современной жизни. В сравнении с Прелюдией-пиццикато и особенно с предшествующей частью — «Хроматическим распевом»<sup>10</sup>, — фуга маршеобразна, организована более строго. Она начинается с решительной, волевой темы, имеющей три раздела. В крайних используются энергичные, резко нисходящие скачки на широкие интервалы:



За имитацией темы в другом голосе вскоре появляется проведение в обращении. Как и многие другие проведения в фуге, его обрамляют удержанные интермедии.

Вторая тема не имеет соответствующей регламенту формы экспозиции и звучит один раз. Тема излагается в фуге, а не в предшествующих ей разделах или сценах, как это было в Симфонии и «Икаре». Отсюда — периодическое выделение признаков то однотемной, то двойной фуг. Особенности развития формы в заключительной части выразились в существовании двух разделов, которые легко выделить в процессе анализа. Первый раздел относится как бы к двойной фуге, а масштабно развитый и подготовленный предыктом второй — к однотемной. Схему строения такой заключительной части можно представить следующим образом (буквой «И» отмечены интермедии):

<sup>9</sup> При повторении сочетающихся тем применяется вертикально-подвижной контрапункт (Iv = +26).

<sup>10</sup> В ней многое связано с русской лирической песней. В этой части, повествовательной и ритмически многообразной, воплощаются тончайшие градации интонирования.

#### Заключительная часть

контрапункт тем (одно проведение)	2-я тема (два проведения, одно из них — стреттное)	И	предыкт	1-я тема (стреттное проведение)	И	1-я тема (одно проведение)	И
22 такта			22 такта (интонации 2-й темы занимают 5 тактов)	35 тактов			

Все развитие в фуге направлено на утверждение первой, энергичной и волевой темы; она открывает финал, задает тон звучанию и играет на всем протяжении части большую роль<sup>11</sup>. Из ста двадцати восьми тактов общей протяженности финала около ста занимают интонации первой темы (вместе с чередующимися интермедиями). Они же обрамляют фугу, лежат в основе ее крайних разделов (первой экспозиции и второго раздела заключительной части). Такая трехчастность придает цельность, завершенность композиции. Строение фуги в этом смысле подобно до некоторой степени строению темы, которая также имеет три раздела с элементами репризности в крайних (содержащих, например, скачки на широкие интервалы).

Концерт-буфф Слонимского — произведение необычное в стилистическом, композиционном отношении. До некоторой степени оно подобно Концерту для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов или «Экзотической сюите», созданной автором под впечатлением знакомства с туркменским фольклором, то есть той группе сочинений — энергичных, темпераментных, выполненных композитором с большим вкусом и мастерством, — в которых выразительно сочетаются интонации серьезной и легкой эстрадно-танцевальной музыки. В их основе часто лежит интонационный материал народной музыки. Возможны некоторые жанровые параллели между двухчастным полифоническим циклом Концерт-буфф и оперой-буфф. Части традиционного цикла образца «прелюдия и фуга» (в данном случае их заменяют «Импровизации» и «Каноническая фуга») переставлены местами, и произведение заканчивается откровенной веселой, радостной музыкой, отчасти напоминающей развитую заключительную ансамблевую сцену с благополучной концовкой в комической опере. Типично также введение в оркестр экзотических ударных инструментов (кубинской Sabaza, Reso-geso, маримбафона и т. д.) и образно-интонационное сходство трех тем фуги. Создается впечатление, что в основе произведения лежит бытовой сюжет, изобилующий комическими недоразумениями, передеваниями персонажей.

<sup>11</sup> Резкой образной трансформации тема не подвергается, что обычно для сочинений камерной музыки, построенных в традиции цикла «Прелюдия и фуга».

В «Канонической фуге», написанной для четырнадцати струнных инструментов и трубы, сочетаются правила построения классической фуги, додекафонная техника письма и некоторые общие особенности формообразования, характерные для музыки XX века. Излагаемые здесь темы шутивы, юмористичны, в них применяются синкопы, скачки на септиму, нону, уменьшенную октаву и другие аналогичные по звучанию сочетания. Темы содержат скрытую полифонию:



В этом примере сходство явно преобладает над контрастом, различием. Так продлевается, выдерживается одно настроение. Каждая следующая мелодия содержит элементы предыдущей и одновременно выявляет новые свойства материала. Вторая тема при появлении в фуге воспринимается как уменьшенный вариант первой, что в большой степени связано с повторением начального мотива. В двух последних темах содержатся паузы, преобладают скачки, синкопированное движение. Промежуточная структура выполняет, таким образом, связующую роль, объединяя признаки крайних. В целом соотношение трех тем подобно соотношению элементов в таком явлении, как продолжающий тематизм (термин С. Слонимского<sup>12</sup>).

Своеобразно строятся и три отдельные экспозиции, имеющие тематические проведения в прямом виде, в обращении, в противодвижении и в обращенном противодвижении. По мере наслоения проведений увеличивается число голосов, ширится диапазон, растет сила звучания. Материал излагается текуче, непрерывно. Это словно двенадцатиголосная фуга на одну первую тему, которая главенствует на всех участках сочинения, управляет развитием. Ее интонации обычно выделены ритмически, темброво и с помощью регистра. В начале стретного раздела, где имеется цепь стретт и мощная четырнадцатиголосная стретта, тема звучит у скрипок в увеличении, а обрамляют стретту два проведения у трубы, тембр которой используется в композиции дважды и оба раза в связи с переинтонированием основного материала.

Характер музыки, образно-интонационное единство тем, а также особенности строения и развития тематизма и формы дают основания трактовать рассматриваемую конструкцию как

композиционно переменную, тематически нестабильную. Эта многолетняя фуга направлена, устремлена к однотемной либо к двойной (в последнем случае в основе будут лежать крайние темы, как наиболее контрастные).

Три остальные фуги: в «Виринее», Сонате для скрипки-соло и цикле «Хоровод и фуга» — тематически стабильные и в этом смысле более традиционные. Обладая внутренним единством, цельностью, они отличаются от рассредоточенных, расчлененных полифонических конструкций (которые связывали разделы симфонии, сцены балета) и применяются в сочинениях, где русский народный элемент выражен также достаточно ярко, а порой еще более непосредственно и открыто. В этой связи показательна одна из характерных черт контрапункта в советской музыке. Речь идет о новом в период расцвета социалистической многонациональной культуры взаимодействии фольклора и полифонии, о приобщении последней к мелосу, песенно-танцевальным интонациям различных народов нашей страны. У Слонимского как типичного представителя советской музыки эта тенденция выражена достаточно отчетливо в творчестве в целом и особенно ярко в мотетах, в «Диалогах», или, например, в хоровом концерте «Тихий Дон», где некоторые принципы строения старинного жанра сочетаются с характером звучания, интонациями казачьего пения. В Хороводе и фуге коло выполняет функцию прелюдии, замещает ее. По-своему рассматриваемая тенденция отразилась и на процессах полифонического темо- и формообразования. Например, в фуге из «Вириней» почти нет интермедий, и внимание композитора сосредоточено на контрапунктической работе с материалом, в частности на вариационном методе его развития. Показательно и строение имитационных тем в Сонате для скрипки-соло. Как и в отдельных образцах народного творчества, в них транспонируется начальный мотив, отрезок мелодии:



По мнению исследователя произведений композитора, Соната написана в «самый разгар, условно говоря, „диатонического“ периода в творчестве Слонимского, когда композитор осваивает интонационный строй русской народной песенности, и эти инто-

<sup>12</sup> Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Л., 1964, с. 16.



нации становятся частью его собственного музыкального языка»<sup>13</sup>. При большой роли полифонических жанров и форм (части Сонаты озаглавлены: Прелюдия и токката, Фуга, Скерцо, Пассакалья и кода) в произведении очевидны признаки сонатно-симфонического цикла. Двойная фуга расположена в центре и выполняет функцию медленной, философски углубленной части. В первой имитационной теме внимание уделяется начальному мотиву с синкопированным движением устоя в неустой и последующим утверждением этой интонации. Звучание имеет отрешенный, робкий характер. Завершает построение резкий модуляционный ход в тональность «ля» (наклонение в данном случае не выражено).

Вторая тема фуги энергична. Импровизационные черты в ней удивительно органично совмещаются с повтором отдельных синтаксических единиц. (Повтор здесь выступает в роли организующего фактора.)

В разработке темы драматизируются, преобладает сквозное развитие. Трудно установить, например, границы окончания второй темы, заключительный ход которой сохраняет свою ритмическую структуру и меняется мелодически.

Свободное развертывание материала отражается и на композиции фуги, характере связи интермедий и проведений, строении отдельных фрагментов части. В одном из таких эпизодов совмещаются, например, признаки интермедии и проведения. Темы даны в развитии и взаимодействии — заключительные интонации первой темы предшествуют изложению второй, сохраняющей последовательность своих элементов:

12.

Музыкальный пример 12. Две системы нот. Верхняя система — мелодия в скрипичном ключе, нижняя — в фортепиальном. Включены динамические обозначения *mf* и *f*. Мелодия развивается с интонационными сдвигами.

Интонации первой темы под воздействием напряженной, динамично развивающейся второй меняются именно с этого момента, а в конце фуги становятся маршеобразными. Описанный метод разработки нетрадиционен и свойствен формам гомофонной музыки, в частности сонатной. Сплав элементов по горизонтали, как способ подготовки вертикальных преобразований тематизма, дает некоторое представление о современных особенно-

<sup>13</sup> Милка А. Сергей Слонимский, с. 73.

стях контрапункта, становлении новых форм преодоления контраста полифонического тематизма.

Эпизод из Сонаты сопоставим с фрагментом из Симфонии (приведенном в примере 4). Ситуации, как видно, имеют нечто общее и в то же время отличаются друг от друга. Сходство проявляется в том, что крупные разделы формы, экспозицию и разработку, связывают необычные построения: интермедия-связка, словно «вписанная» в проведение, в одном случае, и построение, содержащее признаки проведения и интермедии, — в другом. Сопоставляемые образцы используются в разных формах и произведениях. Фуга из Симфонии тематически нестабильна, начинается как двойная, заканчивается как тройная, а в Сонате для скрипки-соло признаки двойной фуги сохраняются на всем ее протяжении.

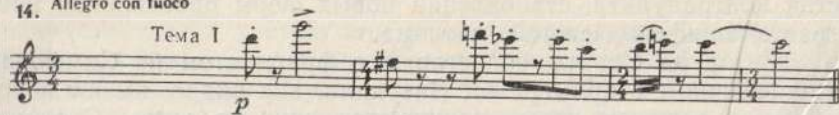
При наличии в имитационной форме трех и более (например, четырех) тем, как в фуге из «Виринеи», появляется возможность чередовать экспозиции с отдельным и с совместным изложением тем. Используемый Танеевым и Глазуновым (Танеев — фуга из финала Струнного квинтета ор. 14; Глазунов — Прелюдия и фуги для фортепиано ор. 100), этот тип экспозиции нашел применение и у современных авторов: Щедрина (двадцатая фуга из цикла 24 прелюдии и фуги), Слонимского, Лаула (фуга из Струнного квартета) и других. В отличие, например, от многотемных фуг Щедрина и Ассеева, в которых темы при первом появлении звучат совместно<sup>14</sup>, в фугах Слонимского применяются экспозиции с отдельным изложением тем (все фуги, за исключением фуги из «Виринеи») и экспозиция, совмещающая их раздельное и совместное изложение (фуга из «Виринеи»). В последнем случае большую роль играет степень образно-интонационного сходства или контраста сочетаемых мелодий. В фуге из «Виринеи» совместно излагаются вторая и третья темы. Одна из них напоминает русскую лирическую песню, другая — строится на интонациях плача и причета:

Музыкальный пример 13. Две системы нот. Верхняя система — мелодия в скрипичном ключе, нижняя — в фортепиальном. Мелодия развивается с интонационными сдвигами. Включены динамические обозначения *(p)* и *f*. Мелодия развивается с интонационными сдвигами.

Первая тема контрастна по отношению к ним. Она эксцентрична и отчасти перекликается с темами из Концерта-буфф:

<sup>14</sup> Таковы три из четырех многотемных фуг Щедрина (две из цикла Прелюдий и фуг и одна из «Полифонической тетради») и II и V композиции в Симфонических фугах для органа Ассеева.

## 14. Allegro con fuoco



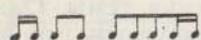
Инструментальные по своей природе интонации звучат остро, отрывисто, в организации материала господствует принцип звукового обновления. Тема достаточно сложна для восприятия, и композитор знакомит с ней слушателя до ее появления в фуге (впервые она звучит в картине, предшествующей Симфоническому антракту)<sup>15</sup>.

Соотношение первой и двух последующих тем во многом аналогично соотношению главной и побочной партий в сонатной форме. Роль заключительной выполняет четвертая тема, которая появляется позже и в образном отношении дополняет побочную.

## 15.



Фуга из «Виринеи» представляет собой своего рода остинатную конструкцию, опирающуюся на одну из двух совместно изложенных тем (помещенную в нижнем регистре и имеющую остинатное строение). Она сглаживает интонационную пестроту: объединяет темы, неудержанные противосложения, проведения в разных тональностях, — цементирует форму. Остинатная фигура

 длительно звучит в Симфоническом антракте,

едва ли не на всем его протяжении (по клавиру до цифры 13), окрашивая музыку в спокойные, тревожные тона.

Ведущая роль ритма в этой теме заметна при обращении мелодии и особенно в момент появления знакомых ритмических интонаций у литавр:

## 16.



Это — эпизод из начала развивающей части фуги. Анализ, изучение поведения остинатной темы в форме практически дает

<sup>15</sup> Это не единственный случай в творчестве композитора (см., например, Сонату для скрипки-соло), когда полифоническую форму готовит ранее появившаяся тема, объединяющая части, разделы произведения.

возможность описать контрапунктическую работу со всем материалом, рассмотреть строение конструкции в целом, которая по существу представляет собой цепь вариаций на эту сквозную тему. С ней, либо с ее отдельными мотивами, выполняющими функцию противосложения, наиболее часто сочетается в фуге четвертая тема. Приведем для образца первоначальное и несколько производных соединений, заимствованных главным образом из свободной, развивающей части фуги:

17. первоначальное соединение      \* производные соединения

В первом, производном соединении, расположенном в самом начале разработки, при перемещении нижнего голоса объединены сравнительно распространенная и малоупотребительная в музыке терцдецимовая и ноновая перестановки. Верхний пласт смещен на ундециму, что совершенно неприемлемо, как известно, в практике строгого письма<sup>16</sup>. В произведении Слонимского ундецимовая перестановка осуществляется одновременно с квартовым, колористическим удвоением верхнего голоса. Во втором

<sup>16</sup> При такой перестановке унисон в первоначальном соединении обращается в кварту.

производном соединении мелодии отдалены на сексту, а в третьем, где полифоническая работа усложнена и совмещаются три темы, верхняя переставлена на дециму. Все эти и другие различные комбинации сочетаний готовят последнее из приведенных здесь производных соединений, с которого начинается заключительная часть фуги. В одном из самых кульминационных эпизодов Симфонического антракта верхний голос смещен на тритон<sup>17</sup>.

Развивающий раздел рассматриваемой имитационной формы включает две волны разработки и выявляет двойственную природу четвертой темы, попеременно обнаруживающей свои вокальные и инструментальные признаки. Когда она звучит у деревянно-духовых, в квартном удвоении и одновременно с первой темой, очевидны инструментальные свойства материала, а в контрапункте со второй и в исполнении струнных инструментов — вокальные. Каждый из отделов разработки заканчивается стреттами, ведущими к заключительной части фуги. В конце преобладает гомофонная фактура, при включении всех голосов оркестра триумфально и мощно звучит последний E-dur'ный аккорд.

Выделение посредством многократного повтора одной из тем и концентрация внимания на ее мотивах — явление достаточно характерное вообще для многотемных фуг, о чем свидетельствуют многочисленные образцы творчества композиторов, включая современных. В фуге из «Виринеи» Слонимского выделены интонации третьей темы, а в фугах из «Икара» и Сонаты для скрипки-соло — первой. Такая особенность изложения, совместно с другими, накладывает отпечаток на строение произведений, меняя иногда, как, в частности, в фуге из Трех пьес для виолончели-соло, основные принципы композиции. В большинстве же случаев этого не происходит. Например, в фуге из Сонаты для скрипки-соло интонации первой темы лежат в основе развитого кодообразного раздела и обрамляют тематически стабильную двойную фугу.

Таким образом, искания Слонимского в области полифонического темо- и формообразования развиваются от произведения к произведению в одном направлении и концентрируются в области интонационного повтора, оstinатной техники письма, заметно преобладающих вариантных и вариационных методов развития музыкального материала. Образцы творчества композитора обнаруживают его стремление создать некие универсальные полифонические микро- и макроструктуры, объединяющие признаки оstinатных и имитационных тем и форм.

«Хоровод и фуга» — одно из немногих произведений Слонимского, где двум темам второй части уделяется, пожалуй,

<sup>17</sup> Исследованию закономерностей применения подвижного контрапункта посвящена работа: Пустыльник И. Подвижной контрапункт и свободное письмо. Л., 1967.

одинаковое внимание. В этом сочинении прелюдию заменяет народный песенно-танцевальный жанр хоровод, ассоциирующийся с ней по использованию отдельных выразительных средств (например, техники *ostinato*).

В основе тематизма первой части лежит четырехтактная, вариационно развивающаяся попевка, в которой, по аналогии с народной песней «Во саду ли, в огороде», вторая половина мелодии транспонирует первую. Таким образом, в теме осуществляется мотивное развитие. При гармонизации применяются чистые квинты, выдержанные тоны и вся атмосфера звучания напоминает фрагменты игровых сцен из опер Римского-Корсакова. В целом рассматриваемая часть представляет собой небольшое трехчастное построение вступительного характера и естественно ее влияние на музыкальный язык фуги.

Темы фуги имеют ярко выраженный народный характер. Первая, с трихордовыми попевками, строится по тому же вышеуказанному принципу транспозиции; во второй, мелодически вьющейся, стелющейся, перемещается начальный мотив. В нем постепенное движение периодически прерывается синкопой, а обнаженные чистые квинты создают своеобразный национальный колорит:



При обострении мотивного развития в темах естественно усиление роли разработочности в экспозиции фуги, использование приема обращения в третьем и четвертом проведениях начальной темы. В них восходящие интонации заменяются нисходящими, мрачными, печальными. В этом виде тема сродни оstinатным, что особенно заметно при ее проведении в басу и выделении сильных долей такта.

Соотношение масштаба двух экспозиций — традиционно. Вторая сокращена: в ней два проведения.

В развивающем разделе фуги ритм формы ускорен, образы получают всестороннюю характеристику, проходят несколько стадий разработки. Это — самый насыщенный по тематизму и сочетанию приемов развития участок фуги. Заметно прежде всего ритмическое преобразование материала. Тема с более крупными длительностями звучит в уменьшении, становится краткой, менее значительной, быстропроходящей. Рит-

мически подвижная тема проводится в увеличении, масштабно разрастается, приобретает импозантный вид.

Эти ритмические вариации помещаются в стреттах — в цепи стретт (построенной на первой теме) и двух магистральных стреттах (построенных на второй теме). Логическим завершением описанных преобразований тематизма оказывается заключительная часть фуги, где темы при использовании контрапункта в удвоении (широко практиковавшегося Танеевым, Глазуновым), звучат мощно, эпически-величаво. Эта монументальность сочетается с простотой и естественностью изложения. По традиции фуга кончается в мажоре.

В книге «Симфонии Прокофьева» Слонимский пишет о перспективе создания новой монументальной формы. «Нередко говорят о лаконизме, сжатости построения, как об одной из новаторских черт в области музыкальных форм. Ряд выдающихся музыкальных произведений, казалось бы, подтверждает этот тезис. Однако сводить всю суть дела к лаконизму — это значит упрощать проблему. Представляется не менее перспективной и значительно более трудной задачей поиски новой монументальной формы, связанной с новой — преимущественно эпической повествовательно-событийной — музыкальной драматургией бестекстового инструментального сочинения»<sup>18</sup>.

Эта точка зрения до некоторой степени определяет направление поиска самого Слонимского в области новых принципов формобразования, в частности полифонического. Композитор опирается на многотемную фугу с разделными экспозициями тем, использует формы тематически стабильные или нестабильные — с постоянным либо переменным числом тем. Тематически нарастающие или убывающие конструкции генетически связаны с фугой из кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева. В произведениях такого типа новая, дополнительная тема — тема хорала, пассакалья либо других музыкальных жанров и форм — не имеет фугированной экспозиции и появляется в конце. Это создает основное условие динамического развития: движение через контраст к единству.

Бах во многих ариях, ансамблях и хорах из кантат и ораторий широко пользовался синтетическими конструкциями, соединяя в рамках одного построения признаки нескольких форм, например ригурнельной, рондо, вариационной, старосонатной<sup>19</sup>. Танеев при создании многотемных фуг сосредоточил внимание на смешении, взаимодействии элементов разных композиционных структур, очевидно, усматривая в этом перспективу развития классической традиционной модели. Влияние его произведений, опосредованное рядом промежуточных художественных

явлений — творчеством Мясковского, Глиэра, Шебалина и других, — со всей очевидностью сказалось в музыке Слонимского. Путем введения в фугу новых, ранее звучавших в сочинении тем Слонимский таким образом связывает его разделы, части, а основную контрапунктическую конструкцию — с разными полифоническими и непалифоническими формами. Все это меняет композицию фуги, придает развитию гибкость, пластичность, размах и масштабность.

Во многих произведениях Слонимского наряду с фугой применяются и другие старинные музыкальные жанры и формы, как, например, пассакалья, в связи с чем закономерна опора в имитационных моделях на принцип *st* (сквозной темы)<sup>20</sup>, появление фуги *ostinato* в «Виринее» и тройной фуги, наделенной чертами однотемной, в Концерте-буфф. В последнем случае первая тема, содержащая некоторые характерные черты двух других, в процессе развития поглощает их собой, становится основной, главной. При выделении в фуге одной из тем и минимальной роли, либо отсутствии, интермедий, как это имеет место в обоих рассматриваемых случаях, на первый план выдвигаются вариационные процессы в развитии материала, столь характерные для русской народной и профессиональной музыки, и в частности для творчества Танеева.

С целью создания законченных цельных произведений Слонимский часто пользуется приемом рассредоточения малых форм, тематически нестабильными, разомкнутыми конструкциями. Этим он отличается, например, от Хиндемита, который более склонен к симметричным, замкнутым построениям разного типа. Слонимский пересматривает форму в целом, уделяет внимание соотношению ее основных разделов, введению, появлению новых тем, их развитию, продолжительности звучания. Способность фуги к динамическому росту проявляется у Слонимского особенно ярко в конце формы, в ходе образно-интонационного обобщения. В этом смысле он ближе Шостаковичу, нежели Щедрину, хотя в своем тяготении к многотемным синтетическим конструкциям отличается от многих советских, шире — современных композиторов. Тесное взаимодействие фуги с другими формами в крупных масштабно-развитых произведениях Слонимского привело к ее членению, рассредоточению, к свободному (неимитационному) экспонированию одной из тем, к обновлению методов разработки материала, а в крупном плане — к широкому взаимодействию полифонии и гомофонии.

Слонимский проявляет интерес к народному, к национальным темам, к сюжетам, образам, к большим проблемам современности и для воплощения всего этого ищет новых средств выразительности, создает некую универсальную, композицион-

<sup>18</sup> Слонимский С. Симфонии Прокофьева, с. 15.

<sup>19</sup> Подробный анализ произведений Баха в этом аспекте содержится в кн.: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха.

<sup>20</sup> О системе, принципе *st*, роли ведущей темы в произведении см. в упомянутой книге: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. Очерк четвертый. Проблема сквозной (малой) темы в рондо-вариативных формах Баха.

но подвижную модель фуги, способную функционировать в произведениях различной жанровой принадлежности — и в контрапунктическом цикле «Хоровод и fuga», созданном в народном стиле, и в балете «Икар», захватывающем перспективой освоения космоса, и во многих, многих других. Опираясь на полифонию, Слонимский расширяет художественные возможности музыкального творчества, проявляет себя как крупный новатор, ярко и разносторонне.

Г. Пелецис  
(Рига)

## СТРОЕНИЕ КВАДРУПЛЕЙ ПЕРОТИНА

К четырехвековой грани приближается эволюция западноевропейского многоголосного профессионального письма, инструментальная природа которого носит ведущий характер. Примерно четыре столетия охватывает и предшествующий композиторский опыт в одновременном сочетании нескольких голосов. Тот опыт, который уже накапливался исторически непрерывно, поступательно, преемственно, не считая самых ранних, еще достаточно изолированных и локальных экспериментов. Опыт, главное русло развития которого было еще вокальным. С XIII (и еще несколько ранее) по XVI век занимает эта эпоха преимущественно вокального многоголосия. Завершается она условно в 1594 году — году смерти Палестрины и Лассо. Условное же свое начало получает в творчестве Леонина и Перотина — школе Notre Dame, сформировавшейся на рубеже XII—XIII веков (великие «Л» и «П» в начале и в конце эпохи!).

Особенно большое, поистине непереоцененное значение имеют «обрамляющие эпоху» завоевания Палестрины и Перотина, ее последняя и первая титанические кульминации. Если Палестрину можно уподобить океану, в который несет свои струи полноводная река предшествующей исторической эволюции, то Перотин — словно мощный водопад в истоках этой реки. Он как бы собирает воедино большие и малые, известные и безымянные ручейки и производит грандиозный всплеск композиторской мысли, профессиональных возможностей музыкального письма, принципов выработки, развернутого движения и развития многоголосной ткани.

Прежде всего это сравнение относится к четырехголосным композициям Перотина — так называемым квадруплям<sup>1</sup>. Их две: «Viderunt omnes» (далее — «V. o.») и «Sederunt principes» (далее — «S. p.»). На них мы и остановим наше внимание. Бегло очертим особенности склада и рассмотрим проявления вариантного начала в их форме. Последнее представляется

<sup>1</sup> Quadruplex (лат. — четвертый, учетверенный) — средневековое обозначение четвертого голоса и четырехголосия.

важнейшим фактором разворачивания музыкальной ткани в стиле Перотина.

На этих страницах нет, к сожалению, возможности продемонстрировать полный нотный текст квадруплей, что само по себе было бы крайне желательно, так как, насколько известно, отечественные библиотеки до последнего времени не располагали еще подобными материалами. В конце статьи будет помещен лишь начальный фрагмент «S. p.». Отсутствие остального текста в какой-то мере восполняют таблицы форм, поэтапно описывающие строение «больших композиций» Перотина<sup>2</sup>.

Кульминационное значение квадруплей Перотина в раннем многоголосии обнаруживается в самых разных аспектах — в гармонии, ритмике, полифонии, в работе с интонацией<sup>3</sup>.

Определяющим оттенком, фонизмом гармонии раннего многоголосия, а по сути — всех исторических этапов до строгого стиля был совершенный консонанс. Это было и теоретически и практически основное осознанное качество вертикали. Формировалось и направлялось оно уже теорией и практикой дисканта — одной из самых первых форм профессионально-открыстализованного отношения к многоголосному складу. Рекомендации некоторых средневековых теоретических работ по дисканту прямо призывали поющих верхний голос выбирать те из ближайших (то есть достигаемых плавным голосоведением) ступеней, которые находились бы в отношении совершенного консонанса — чистых октавы, квинты, кварты — к звукам нижнего голоса (правило *proxima concordantia*)<sup>4</sup>.

Кроме этого важно подчеркнуть, что весь исторический этап многоголосия до строгого стиля отмечен накоплением богатого гармонического опыта именно на уровне «гармонического элемента» — на уровне интервала.

Сочетание обоих моментов особенно интересно проявляется в уникальных и исключительных для средневековья условиях перотиновских квадруплей — условиях четырехголосия. Приводимый ниже фрагмент показывает, что четырехголосные созвучия

в большой мере представляют собой одновременные ритмирования лишь двух ступеней с удвоениями в приму и октаву, совершенные консонансы с удвоениями весьма типичны для откровенно сильных метрических долей. Но представлены и диссонансы, особенно на слабых долях, разрешения которых не регламентированы, однако уже явно нащупывают и проходящий и вспомогательный контекст, и контекст задержаний. «Лонговые диссонансы» (возникающие на «сильной» ритмической единице лонги) исторически ведут к диссонансам задержаний. Метрически более слабые «бrevисные диссонансы» — к диссонансам проходящим и вспомогательным. Кроме того, созвучия на слабых долях бывают не только «диссонансирующими сгустками», но и прямыми рефлексиями сильных долей, то есть — параллелизмами совершенных консонансов (см. пример 1).

Несомненной вершиной предшествующего развития является метроритм квадруплей. Во-первых, метроритмическая модельность<sup>5</sup> раскрывается у Перотина как подлинная панорама

«S. p.»

1. XXV Clausula 1  
(Двухчастно вариационная форма AA<sub>1</sub>)

95. Cito miserere. 96. misero, ne misere 97. possit

in terire 98. pena mortis dire 99. in die.

<sup>5</sup> Иными словами, метроритмические *ostinato*.

<sup>2</sup> Автор опирался на издание: *The Works of Perotin. Musik and Texts Transcribed with Explanatory Preface and Performance Directions* by Ethel Thurston. Copyright 1970 by Edwin F. Calmus. Publisher of Musik, N. Y.

<sup>3</sup> После окончания работы над данной статьей вышла в свет фундаментальная книга Ю. Евдокимовой «История полифонии», вып. 1 («Многоголосие средневековья X—XIV века»). М., 1983. Читатель найдет в ней обильные — обобщающие и детализированные — сведения по раннему западноевропейскому многоголосию и массу нотных образцов (не фрагментарные отрывки, а целостные музыкальные опусы!). Среди последних имеется и другой квадрупль Перотина — «V. o.» Можно изучать его, параллельно обращаясь к таблицам, помещенным в конце данной статьи. Половинная нота с точкой, измеряющая музыкальную ткань квадруплей в настоящей статье (также и в таблицах), равна целой ноте с точкой в той же транскрипции первоисточника, которую публикует Ю. Евдокимова.

<sup>4</sup> *Tunstede S. Quattuor principalia musicae.* — In: *Coussemaker E. de. Scriptorum de musica medii aevi, v. IV.* Paris, 1876.

- bus ire. 100. Neminem vis perire, 101. sed conver-

sum vivere; 102. in scelere 103. nullum visperire,

XXVI

104. sed diligere, 105. credere. 106. Te

возможностей, в то время как у истоков школы Notre Dame Леонин ограничивался использованием лишь одного — первого — модуса. Во-вторых, система из шести модусов выступает у Перотина как исторический итог сугубо трехдольной концепции метроритма. Последней придут позднее на смену равные

права двух- и трехдольности, а также разномасштабно-ритмическое соподчинение звуков в мензуральной системе (что разовьется затем в теоретически бесконечную перспективу метроритма в музыке, подобную иллюзии перспективы в живописи). В-третьих, модально-формульная остигатность у Перотина уже активно преодолевается изнутри. Модальный стержень постоянно колорируется, расцветивается как дроблением модальных долей (*fractio modi*), так и их объединением (*fusio modi*). На базе модусов это результат как бы еще и импровизационной практики, весьма распространенной у певцов-дискантистов того времени (да и более позднего). Нарастающей активностью косвенного движения делается новый шаг к дальнейшей полифонизации письма, к усилению его контрапунктической элементарности.

Полифоническое начало в исследуемом материале поражает прежде всего многочисленностью завоеваний в русле гетерофонии. В этих, казалось бы, стесненных рамках Перотин смог и многое подытожить, и открыть новые горизонты.

Гетерофония Перотина отталкивается от дискантного склада *punctum contra punctum*, почти все время преодолевая его (*fractio modi, fusio modi*). Гетерофонические параллелизмы, дублировки никогда надолго не задерживаются в одной паре голосов, да и в удвоениях один из голосов, как правило, варьируется, колорируется. Поэтому противоположное и параллельное движение необычайно гибко и разнообразно чередуется в трех верхних активных голосах, тем более — во фрагментах с оживляющимся четвертым голосом (в клаузулах). Искорки же косвенного голосоведения, рассыпанные повсеместно, зажигают, можно сказать, зарю новых веяний (усиливая линейную дифференциацию) в концепции многоголосого склада. Но главная примета высокой организации перотиновской гетерофонии — в непрерывной вариантности интонационного подобию и сочетания голосов, в изобретательнейшей вариантно-полифонической вязи разветвляющейся музыкальной ткани. Гетерофоническая интонационная вариантность проявляется в различных конкретных видах. Это — расщепления на две почти одинаковые попевки как бы некоего — на самом деле несуществующего — инварианта («S. p.» III A — нижние голоса)<sup>6</sup>. Это — «дискантная вариантность» встречного движения в духе *proxima concordantia* («S. p.» III A<sub>1</sub> — начало, верхние голоса). Это — буквальные удвоения квинтами, квартами, октавами или примами («S. p.» IX). Это — имитационная вариантность («S. p.» VIII). Имитации попевок подчас возникают в интервале квинты, являясь как бы рассредоточенными гетерофоническими удвоениями (один из источников вызревания кварто-

<sup>6</sup> Римская цифра, стоящая рядом с сокращением «V. o.» или «S. p.», указывает на порядковый номер раздела соответствующего произведения. Нумерация разделов предлагается в таблицах в конце статьи. Прописными буквами уточняется нужный фрагмент раздела.

квинтовых имитаций!). Наконец, это — вариантность, тяготеющая к более выраженной контрастности («S. p.» IV)<sup>7</sup>.

Как правило, некоторые из перечисленных выше форм проявления вариантности сочетаются в одновременности. Одна из пар голосов демонстрирует вариантность расщепления или встречного движения. В другой же паре осуществляется удвоение какого-либо голоса первой пары. Благодаря этому полифония стиля Перотина раскрывается прежде всего как некие «гетерофонические бienia» интонационных вариантов.

Для полифонии в данных условиях характерна также регистровая недифференцированность голосов. Последние, в том числе и *cantus firmus* (с. f.), рассчитаны на высокие мужские голоса (многоголосие Перотина — многоголосие солистов, нехоровое). Диапазон «V. o.» —  $e - a^1$ , «S. p.» —  $c - b^1$ . Практически до середины XV века многоголосие не становилось суммой таких различных голосов, у которых были бы свои участки диапазона с некоторой индивидуализацией тембров. У Перотина голоса постоянно сливаются, перекрещиваются, различаясь по положению в партитуре (многоголосие школы Notre Dame, в отличие от более поздних времен, еще записывалось в партитуре), а не по реальному нахождению в звуковысотном пространстве, хотя известная тенденция к регистровой дифференциации часто намечается.

Что касается сложноконтрапунктических образований, то часть из них — сопутствующий фактор бесконечных канонов и канонических секвенций I разряда. I. v. = -8 возникает в квинтовых бесконечных канонах («V. o.» XVII, XXIV). I. v. = -6 — в квартовых («V. o.» XV). I. v. = -3 — в канонической секвенции с секундово-терцовым шагом имитации («V. o.» II). Другая часть — следствие повторения двух мелодических попевок (двухголосного полифонического комплекса) с транспонированием одного голоса относительно другого. Так получается I. v. = -4 («S. p.» XV), I. v. = +1 («V. o.» I), I. v. = -2 («V. o. III), I. v. = +4 («V. o.» XVII, I и III Б), I. v. = -7 («V. o.» IV). Обильны зеркально-симметричные обращения интонаций («S. p.» I—IX).

Сложные контрапункты проявляют себя у Перотина только на уровне попевочного варьирования, но в этом микромире уже осознаны обе важнейшие сферы их применения, которые существуют с тех времен до наших дней, — применение в имитационных условиях и повторение многоголосия вне имитаций с перегруппировкой по высоте его составных линий.

Обратим еще внимание на пример с I. v. = +4 («V. o.» I и III Б). Благодаря полифонически-варьированному повторению соответствующего двухголосия (хотя и краткого), повышается тематическая родственность разделов, достаточно удаленных

<sup>7</sup> Примеры по возможности отсылают читателя к нотному фрагменту «S. p.», помещенному в статье. Однако ограничиться примерами только из этого фрагмента не всегда будет возможно.

друг от друга. Не зародыш ли это «большой полифонической формы» (по терминологии Вл. Протопопова)? Рассредоточены и корреспондирующие между собой отрезки в «S. p.» VI, где  $A_2$  вертикально перегруппировывает голоса А (построения  $A$  и  $A_1$  из этого раздела демонстрируют также I. v. = -4).

«S. p.» VIII на модально-попевочном уровне обнаруживает целую панораму и нарастание контрапунктических преобразований, включая I. v. = -4, неполно-обратимый и горизонтально-подвижной контрапункты (см. пример 2 на с. 179).

Как воплощение композиционных принципов органума, квадрупли Перотина в высшей степени типичны для раннего многоголосия (органум, кондукт и мотет — три основных вместилища, «три кита» многоголосия средних веков). Органум — это исторически первый род обработки григорианских песнопений путем добавления новых голосов. У Перотина же, кроме этого, органные обработки с исключительной свободой и широтой демонстрируют целую палитру принципов движения музыкального материала и организации «больших композиций».

В основе обеих квадруплей — праздничные литургические напевы-градуалы (по канону католического богослужения следующие за проповедью). Мелодический предмет обработки «V. o.» связан с рождественскими и новогодними празднествами, «S. p.» исполнялся в праздник св. Стефана. В непосредственном музыкально-прикладном виде, то есть в условиях официальной, обе грандиозные перотиновские обработки звучали в последние годы XII — начале XIII столетия в службах парижских церквей, в том числе и в Notre Dame de Paris.

В крупном плане на строение квадруплей влияют традиционные формы градуалов, основанные на чередовании сольных и многоголосных фрагментов (обычно с повторением интонационного материала). Чередования и интонационные совпадения налицо и в композициях Перотина. Обе они завершаются одноголосием и прерываются им (в «V. o.» — один раз, а в «S. p.» — дважды). Многоголосные фрагменты, в свою очередь, составлены из отрезков с педализированными звуками нижнего голоса и отрезками движения всех четырех голосов. Более дробное членение представлено последованием специфических разделов, анализ которых особенно интересен.

Специфика разделов обусловлена тем, что возникают они в русле как бы единого интонационного потока, в котором огромна роль остинатности и интонационной устойчивости. Однако выявлено и определенное развитие интонационного содержания, развитие достаточно ритмизованное, то есть направляемое ритмической пульсацией высшего (архитектонического) порядка. Суть развития — в вариационном изменении интонационных форм, каждая из которых временно стабилизируется на том или ином участке движения. Суть образования разделов — именно в таких зонах относительно стабилизированного, как бы чуть приостановленного интонационного развертывания.

Носителями этой стабилизации выступают: 1) краткие одно-



голосные попевки, неоднократно повторенные («S. p.» III), 2) комплекс таких попевок, также несколько раз повторенных («V. o.» I), 3) целостное многоголосное построение, повторенное с каким-либо развитием, например с различными завершениями («S. p.» I). Когда повторяется построение типа предложения, раздел воспринимается как относительно простая архитектурная единица. Когда же повторяется многоэлементное построение типа периода, раздел воспринимается как архитектурная единица относительно сложная. Иногда в вычленяемости раздела «повинна» не повторность, а лишь перекличка (вплоть до «вопросо-ответности») каденций примыкающих друг к другу построений. Иногда же разделом формы оказывается небольшое построение, не включающее ни повторности, ни каденционной переклички, но как бы прослаивающее два раздела, которым присущи эти факторы. Такие разделы уменьшают напряжение или «эффект настойчивости», оказываются своего рода интермедиями в действии принципа повторности или «удержания». Нередко один и тот же оборот (незначительные его видоизменения возможны) завладевает вниманием надолго, развиваясь циклами или фазами в целом ряде разделов («S. p.» II—III, VI—VII—VIII). Подробное строение разделов будет освещено ниже.

Теперь же остановимся на вопросе о каденциях. Применительно к данному материалу это понятие в большой мере условно. Однако те частые завершения группы модальных формул — как правило, двух *ordo* — I ступенью в нижнем, а обычно и в верхнем голосе (на устойчивой вертикали «квинтоктавааккорда»), за которыми следует определенный цезурный момент — пауза, вносят несомненный каденционный штрих в синтаксическое строение — фактор «концовки» и разграничения. Наряду с относительной стабилизацией и некоторым выделением из «окружающей среды» интонационного содержания (как бы на «праграматическом уровне») того или иного отрезка музыки, каденционные факторы «концовки» и расчленения также и со своей стороны дополнительно высвечивают архитектурную пульсацию отрезков (разделов) и их структуру.

Менее всего об очевидной формообразующей роли каденционного момента можно говорить, когда изложение начинает подчеркивать каждое *ordo*, завершая его разрешением в устойчивое созвучие, и состоит в результате из кратких, секционных отрезков. Таков, например, «V. o.» I. Само местоположение раздела объясняет здесь подобное изложение: он первый, он открывает всю композицию. Поэтому целый ряд кратких оборотов, разрешающихся в тоническое созвучие, вполне уместен как «настройка», своего рода вступление.

Более всего каденционность заметна тогда, когда изложение своей ритмической формульностью специально не акцентирует ладовые опоры, а приходит к ним как к результату определенного движения, даже развития. Это наблюдается, например, уже во II разделе того же «V. o.» То же самое

созвучие — квинтоктавааккорд  $f-c-f$ , которое было столь постоянно в первом, «настраивающем» разделе, теперь «обретается усилением», как итог после неустойчивости, дробления и секвенционного развития и даже настоящей предкаденционной зоны.

Тем более выражена каденционная функция при вопросо-ответном корреспондировании, перекличке завершающих точек соседних построений типа «половинная каденция — полная каденция» или «срединная — заключительная».

Основных разновидностей каденционной вопросо-ответности, предлагаемых исследуемым материалом, три.

1) Несовершенная каденция в середине раздела — совершенная каденция в его конце. Квинте I—V ступеней (с тем или иным их удвоением) в первой каденции «отвечает» квинтоктавааккорд из I, V, VIII ступеней во второй. Иногда, как бы для укрепления «совершенности» заключительной каденции последняя повторяется. Тогда реализуется типичная идея дополнения, шире — период с дополнением (см. «S. p.» I).

2) Наличие «хорического шлейфа» в половинной каденции (то есть присоединение слабой доли после разрешения) — отсутствие его в заключительной. Такой «шлейф» придает явный оттенок «несовершенности» тем каденциям, которые во всех остальных отношениях казались бы безусловно «совершенными» («S. p.» II).

3) Остановка на интервале из неустойчивых ступеней лада или на интервале, не включающем I ступень, в половинной каденции — остановка на устойчивых ступенях — в заключительной. Это, очевидно, наиболее динамичная форма наблюдаемой каденционной вопросо-ответности. Иногда встречается соотношение квинты или квинтоктавааккорда на II ступени со сходными созвучиями на I ступени («V. o.» XXVII). Порой нащупываются даже доминантово-тонические каденционные связи («S. p.» XXV)<sup>8</sup>.

Нельзя не заметить, что каденционной вопросо-ответной парностью явно провоцируется и периодичность.

И действительно, периодичность — как это ни кажется, на первый взгляд, удивительным для средневекового искусства — явление у Перотина весьма распространенное. Предпосылки создает уже группировка модально-формульных *ostinato* — *ordo*. *Ordo* становится неизменным на продолжительное время метроритмическим периодом. Повторяясь, он обеспечивает мерную пульсацию метрических единиц высшего порядка, которые имеют к тому же четное, квадратное внутреннее строение. Так, «V. o.» открывается ритмикой третьего модуса, организованного

<sup>8</sup> Реже встречается четвертая возможность — соотношение одинаковых каденций. Но и тут возникает парность построений — за счет повторения нескольких голосов с их перестановкой («V. o.» V) или за счет интонационной вариантности («V. o.» VII).

в третье *ogdo*, то есть как бы в два шестидольных такта. В соответствующих условиях *ogdo* оказывается фразой, следующее *ogdo* формирует предложение, третье и четвертое — завершают период, относительно законченную музыкальную мысль. Мысль — удержание определенного интонационного зерна и его развитие. Законченность — в становлении определенной фазы этого развития и завершенности фазы. Пример — «V. o.» VI.

Квадратная парность и варьированная повторность — вот что «начертано на флаге» перотиновского синтаксиса, вот что является главным ключом становления его музыкального материала.

Но формы разделов, разумеется, не сводятся к единственному воплощению квадратной парности и варьированной повторности — периоду из двух предложений. Квадрупли демонстрируют и неделимые периоды, а также периоды неповторного строения, но повторенные (варьированно). Принцип повторности настойчив и на уровне более сложного, чем период, строения разделов — на уровне двух- и трехчастности<sup>9</sup>. Кроме того, строение или основа строения раздела не всегда бывает периодом, а коренится в более свободных формах. Рассмотрев общие критерии оформления разделов квадруплей, предпримем более конкретный анализ.

Прежде всего, систематизируем панораму форм, как она представляется автору этих строк, в сводной таблице.

В ней выделены три типа форм. Во-первых, попевочные построения-непериоды. Это относительно свободные построения различного характера (см. таблицу и нотный текст). Во-вторых, разделы-периоды. В третьих, двух-трехчастные сочленения, состоящие из нескольких периодов или попевочных построений. Всего в квадруплях Перотина насчитывается 85 многоголосных, интонационно и синтаксически обособленных структур (41 в «V. o.» и 44 в «S. p.»), 32 из них одночастные (по 16 в каждом произведении). Им в первых двух таблицах соответствует обозначение а). 53 остальных — помеченных в тех же таблицах буквой б) — группируются в 22 сложно-составных разделах. Эти последние отдельно учтены в третьей таблице (в «V. o.» их 10, они складываются из 25 «низших» построений; 12 сложных в «S. p.» объединяют 28 простых). Составные части сложных разделов уточняются в таблицах прописными буквами с цифрами — А, А<sub>1</sub>, А<sub>2</sub>, Б.

<sup>9</sup> Периодичность, опирающаяся на парность, не подхватят следующие поколения композиторов. Она возродится в барокко и классицизме много столетий спустя, абсолютно на новой основе и с огромным размахом (в этом «предвосхищении» еще одна черта уникальности творчества Перотина). Что касается прерывающих движение всех голосов каденций, то они, прежде чем решительно снизить, начиная со второй половины XV века, свое значение (но затем не менее решительно возродиться в гомофонно-гармоническом письме), после Перотина продолжали еще быть характерными и для *ars antiqua*, и для *ars nova*, и для раннего строгого стиля (Данстейбл, Дюфан).

Одночастные построения-непериоды

Характерные особенности построений		«V. o.»	«S. p.»
1. Построения вступительного, заключительного или связующего рода	а)	XIII (расширенная каденция)	XI (вступительное построение), XX (модулирующая связка)
	б)	XXI Б (срединное изложение)	
2. Секвенционные группировки	а)		XVII
	б)	XVIII А, А <sub>1</sub>	
3. Попевка с прорастанием	б)		III А, А <sub>1</sub> , А <sub>2</sub>
4. Построения, объединившие развитие нескольких (двух-трех) попевок	а)	XX (2 попевки), I (3 попевки)	
5. Построения с чертами вариационно-разработочного развития	а)	II	VIII
	б)		XIV А
6. Имитационные группировки	а)	XXII, XVII (с модулирующим расширением и дополнением), XV (на 3 попевки)	XV (на 2 попевки)
	б)	IV А, А <sub>1</sub> , XVIII А, XXIV А <sub>1</sub>	
7. Построения типа <i>basso ostinato</i>	а)		XXVI, XXX
	б)		XXVII А
8. Построения канонические или предвосхищающие принцип фугато	а)		XXVIII — «фугато» (в W <sub>2</sub> — расширенный объем текста по куплетному принципу)
	б)	XXIV А (канон)	

## Одночастные построения-периоды

Формы периодов	«V. о.»	каденции <sup>10</sup>	«S. p.»	каденции
9. Неделимые периоды	а) XXVI (с дополн.)		V (краткий) VII (с мод. доп.)	
	б) XXIA, A <sub>1</sub>		VI A, A <sub>1</sub> , A <sub>2</sub> XIV A <sub>1</sub>	
10. Периоды повторного строения	а) V VI VII IX XIX XXVII (не- квадратный)	F8—8 F5—8 F8—8 F8—8 F8—8 FII <sup>8</sup> —I <sup>8</sup>	I (с дополнен.) IV IX (с заключен.) XIII (с чертами повторн. строения; куплетно повто- ренный) XVIII (со вступл.) XIX	d5—8 FV—I <sup>5</sup> FII <sup>5</sup> —I <sup>5</sup> FV—I <sup>5</sup>  FII <sup>5</sup> —I <sup>8</sup> F5—8
	б) III A III Б (совпа- дают оконча- ния предло- жений) XI A XI A <sub>1</sub> XVI A XVI A <sub>1</sub> XVI A <sub>2</sub> XVIII Б XXIII A <sub>1</sub> XXV A <sub>1</sub>	F5—5 F8—8  F5—8 F8—8 F5—8 F5—5 F5—8 FII <sup>5</sup> —I <sup>8</sup> a8—8 F—aVII—I	II A, A <sub>1</sub> XII A XII A <sub>1</sub> XIV Б (не- квадрат. с чертами «аба») XVI A XXI A, A <sub>1</sub> XXI A <sub>2</sub> XXIII A, A <sub>1</sub> XXIV A, A <sub>1</sub> XXV A <sub>1</sub> XXVII Б (модулирующий)	d8—8 FII <sup>5</sup> —I <sup>5</sup> FVII—I <sup>5</sup> FIII <sup>5</sup> —I <sup>5</sup>  FI <sup>5</sup> —IV <sup>5</sup> a5—5 a—F F8—5 FII <sup>8</sup> —I <sup>8</sup> FII <sup>8</sup> —I <sup>8</sup> F—a
11. Периоды неповторного строения	а) VIII X	F8—8 F8—8		
	б) III A <sub>1</sub> XII A XII Б XXIII A XXV A	F5—8 F8—8 FIII <sup>5</sup> —I <sup>8</sup> aVII <sup>5</sup> —I <sup>8</sup> FII <sup>8</sup> —I <sup>8</sup>	XVI Б XXII A, A <sub>1</sub> XXV A	FIII <sup>5</sup> —I <sup>5</sup> FV—IV F8—8

## Двух- и трехчастные построения

Формы разделов	«V. о.»	«S. p.»
12. Двухчастно-вариационное построение AA <sub>1</sub>	IV, XI, XXIII, XXIV (с разработочными чертами), XXV	II, XII, XXII, XXIII, XXIV (с двумя дополнениями), XXV
13. Двухчастное построение типа АБ	XII	XVI, XXVII (с модулирующим дополнением)
14. Трехчастно-вариационное построение типа AA <sub>1</sub> A <sub>2</sub>	XVI	III, VI, XXI
15. Трехчастное построение с репризными чертами АБА <sub>1</sub>	III, XVIII, XXI	XIV

Одночастные попевочные построения-непериоды, как видим из таблицы, весьма разнообразны. Фундамент каждого из них — известная интонационная обособленность, интонационное единство, наличие как бы общего «попевочного знаменателя» с теми или иными приемами развития в «числителе формы». Развитие осуществляется либо секвенцированием («V. о.» XVIII A<sub>1</sub>, «S. p.» XVII), либо «прорастанием» («S. p.» III), либо чуть намеченным приемом вычленения, содержащим в зародыше разработочный принцип («V. о.» II, «S. p.» XIII, XIV A), либо обновлением группы, комплекса голосов в полифонически контрастном сочетании со стабилизированным голосом типа basso ostinato («S. p.» XXVI, XXX, XXVII A). Демонстрируется Перотином и имитационный принцип попевочного развития («V. о.» XXII, XVII, IV A, A<sub>1</sub>, XVIII A, XXIV A<sub>1</sub>), в отдельных случаях концентрирующий как в каноническое изложение («V. о.» XXIV A), так и в развертывание материала, превосходящее фугато («S. p.» XXVIII). Иногда в тематическое удержание вовлекается более одной попевки (две — «V. о.» XX, «S. p.» XV, три — «V. о.» I, XV).

<sup>10</sup> В периодах повторного и неповторного строения фиксируются пары каденций. Римские цифры обозначают каденционные ступени. Арабские цифры справа от них уточняют мелодическое положение. При отсутствии римской цифры предполагается первая ступень. Латинские буквы определяют тональные опоры (также их смену).

При достаточно протяженном материале, подвергаемом развитию, большое значение имеет так называемый обмен голосов (сначала в германоязычном музыкознании, а затем и в музыкальной медиэвистике в целом обозначаемый словом *Stimm-tausch*). Суть *Stimm-tausch* — в перестановке голосов без участия сложного контрапункта, то есть при нулевом значении *I. v.* Обычно это парное проведение одного и того же мелодического или многоголосно-мелодического отрезка в различных голосах. Чаще оно излагается подряд, без перерыва. Но порой бывает и рассредоточенным. Переход из голоса в голос только одного линейного образования наблюдается гораздо реже, чем перестановки многоголосия.

На *Stimm-tausch* опираются несколько периодов повторного строения («*V. o.*» *V*, «*S. p.*» *XIX*). Шире используется прием при вариативных повторениях элементов сложно-составных разделов («*S. p.*» *II*, *XXIII*, *III*, *VI*, *XXI*).

В периодах же много интересных вариационных преобразований и помимо *Stimm-tausch*. Интонационный материал, даже повторяясь в прежних голосах, развивается, меняя свой рисунок, каденционные опоры, начало, окончание или протяженность построений.

Различен сам облик периодов. Число разновидностей этой формы обусловлено тем, что композиторское мышление тут не отталкивается от некоторого ее стереотипа (как это могло быть только в последние три столетия), а скорее неосознанно приходит к нему, как одному из прямых результатов тех стиливых явлений в области метроритма, которые подчеркивались выше. Современное музыкознание имеет возможность классифицировать эти результаты как бы задним числом, то есть с позиций уже сложившейся системы периодических форм, принимая во внимание вполне органичную для периодичности метроритмическую основу перотиновского формообразования (с элементами ладокаденционных связей). Историко-стилевая специфика материала требует при этом, конечно, своего понимания и всяческих оговорок.

Кроме уже отмечавшегося периода повторного строения с дополнением («*S. p.*» *I*) встречается своеобразная периодичность со вступлением («*S. p.*» *XVIII*), функция которого подобна «настройке в тональность» (что мы отмечали в «*V. o.*» *I*). В данном случае — «*S. p.*» *XVIII* — «настройка» воспринимается как восстановление тоники *F* после ее «расшатывания» в предыдущем разделе, по форме — секвенционной группировке. Помимо этих разновидностей периода повторного строения таблица отражает также формы, примыкающие к нему как со стороны меньшей, так и со стороны большей сложности. Менее разноразные неделимые периоды, представленные, впрочем, значительно реже. Под неделимостью здесь подразумевается то, что в строении периода не выделяются предложения. Благодаря же модальным формулам и *ordo*, обычное членение в изложении, конечно, сохраняется. Более сложны периоды неповторного

строения, но их тоже сравнительно немного. Интересны смены ступеневых опор на уровне соотношения каденций. Они имеют характер сопоставления тональных устоев — либо с чертами отклонения, либо с чертами модуляции, если при этом меняется еще и педальный звук тенора («*S. p.*» *VII*). Можно обнаружить и такие явления, как «оттяжка каденции», которые сегодня мы называем расширением. Встречается также суммирование.

Но далеко не всегда строение разделов ограничивается какой-либо из форм периода. Краеугольный принцип Перотина — варьированная повторность — широко разворачивается также на уровне повторения периода и непериодических построений, образуя двух- и трехчастные формы разделов. Иногда между такими варьированно повторенными отрезками вклиниваются «середины», приближая подчас общее строение раздела к *da saro* или даже к рондообразности. Последнее наблюдается, правда, за пределами квадруплей — в «триплуме» Перотина «*Salvatoris hodie*».

Итак, основа для вариационной техники Перотина в сложно-составных разделах — повторения композиционного материала типа периода и других одночастных построений. Бывают, правда, изредка повторения, так сказать, с нулевым значением вариационности, то есть буквальные. Таков весьма интересный случай, например, в «*S. p.*» *XIII*. Обе половины этого раздела абсолютно идентичны. Дословные повторения, как известно, не создают новой формы. Можно было бы считать данный пример просто повторенным построением. Однако нельзя упускать из виду случаев наложения нового словесного текста на повторяющийся отрезок музыки.

Вообще словесный текст здесь — проблема особая. Квадрупли Перотина, как и другие его произведения, содержатся в трех основных манускриптах — хранилищах наследия школы *Notre Dame*. В литературе они кодируются как *W<sub>1</sub>*, *W<sub>2</sub>* (Вольфенбютельские) и *F* (Флорентийский). Первый и третий из них действительно передают квадрупли со словесным текстом только в теноре, слоги которого растянуты так же, как и педальные звуки *Halteton* (в силлабических частях органума). В квадруплях же из *W<sub>2</sub>* подтекстованы и верхние голоса. *W<sub>2</sub>* признан более поздним источником. Следовательно, текст в нем добавлен, присочинен к готовому музыкальному материалу по мотетному принципу (такое присочинение текста в силлабических частях органума и клаузулах, «парафразирующего» текст с. *f.*, — явление типичное для мотета предклассической его поры, то есть до расцвета в эпоху *ars antiqua*). Значит, форма «*S. p.*» *XIII* в передаче *W<sub>2</sub>* вполне заслуживала бы названия куплетной. С такими оговорками будем считать эту форму куплетной и мы. Так же как и «*S. p.*» *XXVIII*.

Но подлинная теоретическая проблематика порождается повторностью в связи с варьированием, с вариантностью.

Вл. Протопоповым подмечена и снабжена терминологией троякость вариационных процессов — тождество, проращение,

обновление<sup>11</sup>, которая находит свои формы практически в любом музыкально-историческом материале. Богато проявляют себя все эти разновидности и в нашем предмете наблюдений.

Очень характерной формой вариационности тождественного порядка выступает *Stimmtausch* («S. p.» II, III, VI). Кроме перестановок голосов без транспозиции (то есть при  $I. v. = 0$ ) иногда встречаются и разновысотные переклички попевок. Например, бесконечный канон первого разряда с квинтовым интервалом имитации и  $I. v. = -8$  («V. o.» IV, вторая половина).

Этот и другие примеры разноступенного сопоставления материала (см. еще квинтовую транспозицию попевочной цепи в одном и том же голосе «V. o.» XVI) весьма симптоматичны для дальнейших исторических путей в нащупывании энергии сопоставления, функционально-ладовой дифференциации ступеней. Но в музыкальной ткани самой школы *Notre Dame* такую дифференциацию еще не стоит переоценивать.

Ведь *Stimmtausch* основывался все-таки на нулевых перестановках. К тому же он осуществлялся в голосах, которые не имели регистровых различий. Поэтому «обмен голосов» направлялся, видимо, еще не столько на внешний эффект (для слушателя), сколько пока на эффектность как бы внутреннего порядка, то есть на интерес и занимательность самого исполнения для его участников — певцов. «Множественность в единстве и единство во множественности» — таков, пожалуй, композиторский «лозунг» в приемах *Stimmtausch*. Напомним, кстати, что «лозунг» такого содержания неоднократно формулировался письменно как ключ к расшифровке и реализации музыкальной формы многочисленными авторами пропорциональных канонов («*dua in unum*», «*tria in unum*»), выписывавших лишь один голос как тезис, материал для нового — производного — единства, «множественности».

Тем не менее творческий дух и сама идея обмена голосов ни в коей мере не были пустым формализмом. Это необходимый и интересный этап в эволюции профессиональной композиторской техники. Возникнув не без влияния принципов письма на *c. f.*, *Stimmtausch* сам явно повлиял на дальнейшее развитие этих принципов — на неоднократность проведения мелодической первоосновы, на перевод ее из голоса в голос. Короче говоря, *Stimmtausch* стал интересным передаточным звеном к развитым и уже несомненно слышимым вариационным и вариантным формам, передав также эстафету дальнейшим поискам и открытиям в области имитаций и сложных контрапунктов.

*Stimmtausch* — определенное и специфическое историческое состояние вариационности тождественного порядка, а также кристаллизации тематического начала (удержание, повтор тезиса).

*Stimmtausch* оказывается также одним из зачатков «слитно-

<sup>11</sup> См., например: Протопопов Вл. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого письма. — В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979.

вариационных форм», понятие которых формулирует и подробно прослеживает в условиях инструментальной музыки Вл. Протопопов<sup>12</sup>.

Приемом *Stimmtausch* динамизируются и повторения материала на расстоянии («S. p.» VI).

Вариационность прорастания сказывается в периодах повторного строения с различными каденциями («V. o.» VI, XI, XVIII Б, «S. p.» I, IX, XII). Вариационность же обновления особенно настойчива и всепроникающа. Она как бы проецирует одновременность гетерофонических вариантов на временные последования. Внося то минимальные, то значительные «попутные» преобразования, принцип обновления постоянно вторгается как в вариационность тождества, так и в любые иные проявления повторности.

Эти особенности интонационно-вариантного продвижения близки структурным принципам готической архитектуры. Да, собственно говоря, вся музыкальная ткань, все «музыкальное здание», воздвигаемое Перотином, есть законное и прекрасное детище готики. Как архитектура, так и музыка — оба языка (каменный и звуковой) добиваются монументальности и вместе с тем почти бесконечной детализации. Бесконечное дробление огромных поверхностей, как бы стремящееся к их уничтожению, — составность весьма протяженного во времени, объемного (четырёхголосного!) органа из практически несоизмеримых с ним мимолетных попевок, «теряющихся» в переходах из голоса в голос, но неотступно пульсирующих. Наполненность помещения воздухом, светом, предельные размеры окон — широчайшее дыхание pedalных звуков *c. f.*, бесчисленные паузы, расчленяющие напор звукового потока. Симметричное варьирование плоскостей, объемов, форм, обновляющаяся орнаментика — симметрия вопроса-ответности, парности, линейных обращений, варьированная повторность разномасштабных метрических структур, орнаментика вариационности обновления. Сравнения можно продолжить...

Органумы Перотина — несомненный материал для подобных параллелей. В «V. o.» VII хорошо видно, как вариационность обновления расцветивает, орнаментирует (а может быть, и затушевывает?) только что изложенный попевочный комплекс (см. также VI раздел). Это очень типично для перотиновского письма. Как типично для Перотина в целом само вариационное начало, сказывающееся практически на всех масштабных уровнях формообразования<sup>13</sup>.

Еще одно доказательство и обоснование получает тезис, которым, в частности, открывается названная в сноске 12 книга

<sup>12</sup> Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979.

<sup>13</sup> «Уровневая перспектива» формообразования в музыке Перотина представляется состоящей из семи «сфер» или планов. На самом ближайшем плане «мелькают» модальные ритмические формулы («субмотивы») и *ordo* («мотивы»). На втором плане чуть медленнее «проплывают» структуры типа



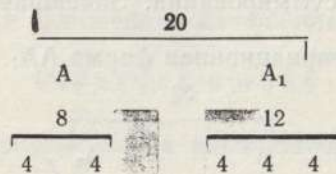
VII. Период повторного строения  $\left(\frac{8}{4\ 4}\right)$  с варьированием обновления при повторении предложения.

VIII. Период неповторного строения  $\left(\frac{10}{4\ 6}\right)$ , в котором второе предложение наделено расширенным каденционным оборотом-дополнением. Завершается вторая группа разделов.

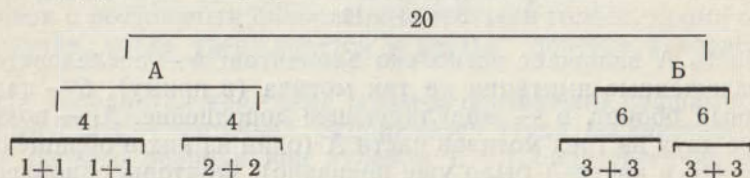
IX. Период повторного строения  $\left(\frac{9}{5\ 4}\right)$ , неквадратный. Совпадают не начала предложений, а их каденционные разрешения, а также завершающие обороты во втором (по партитурному положению) голосе. Данный раздел является клаузулой — отрезком активного движения не только верхних, но и нижнего голоса.

X. Период неповторного строения, квадратный  $\left(\frac{8}{4\ 4}\right)$

XI. Двухчастно-вариационная форма  $AA_1$ , в основе которой варьированно повторяемый «четырёхтакт». Два первых его проведения образуют типичный период повторного строения (с перекличкой несовершенной и совершенной каденций). Остальные — как дополнения или вариации (обновления) на второе предложение.



XII. Двухчастная форма  $AB$ .



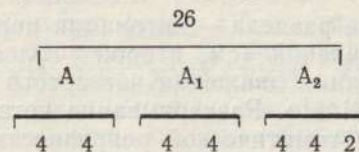
A — период с вариационностью обновления и структурой суммирования. B — период с двумя повторенными «трехтактными» предложениями (с III ступенью в половинной каденции и I ступенью — в заключительной). Не исключен некоторый неожиданный оттенок танцевальной пластики, которым здесь отмечено явление суммирования. «Масштабная ячейка» B (три половинных ноты с точками) — как бы еще один уровень суммирования, объединяющий обе «масштабные ячейки» A (одну и две половинные ноты с точками).

XIII. Расширенная каденция (6 «тактов»). Завершение третьей группы разделов.

XIV. Одноголосный мелизматический раздел в голосе с. f.

XV. Имитационная группировка на три попевок («двадцатитакт»), возобновляющая материал IV раздела (который будет напоминать теперь о себе до самого конца). Имитационные формы стали богаче — есть интервалы имитации не только в приму, но и в кварту, бесконечные каноны с  $I. v = -6$ , бесконечные каноны в обращении.

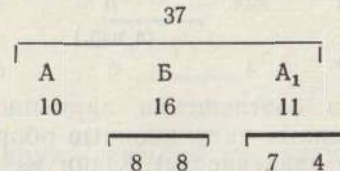
XVI. Трехчастно-вариационная форма  $AA_1A_2$  с дополнением, в основе которой варьированно повторяемый «четырёхтакт».



Два первых его проведения образуют период повторного строения (с повторением среднего голоса квинтой выше и перекличкой несовершенной и совершенной каденций); два вторых — вариацию тождества на этот период (с повторением части нижнего голоса квинтой ниже); два третьих — вариацию обновления.

XVII. Имитационная группировка с модулирующим расширением и дополнением  $\left(\frac{29}{20\ 5\ 4}\right)$ . Имитации в приму и квинту. Бесконечный канон с  $I. v = 0$  и  $-8$ .

XVIII. Трехчастная форма с репризными чертами  $ABA_1$ .

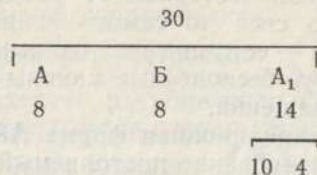


A — нисходящая каноническая секвенция второго разряда (с повторяемым свободным голосом); B — период повторного строения, повторенный с вариационностью обновления;  $A_1$  — восходящая секвенция на «мотиве прорастания» из A.

XIX. Период повторного строения  $\left(\frac{8}{4\ 4}\right)$  с «хорейским шлейфом» в половинной каденции и с варьированием обновления во всем втором предложении.

XX. Построение, образованное варьированным повторением пары попевок  $\left(\frac{16}{4\ 4\ 4\ 4}\right)$ . Варьируется вопросо-ответная пара попевок, одна из которых упирается в квинту на II ступени, а другая — в квинту (квинтоктавааккорд) — на первой. Своего рода микровариации на гармонический оборот. Последняя вариация снимает вопросо-ответность (соотношение устойчивости и неустойчивости), повторяет неустой II ступени, превращая его в устойчивую (модулируя).

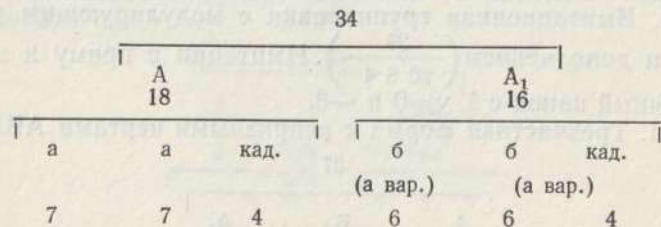
XXI. Трехчастность с признаками репризности АБА<sub>1</sub> завершается модулирующим переходом.



В третьем звене раздела — интонации первого звена с вариационностью обновления (см. второй голос). Весь раздел скрепляет активизация движения четвертого голоса, вносящего характер *basso ostinato*. Развертывание четвертой группы разделов прерывается тематической репризностью, рефренностью (на уровне всего произведения) следующего раздела.

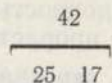
XXII. Имитационная группировка (20 «тактов»). Имитации в приму, кварту, квинту типа бесконечных канонов. Новое обращение к тематически устойчивому материалу (двум попеvкам из трех), встречавшемуся в разделах II, IV, XV, XVII (еще — XXII и XXIV).

XXIII. Двухчастно-вариационная форма AA<sub>1</sub>.



Две клаузулы в соотношении вариационного обновления. Совпадают расширенные каденционные обороты обеих клаузул (известный момент припевности). Один из голосов транспонируется при этом на квинту вниз, образуя I. v. = +4.

XXIV. Двухчастная форма AA<sub>1</sub> с чертами разработанности (в A<sub>1</sub> по отношению к A).



Членится на две части в пропорциях золотого сечения. В своей начальной части раздел содержит единственный в квадруплях Перотина канон (двухголосный, в нижнюю квинту, с сопровождающим верхним голосом). Канон включает и бесконечный канон с I. v. = -8. A<sub>1</sub> развивает начальную попевку A.

XXV. Двухчастно-вариационная форма AA<sub>1</sub>, основанная на варьированном повторении (с обновлением) периода неповторного строения. Раздел модулирует, меняя устой F на a ( $\frac{17}{8 \ 9}$ ).

XXVI. Неделимый период с дополнением ( $\frac{8}{5 \ 3}$ ). Дополнение —

не только возобновление каденции, но и как бы сжатый интонационный конспект всего периода. Обратная модуляция из a в F.

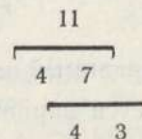
XXVII. Неквадратный период повторного строения с дополнением ( $\frac{11}{4 \ 3 \ 4}$ ) Повторность вуалируется интонационным обновлением.

XXVIII. Одноголосный мелизматический раздел в голосе с. f. Переключка интонационного содержания IV, IX, XV, XXII и XXIV разделов обогащает форму «V. o.» определенными рефренными моментами, провоцирует группировку разделов I—III, IV—VIII, IX—XIII, XV—XXI, XXII—XXIII, XXIV—XXVII. Эти шесть группировок вторжением одноголосного материала, в свою очередь, как бы рассекаются на два больших объединения (3+3) по тринадцать разделов в каждом (I—XIII и XV—XXVII).

Общая величина многоголосных разделов «V. o.» — 472,5 метрических единиц (д.). Распределены они в обоих объединениях из 13 разделов таким образом: 174,5+298. Это соотношение весьма близко к обратной пропорции золотого сечения (от 472,5 как целого) — 181,5 : 293.

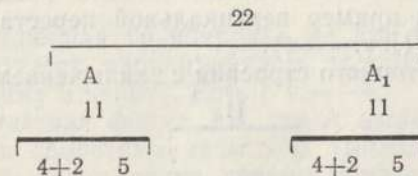
## Sederunt principes

### 1. Период повторного строения с дополнением.



Половинная каденция — тоническая квинта, заключительная — квинтоктавааккорд. Заключение повторяет последние три метрические доли периода (как дополнение).

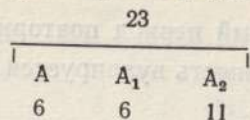
II. Двухчастно-вариационная форма AA<sub>1</sub>, где A — период повторного строения с повторенной половинной каденцией (имеющей хорейский «шлейф»), а A<sub>1</sub> — повторение этого периода с «обменом голосов».



III. Трехчастно-вариационная форма AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub>, где A само является структурой вариационного прорастания (2+4). Вариационность AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub> обуславливается и прорастанием (A—A<sub>2</sub>), и тождественностью (повторением одного из голосов A целиком в A<sub>1</sub>



и  $A_2$ ). Каденции —  $g-d-d$  (гармоническое варьирование).  $A_2$  (6+3+2) включает расширение и дополнение.



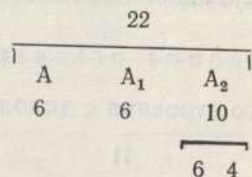
IV. Период повторного строения  $\left(\frac{12}{57}\right)$  с чертами модулирующего (F—C). Возобновляя интонации первого предложения, второе усиливает их имитацией.

V. Краткий неделимый период (5 «тактов»). Продолжает модуляционное движение далее из C, точнее — замыкает его на d (d—F—C—d).

VI. Трехчастно-вариационная форма  $AA_1A_2$  с чертами da саро и модулирующим дополнением. Средняя часть — вариация

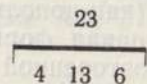
прорастания. Da саро с «обменом голосов» (  $\begin{array}{c} \diagup \\ \diagdown \end{array}$  ).

Дополнение модулирует из d—G. Есть I. v. = -4.



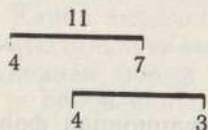
VII. Модулирующий неделимый период (G—d) с дополнением  $\left(\frac{13}{112}\right)$ . Демонстрируется вариационность на попевочном уровне.

VIII. Построение с чертами вариационно-разработочного развития.



В развертывании нисходящие секундовые секвенции. В замыкании модуляция d—G. Самое начало раздела содержит весьма наглядный пример вертикальной перестановки в условиях гетерофонии (I. v. = -4).

IX. Период повторного строения с заключением.

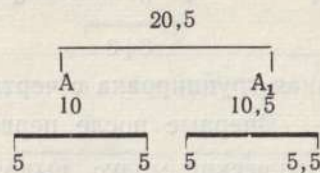


Структура, близкая I разделу. Только вместо соотношения несовершенной каденции с совершенной — соотношение неустойчивой квинты на II ступени с устойчивой квинтой на I.

X. Одноголосный мелизматический раздел в голосе с. f.

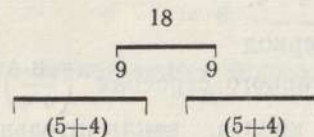
XI. Вступительное построение типа периода повторного строения (8 «тактов»). Начинается вторая половина произведения, отчлененная от первой одноголосными хоровыми разделами. Второй мотетный текст (по  $W_2$ ).

XII. Двухчастно-вариационная форма  $AA_1$ .



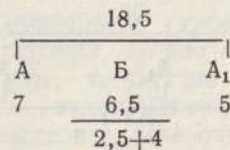
A — период повторного строения с каденционным соотношением квинт на II и I ступенях.  $A_1$  — вариационность обновления. Весь раздел объединен также настойчивым принципом вариационного прорастания. В каждом построении — две попевки, которые по протяженности находятся в полуторном соотношении (2:3). Можно ощутить и парную группировку построений, связанную с признаками формы  $AA_1$ .

XIII. Куплетная форма.



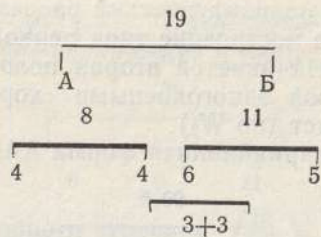
Двукратное проведение одного и того же музыкального материала на различный текст (из  $W_2$ ). В основе — период из двух предложений (5+4) с D—T соотношением каденций.

XIV. Репризная трехчастность  $ABA_1$  с вариационностью прорастания в репризе (ab—v—ag).



XV. Имитационная группировка на две попевки (20 «тактов»). Используется вариационность тождества, Stimmtausch, имитации в приму и квинту. Есть I. v. = -4.

XVI. Двухчастная форма AB, где A лишена каденций, а B каденционными оборотами насыщена (можно сказать, состоит из них), как бы компенсируя, уравновешивая этим A. Структура A: 4+4 — вариационность обновления (со сходными заключительными интонациями). Структура B: 3+3+5 — период плюс дополнение, или — три каденционных построения с принципом суммирования (и приемом ритмического увеличения).



XVII. Секвенционная группировка с чертами периода и суммированием:  $\frac{8}{2+2+4}$ . Впервые после первого раздела возобновляется третий ритмический модус, выделяя предпоследнюю группу разделов (XVII—XXIII) в этом квадрупле.

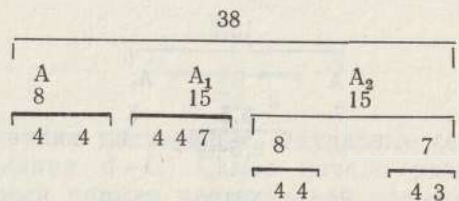
XVIII. Период повторного строения со вступлением, воплощающий структуру суммирования  $\left(\frac{12}{2244}\right)$ . Более сложный вариант формы предыдущего раздела: фаза суммирования приобретает тут значение первого предложения (с половинной каденцией на II ступени) и повторяется с вариационностью прорастания как второе предложение (с заключительной каденцией на I ступени):  $2+2+4+4$ .

период

XIX. Период повторного строения  $\left(\frac{8}{4\ 4}\right)$ . Половинная каденция — тоническая квинта, заключительная — квинтоктаваккорд. Вариационность тождества со Stimmtausch в повторяемых двух нижних голосах.

XX. Модулирующая связка  $\left(\frac{7}{3\ 4}\right)$ .

XXI. Трехчастно-вариационная форма  $AA_1A_2$  с чертами репризности.



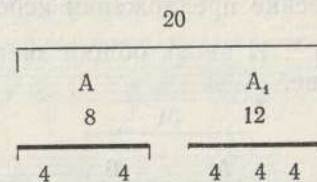
Первая часть — вариационно (обновление) повторенная структура (4+4), на попевоочном уровне сама представляющая собой вариационность (2+2) как тождественного порядка (один голос повторен), так и обновления (два других изменяют свой рисунок).

Вторая часть сначала демонстрирует вариационность тождества (4+4) по отношению к первой части, повторяя один из ее голосов квинтой выше, а затем (еще 7) переходит в вариационность прорастания.

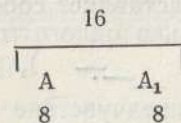
Третья часть репризно возобновляет материал первой (со

Stimmtausch  $\left(\frac{\times}{\times}\right)$  и содержит еще один период — вариацию обновления.

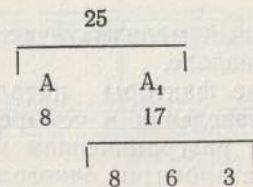
XXII. Двухчастно-вариационная форма  $AA_1$ , в основе которой период неповторного строения, повторенный с варьированием обновления и прорастания.



XXIII. Двухчастно-вариационная форма  $AA_1$ , где период повторного строения проведен еще один раз с точным «обменом голосов»  $\left(\frac{\times}{\times}\right)$ :

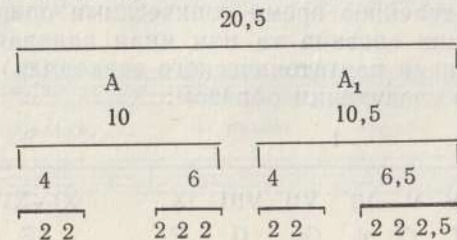


XXIV. Двухчастно-вариационная форма  $AA_1$  с двумя дополнениями.



В основе — период повторного строения. Первое предложение кадансирует на II ступени, второе — на I. При повторении периода — вариационность тождества и обновления: нижний голос тот же, верхние — видоизменяют рисунок. Начиная с этого отрезка, можно выделить заключительную группу разделов.

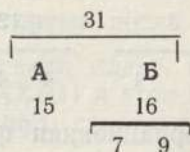
XXV. Двухчастно-вариационная форма  $AA_1$  с вариационностью обновления. Дополнительный скрепляющий фактор формы — участие в общем движении четвертого голоса.



XXVI. Построение типа *basso ostinato* (14 «тактов»). Снова движутся только три голоса.

XXVII. Двухчастная форма АБ с модулирующим дополнением, где первая часть — типа свободного *basso ostinato*, а вторая — модулирующий период повторного строения (F—a). Варьированное поторение предложения использует обмен голо-

сов:  $\equiv - \equiv$ . И вновь общий знаменатель всего раздела — четырехголосие.



XXVIII. Куплетная форма (по  $W_2$ ) —  $\frac{18}{4\ 4\ 4\ 6} \times 3$ , где каж-

дый из трех куплетов представляет собой четыре вариации тождества с удержанием только одного голоса и показом его во всех партиях поочередно (—), кроме четвертой вариации

(в этом можно ощутить предчувствие идеи фугатного проведения темы!). Рисунок остальных голосов всякий раз варьируется.

XXIX. Одноголосный мелизматический раздел в голосе с. f.

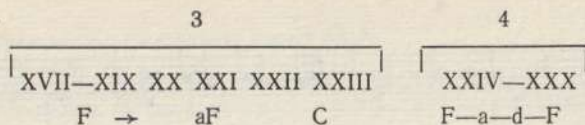
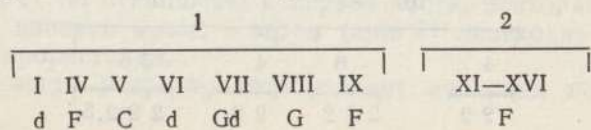
XXX. Построение типа *basso ostinato*. *Ostinato* — в четвертом голосе.

XXXI. Одноголосный мелизматический раздел в голосе с. f. Такой же, как в X разделе.

Некоторые особые факторы наталкивают на группировку разделов этого произведения в четыре более крупных образования. Естественным разграничением между первой и второй группами разделов становится одноголосие X раздела. Не может не отметить слух и третий модус, дважды вклинивающийся как контраст и неизбежно вычленивающий еще одну (третью) группу разделов (XVII—XXIII). Финальный комплекс (XXIV—XXX) отмечен особой плотностью, насыщенностью, можно сказать, кульминационностью звучания. В нем расположены все клаузулы с активно действующим четвертым голосом.

Общий размер органума крайне близок размеру «V. о.» — 477,5  $\dot{J}$ . (в «V. о.» — 472,5  $\dot{J}$ .).

«S. p.» отличается, однако, разнообразием звуков, становящихся на определенное время тоническими опорами. Их пять. С каждой из них связана та или иная ладовая окраска — F, G, a, C, d (ступени пентатонического звукоряда). По разделам они чередуются следующим образом:



Sederunt principes

2. I Период повторного строения с дополнением



W<sub>2</sub> - 1. De Stephani roseo sanguine 2. martyrii



vernant primicie. 3. Eliminat pristine

II Двухчастно вариационная форма АА<sub>1</sub>



4. nubem scripture, 5. patent figure 6. legis

obsure, 7. ir- ra- di- at pagine 8. lux gracie.

9. Er- rant future 10. signa pressure, 11. quod Abel iure,

12. fracto na- tu- re 13. fratris obit aci- e.

III Трехчастно-вариационная форма AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub>

14. Culpa non est sub caligine, 15. clamat sanguis fusus hodi-

e. 16. Non celatur, 17. quod monstratur, 18. nulli dubie

19. Culpe turpitudine.  
20. Indices et vindices de crimine 21. clamant anxie

22. Syon filie: 23. O domine, 24. SE\_

28. et ploratus audio, 29. voces et lo - que - le

IV Период повторного строения

DE in pulvere 25. profilio Syon con\_

V Краткий неделимый период

30. mixte sunt suspirio, 31. plangitur a Ra - che - le.

querere 26. Quere - le 27. plactus aspere

VI Трехчастно-вариационная форма AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub>

32. Surge, pugna tu(te), 33. tuos cum virtute 34. hostes conterit,

I. v. = -4

35. surge libere, 36. pulsa servitute

I. v. = -4

A<sub>2</sub>

37. agnum sequere, 38. hic est glorie, 39. stola cursus bravium 40. fru.

ctus victoriae, 41. hunc pie 42. complecte re.

VII Модулирующий неделимый период с дополнением

43. Spera, crede 44. nulla credas cede 45. certa

strenue 46. certa de mercede 47. nullum

metue 48. nul-li- (que) ce- de. 49. Non

VIII Построение с чертами вариационно-разработочного развития

permitet Deus 50. te secumbere. 51. Nullus Pharise\_

us, 52. nullus Ebuseus, 53. nullus Philisteus 54. poterit

resistere 55. contra Stephanum non poterant

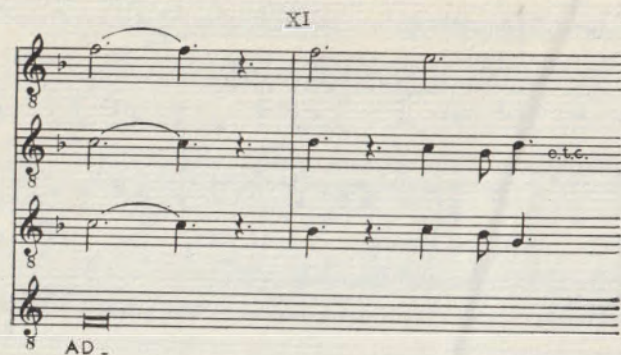
prevallere 56. ei qui nocere; 57. SE DE RUNT. RUNT.

IX Период повторного строения с заключением.

58. Sunt afficti 59. Si unicti 60. manse RUNT. 61. Fe-

rientes 62. et furentes 63. vince RUNT 64. omnes defece RUNT.

PRIN- CI-PES, ET ADVERSUM ME LOQUEBAN TUR:



*В. Фейгина*  
(Москва)

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ФУГА ГЕНДЕЛЯ

Тот факт, что Гендель является величайшим полифонистом, был признан еще его современниками<sup>1</sup>. Тем не менее полифония его не стала предметом капитального исследования. В весьма обширной зарубежной генделиане только одна работа целиком посвящена этой теме: книга Г. Дитца «Хоровая fuga у Генделя», имеющая подзаголовок «К вопросу о композиционной технике барокко»<sup>2</sup>. На русском языке — тоже единственная работа: небольшая, но чрезвычайно содержательная глава о Генделе в книге В. В. Протопопова «История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков» (М., 1965). Из других работ следует отметить главу о Генделе в «Истории клавирной музыки» Вайтцмана<sup>3</sup>, в которой значительное место занимает анализ тематизма фуг Генделя.

Слава баховской фуги, этой недостижимой вершины полифонического мастерства, полностью затмила для последующих поколений величие и своеобразие генделевской полифонии. Тем не менее полифония Генделя заслуживает пристального внимания исследователей как самостоятельное и яркое художественное явление и как выражение характерных исторических тенденций. Многочисленные фуги Генделя весьма разнообразны как в отношении содержания, так и формы. Среди них — фуги, полные энергии и ликования, трагизма и сурового аскетизма. Имеются хоровые фуги, написанные в традициях строгого письма, однако гораздо чаще встречаются фуги, выходящие за рамки традиционных представлений об этой форме, но отвечающие требованиям наступающей эпохи — эпохи гомофонно-гармонического письма и бурного развития гомофонных форм.

<sup>1</sup> См., в частности: Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamb., 1739; его же: Grundlagen einer Ehrenpforte. Hamb., 1740.

<sup>2</sup> Dietz H. Die Chorfüge bei G. F. Händel (Beiträge zur Kompositionstechnik des Barocks). Tutzing, 1961.

<sup>3</sup> Weitzmann C. F. (Seiffert — Fleischer). Geschichte der Klaviermusik. Lpz., 1899.



Изучению фуги Генделя, ее особенностей и исторических связей и посвящена настоящая статья. В ней также будут затронуты те проблемы стиля Генделя, которые имеют непосредственное отношение к его инструментальным фугам. Ограничение областью инструментальной фуги представляется целесообразным ввиду того, что в инструментальной музыке, не связанной со словом и сценическим действием, в XVII — первой половине XVIII века формируются важнейшие законы музыкального развития и формообразования.

«Гендель был до мозга костей светским художником, сочинявшим только для театра и концертной эстрады»<sup>4</sup>. Основные жанры его творчества — опера, оратория, органная концерт, concerto grosso, сольные и трио-сонаты, а также клавирные сюиты. Формирование стиля Генделя происходило преимущественно в жанре оперы, что, вероятно, во многом определило театральность его искусства. Оратория, ставшая центральным жанром в творчестве Генделя, также во многом связана с оперой. Известно, в частности, что первые оратории Генделя делились на акты и исполнялись на оперной сцене<sup>5</sup>.

Инструментальная музыка Генделя тесно связана с его сценическими произведениями не только общностью стиля, образов, но и более непосредственно — тематизмом. В разных жанрах используются часто не только одни и те же темы, но и законченные части, переложённые либо переработанные для другого состава. Это касается и фуг<sup>6</sup>. Однако наряду с «пересочинением» собственных произведений Гендель, как большинство его предшественников и современников, прибегал и к использованию чужого материала. В современном музыковедении эти приемы получили названия «автопародии», если объектом становится собственное сочинение, и «пародии» — в том случае, когда заимствуется чужой материал. Интересно, что в отношении Баха проблема пародирования всегда рассматривалась позитивно, а в литературе о Генделе вызвала в свое время скандальный интерес и вошла в историю под названием «плагиаты Генделя»<sup>7</sup>. Количество пародий у Генделя действительно огром-

<sup>4</sup> Конен В. О главном у Генделя. — В кн.: Этюды о зарубежной музыке. М., 1975, с. 111.

<sup>5</sup> См.: Розенов Э. Очерк истории оратории. — В кн.: Розенов Э. Статьи о музыке. М., 1982, с. 38—41.

<sup>6</sup> Так, fuga G-dur из Concerto grosso op. 3 № 3II (римская цифра внизу указывает порядковый номер части) в переработанном виде вошла в ораторию «Иевфай» (хор № 11), а вместе с первой частью того же Концерта стала симфонией Чендосского антема № 7. Фуга из Клавирной сюиты fis-moll также существует еще по меньшей мере в двух вариантах: в Concerto grosso op. 3 № 5II и вместе с первой частью того же концерта образует симфонию Антема № 2. Клавирная fuga a-moll стала основой хора № 4 оратории «Израиль в Египте».

<sup>7</sup> См.: Taylor S. The indebtedness of Handel to works by other composers. Camb., 1906; Robinson P. Handel and his Orbit. L., 1908; его же: Was Handel a plagiarist? — In: Musical Times 573, August 39; Wyatt E. F. P. Handel's borrowings. — In: Musical Times 292, April 39.

но, а автопародии встречаются столь часто, что вряд ли он уступает в этой сфере Баху. Видимо, и для него, как и для многих менее значительных композиторов предшествующей и современной эпох, творчество которых менее исследовано, метод «пересочинения» уже созданных произведений является составной частью творческого процесса.

Многочисленное развитие одной темы, одного образа, характерное для эпохи Генделя, присуще и его инструментальным фугам, созданным исключительно на оригинальные темы. Наряду с переработкой их для хора<sup>8</sup> часто встречаются переложения и переработки фуг в рамках инструментальной музыки<sup>9</sup>. Вне зависимости от состава — хорового или инструментального — у Генделя складываются два типа обработки собственных сочинений: переложение и переработка. В первом случае изменяется тембровая (иногда регистровая) сторона. Например, вследствие приспособления клавирных фуг к оркестровому изложению для более уравновешенного звучания или для удобства исполнения применяется двойной контрапункт октавы, как в оркестровой версии Клавирной фуги G-dur в Concerto grosso op. 3 № 3IV. Во втором случае изменяется уже и форма целого, причем степень изменения колеблется от переделки интермедий до коренной переработки всей фуги, от первоначального варианта которой сохраняется лишь тема<sup>10</sup>. Таким образом, выделяются и два типа варьирования: темброво-регистровое варьирование фуги и вариант фуги или вариация на ее тему. Наличие нескольких вариантов одной и той же фуги связано с одной из характерных тенденций эпохи — тенденцией к типизации, которая проявляется на разных уровнях: от типизации сюжетов и образов в крупных сценических жанрах до выработки определенных типов тематизма и образования интонационных формул не только в вокальной, но и в инструментальной музыке<sup>11</sup>.

В произведениях Генделя можно найти множество превосходных лирических образов, жанровых и пейзажных зарисовок. Однако главным его завоеванием является широкое, многостороннее развитие сферы героических образов, которая стала определяющей для его творчества. Музыка Генделя — это «искусство света и радости... Музыка больших пространств... Это му-

<sup>8</sup> Большинство инструментальных сочинений было написано раньше ораторий и других крупных вокально-инструментальных сочинений.

<sup>9</sup> Например, Фуга B-dur для клавира переработана в Concerto grosso op. 3 № 2III; переложение Фуги G-dur для оркестра — в Concerto grosso op. 3 № 3IV и во вступительной симфонии «Страстей» на текст Брокеса; g-moll'ная версия Клавирной фуги c-moll для двух солирующих инструментов и continuo — в Трио-сонате op. 5 № 5II; в основе четвертой части той же Сонаты — fuga из Клавирной сюиты e-moll.

<sup>10</sup> См. с. 210 настоящей работы.

<sup>11</sup> Значительная роль в образовании интонационных формул принадлежит музыкально-риторическим фигурам, прежде всего — изобразительным и мелодическим (смысловым, по немецкой терминологии — Sinnfiguren). См. на русском языке: Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975.

зыка, побуждающая к действию... В ней — триумфальные мотивы... победные марши...»<sup>12</sup>

Жанры инструментальной музыки Генделя — концерт, соната, сюита — все представляют собой циклические произведения<sup>13</sup>. Наиболее характерный для Генделя тип цикла основан на взаимодействии принципов сонаты *da chiesa* и сюиты с тем или иным акцентом, то есть включает танцевальные и нетанцевальные части. В большинстве *concerti grossi* и сонат определяющими являются закономерности сонаты *da chiesa* — чередование медленных и быстрых частей нетанцевального характера (во всяком случае, в первой половине цикла), из которых первая, медленная часть обычно выполняет роль вступления ко второй — быстрой, фугированной, часто — главной части цикла. Столь же активна и полифонически развита бывает и четвертая часть, но у Генделя она редко является финалом — цикл завершается обычно танцевальной частью. Сюиты Гендель начинает прелюдией и фугой, которые придают весомость всему циклу; за ними следуют аллеманда и другие части.

Итак, fuga занимает в цикле второе или четвертое место. Это всегда энергичная, быстрая часть. В инструментальной музыке Генделя фуги имеют авторское обозначение *Allegro*. Исключения составляют Клавирная fuga *a-moll* (*Largo*) и fuga из *Concerto grosso* op. 6 № 3<sub>II</sub> (*Andante*). Определяя историческую роль фуги в цикле, Т. Н. Ливанова указывает, что «фугированная часть цикла после медленного вступления звучит как г л а в н е й ш а я в цепи других... Размашистые скачки мелодии, словно сигналы, возгласы, призывы ко вниманию, открывают эту часть, которая обычно действительна, а не сосредоточена, энергична, а не созерцательна... Иными словами, далеко не всякая fuga, а лишь fuga определенного характера служит главной частью сонатного цикла: это на ее место впоследствии встанет сонатное *allegro*»<sup>14</sup>.

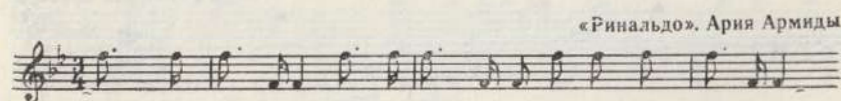
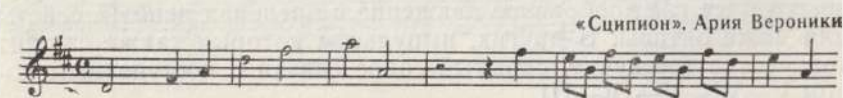
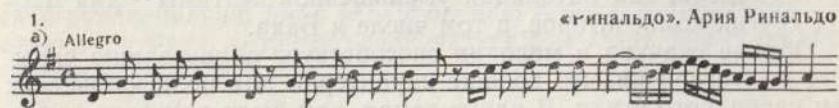
Функция фуги в цикле в сочетании с особенностями стиля композитора определяет образный строй фуги, что в первую очередь сказывается на тематизме и его развитии. Героические, торжественные, фанфарные — в различных преломлениях, решениях, вариантах — таково подавляющее большинство тем фуг. Для них характерна опора на тоническое трезвучие. При этом многие темы начинаются с тонического аккорда (обычно в нис-

<sup>12</sup> Роллан Р. Собр. соч., т. 17. Л., 1935, с. 11.

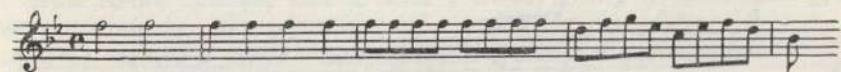
<sup>13</sup> Самостоятельным существованием шести фуг для органа или гармоника (опубликованы в 1735 году) Гендель обязан предприимчивому лондонскому издателю Уолшу (Walsh), без ведома автора осуществившему выпуск второго сборника сюит (в 1733), для которых, по-видимому, предназначались данные фуги. См.: Роллан Р. Гендель. М., 1931, с. 63; Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. М. — Л., 1948, с. 41. В сюитах первого сборника (1720) фуги есть в пяти из восьми циклов.

<sup>14</sup> Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977, с. 321.

ходящем движении), в других тоническое трезвучие выделяется на сильных и относительно сильных долях (как правило, при общем восходящем движении мелодии). В ряде тем кроме тонического трезвучия фигурируют также доминантовое, реже — субдоминантовое. На первый план в таких темах выступает их аккордовая сущность: опорные тоны мелодии являются аккордовыми звуками. Важный жанровый элемент — фанфарность. Она проявляется в частом использовании восходящих кварттовых и нисходящих квинтовых скачков, а также в повторности одного звука (часто этим звуком служит квинтовый тон, что создает особый пространственный эффект<sup>15</sup>). Для ритма характерно подчеркивание сильных и относительно сильных долей. Синкопы почти полностью отсутствуют, иногда используется пунктирный ритм. В сочетании с четным метром (а именно он преобладает) все это придает темам черты маршевости. Среди наиболее распространенных тональностей — торжественный *D-dur* и *B-dur*, ставший впоследствии одной из типичных «военных» тональностей<sup>16</sup>. Весь перечисленный комплекс средств сложился в героической оперной арии<sup>17</sup> и очень скоро перешел в инструментальную музыку, которая активно впитывала достижения современных сценических жанров.



<sup>15</sup> В фуге из *Concerto grosso* op. 6 № 7<sub>II</sub> этот тон является основным строительным материалом темы: последовательное ритмическое дробление его от половины до восьмой занимает три четверти темы. Это интересный пример замены мелодического развития ритмическим.



<sup>16</sup> Также характерны *G-dur* и *F-dur*; из минорных тональностей — обычные для эпохи *d-moll* и *g-moll*.

<sup>17</sup> См.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968, с. 154—177; Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств, с. 198—199.

6) Op. 2 № 3 II

Op. 1 № 13 II

Op. 1 № 5 II

Специфическим для Генделя является сочетание общего восходящего движения мелодии с широкими нисходящими бросками на октаву или квинту, а также императивно-призывная, часто — ямбическая интонация восходящей сексты от I ступени к VI, следующая за начальным тоническим трезвучием<sup>18</sup>. Этот оборот становится столь же типичным для инструментальной фуги Генделя, как интонация уменьшенной септимы<sup>19</sup> для многих других композиторов, в том числе и Баха.

Обилие скачков в мелодии способствует образованию скрытого многоголосия, что вообще характерно для полифонических тем свободного стиля. В одних темах, как было показано выше, опорные тоны мелодии обрисовывают трезвучия или образуют восходящее гаммообразное движение в пределах квинты, сексты или даже октавы. В других, импульсом которых также служит тоническое трезвучие, скрытый голос связан с поступенным ходом V—VI—V—IV—III.

2. а) Фуга g-moll для клавира

б) Op. 2 № 4 IV

в) Фуга B-dur для клавира, op. 3 № 2 III

<sup>18</sup> Этот оборот представляет собой музыкально-риторическую фигуру «exclamatio» (восклицание).

<sup>19</sup> Музыкально-риторическая фигура «saltus duriusculus».

Аналогичный скрытый голос обнаруживается во многих баховских темах (например, WKl cI, CisI, FI, GII) и часто оформляется в самостоятельную тему; у Генделя же эта интонационная формула в качестве самостоятельной темы встречается крайне редко (в инструментальной музыке — в Фуге c-moll для клавира и фуге из двуххорного Концерта B-dur).

Мелодический ход V—VI—V—IV—III, в различном ритмическом оформлении послуживший основой темы для многих фуг, восходит к эпохе строгого письма. Творческая индивидуальность композитора проявляется в доведении данной интонационной формулы до уровня темы и в ее последующем развитии. Гендель искусно вплетает традиционную формулу в тему в качестве скрытого голоса, и лишь изредка она звучит в реальном голосе. И в том и в другом случае эта плавная лирически-песенная интонация взаимодействует с другим жанровым и, естественно, интонационным пластом генделевского тематизма — героическим. Сочетание в одной теме разных жанровых начал придает ей особую глубину, а сочетание именно этих начал, в широком плане героики и лирики, имеет блестящую историческую перспективу — творчество Бетховена.

Что касается формулы, связанной с разрешением уменьшенной септимы в тоническую квинту, то и здесь Гендель стремится к вуалированию либо варьированию основной интонации — в отличие от Баха, который предпочитает доразвить формулу, дать ей новое продолжение:

3. Op. 6 № 4 II

Фуга a-moll для клавира

Отход от традиционных формул обусловлен у Генделя, с одной стороны, общей тенденцией музыкального искусства к индивидуализации тематизма, с другой — связью темы генделевской инструментальной фуги с героической образной сферой. Итак, тема у Генделя обладает жанровой определенностью и с этой точки зрения, как и тема у Баха, стала итогом длительного развития полифонической темы от ее абстрактности в строгом стиле к жизненной конкретности тематизма свободного письма.

Если сравнивать жанры тем инструментальных фуг Баха и Генделя, то у Баха их круг шире и разнообразнее, чем у Генделя, но как раз тот тип тем, который культивировал Гендель, для Баха нехарактерен. Это обусловлено прежде всего различием творческих устремлений двух крупнейших композиторов

барокко: Бах — лирик, психолог, Гендель — оратор, трибун; баховские инструментальные фуги — это прежде всего фуги для сольных инструментов (клавира и органа), входящие в малый цикл «прелюдия (токатта, фантазия) и фуга», инструментальная музыка Генделя — музыка ансамблевая (за исключением сюит), и фуга входит в состав крупного циклического произведения, где выполняет определенную функцию — центра тяжести, с точки зрения тематизма и его развития — предвосхищающего классическое сонатное *allegro*; если Бах охотно пользуется привычными для полифонии своего времени мелодическими оборотами, давая им новую жизнь, наполняя разнообразным жанровым и эмоциональным содержанием (достаточно сравнить, например, темы трех фуг из *WkI*: *gI*, *aII* и *fII*), то Гендель опирается на мелодику героической оперной арии, обогащая ее интонациями из полифонического словаря эпохи в качестве скрытого голоса.

С точки зрения ладогармонической тематизм инструментальных фуг Генделя отличается от тематизма его предшественников и современников с одной стороны, и Баха — с другой. В отличие от тематизма первых, полифоническая инструментальная тема Генделя обладает функциональной ясностью, но в ней отсутствует гармоническая напряженность, которой наполнены многие баховские темы, так же как отсутствует и хроматизм<sup>20</sup>. Она принципиально диатонична и в силу своей диатоничности резко ограничена в выборе внутритональных отклонений: если для Баха характерны отклонения в субдоминанту, в тональность III ступени в миноре, модулирование темы в доминанту, то в инструментальной фуге Генделя при экспозиционном изложении темы лишь изредка встречается отклонение в субдоминанту в мажоре, а модулирующие темы вовсе отсутствуют. В то же время ладовые функции в мелодии представлены достаточно полно и разнообразно. Особенно разработана субдоминантовая сфера; это не только IV ступень, но также и побочные субдоминанты: VI, которая часто является кульминацией темы, и II ступени. VI и IV ступени часто берутся восходящим скачком от тоникки.

Тема в инструментальной фуге Генделя прочно базируется на системе мажора и минора в отличие от его же хоровой фуги, в которой не редкость натуральные лады. Вводный тон, особенно в минорных темах, трактуется как каденционное средство; в ядре темы и в развертывании он используется в качестве вспомогательного звука.

Как уже указывалось, в инструментальной фуге Генделя не встречаются модулирующие темы; тема в экспозиционном разделе тонально замкнута и отделена от последующего достаточно ясной каденцией. Гендель использует распространенную еще

<sup>20</sup> Напомним, что хроматизм в ту эпоху, да и значительно позже, был связан с выражением определенных аффектов: скорби, страдания и т. п. — как раз тех, которые отсутствуют в инструментальной фуге Генделя.

в XVII веке совершенную каденцию с восходящим квартовым скачком от нижней доминанты к тонике и характерной синкопой. Несовершенная каденция на III ступени часто связана с плавным поступенным движением по принципу волны. Таким образом, в совершенной каденции на первый план выступает гармония, несовершенная же бывает мелодизирована. В двойных фугах — а Гендель был мастером этого вида фуг, причем все они имеют совместную экспозицию — темы кадансируют одновременно и происходит объединение обоих типов каденций: в первой, более развитой теме (обычно верхний голос) — несовершенная, мелодическая, во второй (нижний голос) — совершенная. Результатом становится гармоническое двухголосие (см. примеры 2а, в и 4).

Наряду с этими типами каденций Гендель использует и другой, более новый — с активными скачками мелодии по аккордовым звукам и часто — с октавным перемещением доминантового тона (см. примеры 1б, 5а, б). Встречается и повторность каденционной формулы, способствующая большей тональной завершенности темы<sup>21</sup> (см. примеры 1б, 2а, в, 4, 9а, б).

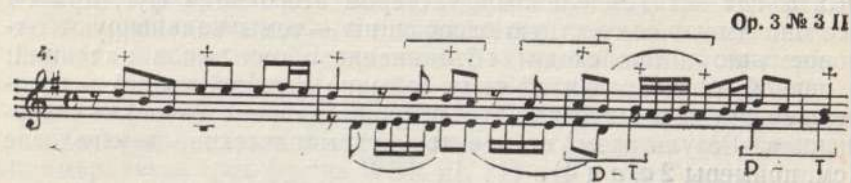
Наличие такой каденции в теме придает последней особую тональную устойчивость и замкнутость. В дальнейшем развитии тема может получить модулирующее продолжение, но каденция в большинстве случаев сохраняется, что является отличительной чертой инструментальной фуги Генделя. Обнажение в каденции гармонического начала, а также придание ей самостоятельного значения имеет весьма своеобразную проекцию на форму целого: выделение в конце фуги самостоятельного раздела аккордового склада, выполняющего функцию гармонического обобщения.

По внутреннему строению темы инструментальных фуг разделяются на два типа. Первый — ставший традиционным тип классической полифонической темы, сформировавшийся в творчестве Баха и Генделя и не утративший своего значения до нашего времени — это тип темы, состоящей из ядра и развертывания. Второй тип, в отличие от первого, характеризуется интонационной яркостью темы от начала до конца при сравнительно больших для полифонической темы размерах (3—4 такта при четырехдольном размере и движении мелкими длительностями). Если первый тип является итогом длительного исторического развития полифонической темы, то второй связан с воздействием на полифоническую тему развивающегося гомофонного склада. Более того. Трезвучная основа тем Генделя, часто встречающиеся перемещения мелодии по аккордовым звукам при функциональной определенности — все это прокладывает путь к мелодике венских классиков.

Внутри генделевской темы происходит интенсивное разви-

<sup>21</sup> На характерность для эпохи двойного кадансирования указывает М. Тиц в своей книге «О тематической и композиционной структуре музыкального произведения» (Киев, 1972, с. 89).

тие, которое осуществляется путем варьированного повторения, секвенцирования отдельных оборотов. Рассмотрим в качестве примера темы фуги из Concerto grosso op. 3 № 3 II G-dur. Это типичная для Генделя двойная fuga с совместной экспозицией, с типичными темами и их соотношением.



Первая (главная) тема, звучащая в верхнем голосе, начинается нисходящим движением по тоническому трезвучию, за которым следует характерная для Генделя восходящая секста. Ядро темы занимает один такт и заканчивается, как и начинается, на V ступени. Скрытый голос ядра образует ход V—VI—V. Развертывание заключается в секвентном повторении вычлененной из ядра нисходящей секундовой интонации<sup>22</sup> (V—IV, IV—III), носящей характер вздоха (suspiratio). Кружащаяся фигурка шестнадцатых типа *cigolo* представляет собой треть, ритмически варьированное и мелодически «украшенное» звено секвенции, наложенное на окончание второго звена. Она связывает первую тему со второй, основанной на том же обороте, но в обращении. Два звена восходящей секвенции во второй теме контрапунктируют двум звеньям нисходящей секвенции первой темы, завершаясь кадансом.

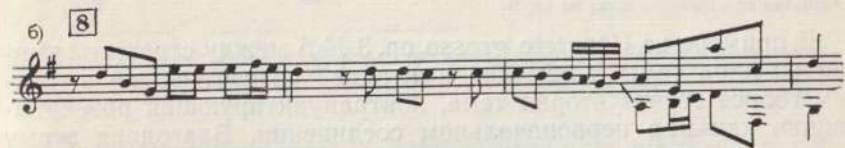
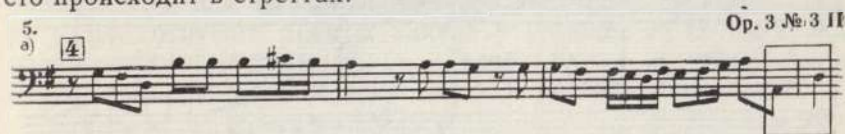
Анализ темы в инструментальной фуге был ориентирован на ее первое экспозиционное изложение. Однако в последующих проведениях отдельные элементы, за исключением ядра, и структура темы могут изменяться. Одним из характернейших для Генделя приемов является варьирование каденции<sup>23</sup>. Оно часто используется уже в пределах экспозиции. Это и замена одного вида совершенной каденции другим или несовершенной ка-

<sup>22</sup> «...развитие ядра через его секвентное повторение тоже является своеобразным развертыванием» (Титц М. Цит. изд., с. 89). Такое расширенное толкование развертывания представляется целесообразным для характеристики внутритематического развития в полифонической теме.

<sup>23</sup> «...обращает на себя внимание то, что окончания тем в проведениях часто меняются. Точнее, в большинстве случаев первоначальное окончание исчезает, оно или варьируется, или прямо вливается в контрапунктирующий голос. В этом отношении трактовка темы сильно отличается от обычной, нормативной для фуг Баха и более поздних композиторов.» Такую характеристику дает Ю. Кон в статье «О двух фугах Стравинского» (см. кн.: Полифония. М., 1975, с. 184—185). Именно эти преобразования темы происходят в фугах Генделя, и то, что Стравинский — большой знаток музыки барокко — использует эти приемы, стилизуя барочную фугу, свидетельствует об их типичности.

денции совершенной, и перенос первоначального или предыдущего варианта каденции в другой голос одновременно с возникновением новой каденции в теме. Варианты темы с такими изменениями в каденции остаются близкими ее первоначальному изложению.

Другой тип изменения каденции связан с поворотом от совершенной каденции в VI ступень и с каденционной модуляцией в субдоминанту, часто возникающей в результате усечения развертывания или самой каденции, а в двойной фуге — в результате присоединения каденции второй темы к первой. В этих случаях изменяется гармонический план темы: она теряет тональную замкнутость, что является стимулом для дальнейшего гармонического развития. При усечении темы нарушается ее первоначальная структура и образуется новая. Структурное варьирование темы широко используется и вне зависимости от модуляции. Встречающиеся в развивающейся части фуги расширенные варианты темы образуются путем введения секвенций в развертывание или каденцию, либо путем увеличения количества звеньев секвенции в развертывании, а также за счет растяжения каденции. Увеличение масштабов темы часто происходит в стреттах:



Op. 3 № 5 II



г)

каденция      ядро

каденция      initio      ядро

initio      каденция      часть ядра

развертывание и каденция

развертывание и каденция

В примере из Concerto grosso op. 3 № 5 между стреттной имитацией ядра темы и обычной имитацией развертывания в нижнем голосе звучит вторая тема, контрапунктирующая развертыванию, как и в первоначальном соединении. Благодаря этому две части первой темы вполне самостоятельно развиваются, вместе с тем общая протяженность темы значительно увеличивается. Вторжение в тему нового для нее материала встречается не только в стреттных, но и в обычных проведениях. Усеченные варианты темы, образованные за счет пропуска отдельных звеньев секвенции или нового сцепления мотивов, часто встречаются в развивающей части фуги. Еще более краткие варианты темы нередко звучат в репризе, в чем можно усмотреть проявление принципа репрезентативности, окончательно кристаллизовавшегося в сонатной форме.

Эта группа приемов, связанных с изменением важнейших для темы характеристик — гармонического плана и структуры — свидетельствует о проникновении в проведения темы разработочности, идущей, вероятно, от концертной формы. Огромная роль разработочности в фугах Генделя — факт, давно отмеченный исследователями.

Генделевская разработка по своей интенсивности и конкретным приемам предвосхищает отдельные элементы классической сонатной разработки. Композитор широко использует

важнейший принцип разработки — вычленение из темы отдельных мотивов и их раздельное развитие, причем не только в интермедиях, но, как было показано выше, и в стреттных проведениях темы. В двойных фугах этот принцип осуществляется в раздельном развитии тем (наряду с совместным), из которых первая тема — наиболее значительная — преобладает качественно, а вторая — более подвижная, но и более короткая — количественно. Другой важный момент генделевской разработочности — сочетание контрастных мотивов темы или двух тем по вертикали и по горизонтали.

Масштабы разработочности более всего определяются возможностями темы, но не жанром и не исполнительским составом: фуги для трио, например, ничуть не менее развиты, чем оркестровые или клавирные, а фуги для флейты с цифрованным басом отличаются лишь камерностью звучания, но не камерностью развития.

Одним из характерных генделевских приемов является интонационная подготовка проведения темы: несколько звеньев обычной или канонической секвенции либо имитация на интонациях ядра темы приводит к ее полному проведению. Этот прием важен для формирования тематического предьекта перед репризой сонатного allegro, однако у Генделя он не имеет еще определенного места в форме и используется не только перед репризным проведением темы, но и в развивающей части.

6.) 31      Фуга из сюиты e-moll для клавира

tr      тема

55

Op. 6 № 1 IV

Еще несколько слов о стретте. В оркестровых и в некоторых клавирных фугах используется особый тип стретт, в которых первый вступающий голос — в оркестре это альт — интонирует лишь initio темы, а второй исполняет всю тему целиком. Дело в том, что альт не был полноправным участником ансамбля: его функция заключалась преимущественно в дублировании

партии баса. «Даже в фугах Арканджело Корелли, Генделя, Баха проведения темы у альты обычно обрывались, смазывались...»<sup>24</sup>

Итак, стретты в большинстве случаев дают новые варианты темы — усеченные либо расширенные, о которых тоже шла речь. Интервал имитации — обычно октава в более продолжительных стреттах, кварта или квинта — в меньших. Место стретт — везде, кроме экспозиции.

Обращение темы<sup>25</sup> трактуется столь же свободно: точное обращение темы практически не встречается, зато обращение отдельных мотивов можно видеть часто, особенно в двойной фуге, где оно служит еще одним каналом выявления общности двух ее тем (см. пример 4). Свободное обращение темы как один из ее вариантов может создать подобие двойной фуги с последующим соединением двух таких тем. Ю. Кон считает, что этот тип фуги происходит от ричеркара<sup>26</sup>. Примерами могут служить две фуги Генделя G-dur: Op. 6 № 1<sub>IV</sub> и Op. 3 № 3<sub>IV</sub> (последняя существует в клавирном варианте). Интересно, что в обеих сначала появляется в обращении лишь начальная интонация и, постепенно «прорастая», она «вызревает» до полного варианта темы. Вот уж поистине буквальное понимание термина «ричеркар»: ведь «ricercare» означает «вновь отыскивать». Итак, в инструментальной фуге Генделя наряду с процессом мотивной разработки темы, ее расчленения осуществляется и процесс постепенного становления, развертывания нового варианта темы.

Фактура произведений Генделя нетрадиционна, неожиданна, порой ошеломляюща — вполне в духе эстетики барокко. В большинстве фуг, в том числе и в четырехголосных, преобладает трехголосная ткань, а если попытаться представить в партитуре одну из клавирных фуг, то обнаружится, что трудно определить число голосов, поскольку они свободно включаются в развитие и столь же свободно выключаются<sup>27</sup>. Слияние голосов и включение новых, как две стороны одного и того же явления, находятся в подвижном равновесии, которое способствует относительной стабилизации фактуры. Именно этим можно объяснить тот факт, что при большой свободе обращения с каждым из голосов в целом преобладает трехголосие. При этом возможность включения новых голосов в крайних регистрах нередко

<sup>24</sup> Зейфас Н. Маттезон и теория оркестровки. — В кн.: История и современность. Л., 1981, с. 49.

<sup>25</sup> Любопытно, что этот столь традиционный прием представляет собой риторическую фигуру «hypallage» (противоположение).

<sup>26</sup> Кон Ю. Цит. изд., с. 186, 191.

<sup>27</sup> Превосходные характеристики генделевской фактуры даны В. Протопоповым (см.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях, с. 202) и С. Скребковым (см.: Скребков С. Черты нового в инструментальной фуге И. С. Баха. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978, с. 167).

обусловлена не только и не столько кадансированием или слиянием других голосов, сколько изменением их местоположения в многоголосной ткани. Так, например, если бас уходит в достаточно высокий регистр, то на смену ему вступает новый бас; прежний же становится средним голосом.

Переход голоса из одной тесситуры в другую — прием, знакомый уже строгому стилю в виде кратковременных перекрещиваний голосов. Однако в фуге, даже инструментальной, долгое время сохранялись традиции хоровой полифонии, то есть каждый голос развивался в своем, ограниченном диапазоне. Гендель вслед за Пахельбелем отказывается от этого ограничения, раскрепощает голоса. В результате в его инструментальной фуге голоса практически не ограничены в диапазоне.

Такая свобода размещения и перемещения голосов внутри многоголосной ткани — коренное свойство генделевской полифонической фактуры. Если сравнить с этой точки зрения фуги Баха и Генделя, то выяснится, что эти композиторы пользуются разными фактурными приемами, порой — прямо противоположными: у Генделя голоса постоянно мигрируют внутри многоголосной ткани, у Баха каждый из них имеет свое постоянное место. Если дать волю воображению, то фактура Генделя может представиться в виде множества ручейков (крайние голоса), которые вливаются в реку (область средних голосов), образуя внутренние течения (слияния и разветвления голосов). Фактура Баха, наоборот, ассоциируется с рекой, разливающейся на отдельные рукава (по числу голосов), каждый из которых имеет свое определенное русло и если пересекает границы соседнего, то вскоре вновь занимает свое место.

У Генделя, в отличие от Баха, явно выражена тенденция к складыванию многоголосия в аккорды. И если в фугах Баха тема выделяется из многоголосной ткани за счет ритмического контраста, а все голоса равноправны и мало отличаются по количеству проведенных тем, то совсем иное у Генделя. Ритмический параллелизм голосов временами охватывает почти всю ткань — лишь один из голосов сохраняет самостоятельность. Поэтому часты дублировки, встречается даже аккордовое изложение темы (яркий пример — фуга из Клавирной сюиты f-moll). Наиболее эффективным приемом выделения темы становится помещение ее в один из крайних голосов, что вызывает необходимость введения новых крайних голосов во избежание регистрового однообразия в проведении темы. С этим, в частности, связан нисходящий порядок вступления голосов в начале фуги, благодаря чему каждый вновь вступивший голос является крайним.

Регистровая драматургия в целом отмечена поисками определенного равновесия. Так, нисходящему порядку вступления голосов в начале фуги может отвечать восходящий в репризе (см. Op. 6 № 2<sub>IV</sub>, Op. 6 № 7<sub>IV</sub> и др.). В двойной фуге симметричные отношения возникают между проведениями двух тем в экспозиции, а иногда и в других разделах формы.

7. Op. 5 № 7 IV Op. 6 № 3 II Фуга g-moll для клавира

Иногда вся фуга, а чаще — часть ее до репризы, подчинена единому принципу расширения звукового диапазона с одновременным усилением регистрового контраста между соседними проведениями темы. Так строятся, например, фуги из Клавирной сюиты d-moll, Concerto grosso op. 6 № 12v и др. Нередко максимальный регистровый контраст между проведениями темы достигается в репризе. В этом случае она является кульминацией регистровой драматургии, а тенденция к дальнейшему расширению диапазона уравнивается ярко выраженной тональной устойчивостью и тормозящей функцией заключения. Регистровый контраст может наблюдаться уже в пределах экспозиции, когда, достигнув нижней точки, тема резко «прыгает» в высокий регистр.

Развитие в фуге Генделя расчленено на три основных этапа. В связи с экспозицией уже говорилось о характерности нисходящего порядка вступления голосов. Он изменяется в дополнительных проведениях и в контрэкспозиции путем расширения звукового диапазона: голос, проводивший тему или ответ в экспозиции, может проводить их же, но, как правило, октавой выше или ниже. Встречается замена тонального ответа реальным. (В экспозиции преобладает тональный ответ, так как тема опирается на трезвучие.)

8. Фуга из клавирной сюиты f-moll Фуга a-moll для клавира Фуга c-moll для клавира

Кардинальные отличия от современной Генделю фуги заключены в следующих разделах — развивающем и репризном. В инструментальной фуге Генделя можно выделить три типа развивающей части. Самый малочисленный из них — «класси-

ческий» тип, в котором тема проводится в первоначальном виде или с незначительными изменениями, а функция разработки осуществляется в интермедиях (наиболее яркие примеры — Клавирная фуга g-moll и Op. 6 № 6IV). Другая разновидность — развивающая часть разработочного типа, насыщенная новыми вариантами темы, качественно отличающимися от экспозиционных, и мотивной разработкой. Именно в таких развивающих частях можно видеть предвосхищение средней части простой трехчастной формы и сонатной разработки. Наконец, третий тип, объединяющий принципы двух предшествующих и наиболее распространенный, с одной стороны удовлетворяет требованиям фуги, с другой же — обновляет ее изнутри и дает простор творческой фантазии композитора. Противосложения, удержанные в экспозиции, в развивающем разделе сильно варьируются, а чаще — заменяются новыми.

Тональный план фуги в целом соответствует логике тонального круга T—D—S—T. В средней части обязательно присутствует хотя бы одна тональность из субдоминантовой группы, часто — VI ступень, дающая смену лада. Для минорных фуг Генделя характерно проведение темы в тональности VII ступени. Эта мажорная тональность трактуется как доминанта к параллели, то есть как тональность доминантовой сферы. Гаряду с VII мажорной в интермедиях, а изредка и в проведениях темы используется минорная тональность VII ступени. Она вводится как субдоминанта к субдоминанте, а в гармонизации участвует ее параллель — II низкая. Появление этих тональностей субдоминантовой группы знаменует выход за пределы диатонического родства. В некоторых генделевских фугах они фигурируют на равных правах с тональностями диатонической сферы. Например, в Фуге g-moll для клавира стреттное проведение темы в f-moll «рассекается» каденцией в As-dur. Это стреттное проведение темы в минорной тональности VII ступени является центром формы и одновременно ее ладотональной кульминацией — моментом наибольшего удаления от тоники.

Переход к репризе — один из важнейших этапов формы фуги у Генделя. Отметим использование Генделем двух приемов, типичных для аналогичного этапа в гомофонной форме, а именно: тематического преддыкта<sup>28</sup> и доминантового органного пункта. Признаком начала репризы служит проведение темы в основной тональности вне зависимости от степени ее (темы) трансформации.

Реприза — обязательный раздел генделевской инструментальной фуги, всегда динамизированный. Он очень важен не только для характеристики стиля композитора, но и для понимания истории музыкальных форм. Напомним, что в первой половине XVIII века принцип репризности еще только склады-

<sup>28</sup> Как уже указывалось, тематический преддыкт встречается у Генделя не только при переходе к репризе, но и в развивающей части фуги.



вался. Реприза отнюдь не была обязательной частью формы и не обладала еще определенными устойчивыми признаками, а отсюда — многообразие приемов репризного характера в эту эпоху. Реприза у Генделя есть всегда, и реприза эта — тональная и тематическая одновременно.

Типы его реприз в фуге различаются по методам обращения с темой: при незначительных изменениях темы можно говорить о варьированной репризе, для которой особенно характерен регистровый контраст между проведениями темы; встречается и стреттная реприза. Реприза разработочного типа дает утверждение ядра темы. Если ей предшествует раздел разработочного типа, то образуется форма со сквозным развитием тематизма. Именно в таких фугах достигается максимально возможная в рамках данной формы и данного стиля степень разработочности. Такие фуги со сквозным развитием тематизма прокладывают путь к фугам Гайдна, некоторым фугам Бетховена и Листа, в которых тема остается неизменной только в экспозиции.

Окончанием фуги служит заключение аккордово-гармонического склада, одинаково типичное для вокальных и инструментальных фуг<sup>29</sup>. Подобное заключение — одна из черт стиля Генделя; оно встречается во многих быстрых частях его циклов со свободно-имитационным развитием, для фуги же — концентрированного выражения его стиля — становится закономерностью. Заключение обычно невелико по размерам и числу аккордов: это чаще всего  $DD_{IV^{bb}} - (K) - D_{(7)} - T$  или  $T - D_{(7)} - T$  с задержанием к терции —  $D_{(7)} - T$ . Оно выделяется сменой темпа: при основном темпе Allegro в конце — Adagio<sup>30</sup>. Вместо обозначения «Adagio» возможно фактическое замедление движения, выписанное увеличением длительностей, как, например, в Фуге g-moll для клавира.

Таким образом, заключение контрастирует всему предшествующему развитию фуги как в фактурном отношении, так и в темповом, что является важным средством замыкания. Кроме того, оно обычно отделяется паузой, которой предшествует доминантовый аккорд, нередко — с фермой<sup>31</sup>. И у Баха встречаются подобные «обрывы», однако после паузы у него следует импровизационный фрагмент — виртуозный либо речитативный, но почти всегда — одноголосный; у Генделя — аккордовое многоголосие. Аналогичные Adagii характерны для итальянских композиторов — современников Генделя. Они есть, в частности, в Concerti grossi op. 6 Корелли, которые были хорошо знакомы Генделю.

<sup>29</sup> По старинной терминологии это соответствует музыкально-риторической фигуре «поэта» — вставке гомофонных эпизодов в полифонический контекст с целью выделения важных слов, мыслей крупным планом.

<sup>30</sup> Указание «Adagio» не всегда принадлежит Генделю, хотя подобные контрасты свойственны его стилю.

<sup>31</sup> Такой неожиданный обрыв фразы связан с риторической фигурой «abruptio» (обрыв фразы в неожиданном месте).

Непосредственно перед заключением может вступить тема. В этом случае окончание ее звучит в Adagio, а все построение в целом выполняет функцию коды. В таких кодовых проведениях темы происходит либо растяжение каденции, как в вышеупомянутой Фуге g-moll, либо тема разрывается на две части, а ее каденция варьируется, как в Op. 6 № 1 IV.

9. а) Фуга g-moll для клавира

6) Op. 6 № 1 IV

T - S - D - T S - D - T

Возможность комбинирования разных типов средней части и репризы порождает многообразие в строении фуги. Наличие репризы обуславливает тяготение к трехчастности или рондообразности. К сказанному выше добавим, что трехчастность у Генделя связана в основном с простой трехчастной формой, в то время складывавшейся и испытывавшей воздействие полифонической текучести. Поэтому при наличии каденций, разграничивающих разделы формы, часто привлекаются дополнительные средства, каковыми могут быть, например, разрежение фактуры (см. фуги из Клавирной сюиты F-dur и Op. 6 № 6 II) или доминантовый органнй пункт перед репризой, так как в момент каденции мелодико-линейное развитие во всех голосах кроме баса продолжается, что значительно ослабляет за-

вершающую функцию каденции. Например, в Фуге ор. 6 № 1<sub>IV</sub> признаком начала средней части и репризы является использование одного и того же приема — стретты на начальных интонациях ядра темы (т. 28 и 55—56) с последующим ее проведением соответственно в тональностях доминанты и I ступени. Каденции есть, но обе несовершенные и мелодически различные.

В старинной двухчастной форме, встречающейся в фугах Генделя, реприза фактически такая же, как в трехчастной, но для формы в целом важнее каденция внутри развивающей части.

Так, в Фуге g-moll для клавира в такте 35, ровно посередине произведения, находится каденция в тональности II низкой ступени, которая разбивает не только развивающую часть, но и стреттное проведение темы в тональности VII ступени<sup>32</sup>.

Рондообразность в генделевской фуге возникает вследствие возвращения темы в основной тональности в развивающей части фуги (прием весьма распространенный) или периодического чередования темы и интермедий (характерно для староконцертной формы). О родстве староконцертной и фугированной форм уже неоднократно упоминалось. В зависимости от того, на каком материале построены интермедии, могут быть две разновидности формы. Если в интермедии вводится новый материал, то наблюдается параллельное развитие двух пластов тематизма, которое сопровождается периодически повторяющимся контрастом tutti—soli. Так происходит в Фуге ор. 3 № 3<sub>II</sub>. Отметим здесь и контраст фактуры: в развитии темы фуги она полифоническая, в интермедиях — гомофонная (solo, иногда 2 soli с легким сопровождением скрипок). Параллельное развитие тематических пластов нарушается в зоне золотого сечения, где они единственный раз пересекаются: soli врываются в изложение темы, разбивая ее на ядро и развертывание (см. пример 10).

Т О Т И T<sub>V</sub> И T<sub>VI</sub> И T<sub>III</sub> ; И ; T<sub>III</sub> T<sub>(I)</sub> И Т

В Фуге ор. 3 № 5<sub>II</sub> интермедии, напротив, продолжают развивать тематический материал. Развитие в ней идет сплошным потоком без особых контрастов, за исключением зоны золотого сечения. Рондообразность проявляется в периодическом возвращении темы, а также в тональном плане (тема занимает 4 такта):

T → O → T → T<sub>V</sub> — T<sub>V</sub> → T<sub>I</sub> — T<sub>I</sub> → T<sub>III</sub> → T — O  
 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub> 10 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> 17<sup>1</sup>/<sub>2</sub> + 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> 11 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub>

<sup>32</sup> Масштабное равновесие разделов формы встречается у Генделя и в других фугах. См., например, трехчастные формы в фугах: Ор. 6 № 1<sub>IV</sub> (27+27+27), Ор. 6 № 3<sub>II</sub> (10<sub>VII</sub>+10<sub>III</sub>+11+3 кода), Ор. 6 № 6<sub>II</sub> (17<sub>VI</sub>+17<sub>I</sub>+13) и некоторых других. Заметим, что при таких пропорциях зона золотого сечения попадает в предрепризный раздел.

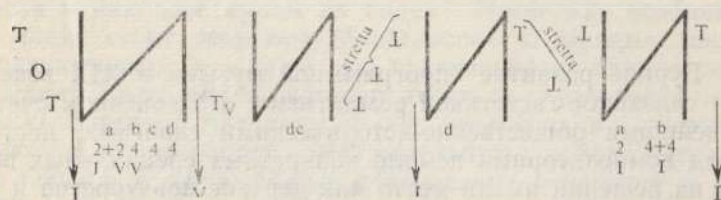
10. 44 Op. 3 № 3 II

О влиянии жанра на форму фуги позволяет судить сравнение разных авторских версий одной и той же фуги. При сопоставлении фуги из Клавирной сюиты *fis-moll* и ее оркестрового варианта в *Concerto grosso op. 3 № 5<sub>II</sub> d-moll* обнаруживается, что перед нами две разные формы: обычная для Генделя трехчастная форма в сюите и только что разобранный концертная форма в *Op. 3 № 5*. Несколько по-иному обстоит дело с Фугой *B-dur* для клавира и *Op. 3 № 2<sub>III</sub>*: здесь сохранилась значительная часть материала из клавирного варианта. Изменения коснулись в основном экспозиции, более развитой в клавирном варианте, и интермедий, в которых под воздействием жанра концерта появился новый контрастный материал. В обработке фуги из Сюиты *e-moll* для трио (*op. 5 № 5<sub>IV</sub>*) произошло усечение формы: из широко развернутой рондообразной она превратилась в трехчастную, причем 42 такта из 51 подверглись переложению, как и фуги *c-moll* для клавира — во II части той же сонаты, *G-dur* — в *Concerto grosso op. 3 № 3<sub>IV</sub>*.

При обработке инструментальных фуг для хора изменение формы обычно вызывается текстом. Так, в фуге № 4 оратории «Израиль в Египте», являющейся переработкой Клавирной фуги *a-moll*, происходит сжатие формы вследствие краткости текста.

Влияние жанра произведения, в которое входит fuga, может распространяться не на всю форму, а лишь на отдельные детали. Так, например, в *Concerto grosso op. 6 № 7<sub>II</sub>* большинство интермедий построено по принципу диалога между партиями; в *Op. 6 № 12<sub>V</sub>* соблюдается периодическое чередование двухголосия (*V-ni I* и *II*), выполняющего роль *sol*, и *tutti*; во всех трио-сонатах в репризе, как и в экспозиции, каждый инструмент обязательно проводит тему. Что касается клавирных фуг, то они ближе всего оркестровым — и по масштабам, и по стилю изложения.

При всем разнообразии форм и приемов развития, в фугах Генделя крайне редко встречаются элементы сонатности. Из ярких образцов этого рода отметим фугу *Op. 6 № 1<sub>IV</sub>*, о которой уже говорилось в связи с особой разновидностью двойной фуги, где роль второй темы выполняет обращенный вариант темы. Сонатность образуется здесь путем перенесения одного из эпизодов интермедии на квинту вниз. Кроме того, совершенно очевидна рондообразность, которая проявляется в чередовании тематических разделов и контрастных им интермедий, что свойственно концертной форме. Наглядно эти особенности формы отражены в следующей схеме (буквы «И» означают интермедии):



Итак, подведем итоги. Фуги в инструментальной музыке Генделя представляют меньшую часть полифонического наследия композитора. Яркость и образная конкретность тематизма, интенсивность развития и многообразие его приемов определяют художественную ценность этих фуг. Функционирующие в контексте циклических произведений, что характерно для барокко, они вобрала в себя те свойства стиля Генделя, которые связаны с его классицистскими устремлениями. Таковыми свойствами являются: трезвучность и ладофункциональная ясность темы, наличие в ней каденционного раздела и частое использование каденций в развертывании целого, обнажение гармонической вертикали, широкое гармоническое и структурное варьирование темы и проникновение в нее элементов разработочности. Эти особенности полифонии Генделя, сформировавшиеся под влиянием гомофонного склада, вступают во взаимодействие с такими изначально присущими полифонии свойствами, как непрерывность, текучесть, завуалированность граней формы, усложнение вертикали неаккордовыми тонами вследствие подчинения ее мелодико-линейному развитию голосов, и образуют качественно новое явление.

Подобное взаимодействие полифонии с гомофонией перспективно с исторической точки зрения: на нем в значительной степени базируется полифония последующих эпох. Перспективна и тенденция к трехчастной форме со сквозным развитием тематизма. Таким образом, fuga как часть цикла в инструментальной музыке Генделя прокладывает путь полифонии новой эпохи — эпохи гомофонно-гармонического письма, в том числе — полифонии Бетховена и романтиков, связанной уже с принципиально новым типом мышления — симфоническим.

Г. Крауклис

(Москва)

### О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТРАКТОВКИ ФОРМЫ В ПРОГРАММНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XIX ВЕКА

Бурное развитие программной музыки в XIX веке, во многом связанное с эстетикой романтизма, а в конечном счете — с важнейшими общественно-историческими сдвигами, поставило перед композиторами немало конкретных специальных проблем. В их решении имели место как дерзкое новаторство и различного рода эксперименты, так и опора на классические традиции — с той или иной степенью их переосмысления. Это относится и к трактовке принципов формообразования, которая — при всех индивидуально-творческих подходах — обнаруживает определенные закономерности, обусловленные привнесением в музыку программно-конкретизирующего начала.

В настоящей статье мы рассмотрим некоторые из этих закономерностей, опираясь преимущественно на произведения западноевропейских композиторов XIX века, условно говоря — на романтический программный симфонизм. В наших интересах, однако, не ограничиваться лишь собственно концертными произведениями, поскольку не менее типическими явлениями в сфере программно направленного симфонизма становятся в XIX веке многие относительно самостоятельные оперные эпизоды и особенно увертюры. При их создании композиторы решали задачи, сходные с теми, которые решали авторы самостоятельных программно-симфонических произведений (к тому же увертюры, антракты и другие симфонические эпизоды из опер, прежде всего вагнеровских, прочно утвердились на концертной эстраде в качестве полноправных концертных пьес программного содержания).

Подход автора программной музыки к решению композиционных задач обусловлен, наряду с его индивидуальными склонностями, особенностями стиля, а также и самим характером, типом программного содержания. Если оно остается достаточно обобщенным, не предполагает сложного и многопланового сюжетного развития или детализированной картинности, сопутствуемой различными изобразительными приемами, то композитор, придав музыке соответственный эмоционально-образный строй, без всякого ущерба для слушательского восприя-

тия может воспользоваться одной из традиционных, классических форм: здесь решающую роль в программной конкретизации содержания будет играть исходное программное заглавие. Таковы многие концертные увертюры первой половины XIX века — «Сон в летнюю ночь», «Прекрасная Мелузина» Мендельсона, «Фауст» Вагнера, «Король Лир» Берлиоза, а также относящаяся к театральной музыке увертюра «Манфред» Шумана. Подобного рода произведения, обобщая важнейшие черты литературного сюжета в целом или облика главного героя, сохраняют общие, наиболее типичные контуры «сонатной» увертюры. При этом соблюдены и свойства увертюры как произведения театрального, для которого «основным заданием... всегда остается стремление к сопряжению наиболее характерных черт замысла в наиболее ярком их виде»<sup>1</sup>. Несколько особняком в этом плане стоит увертюра Мендельсона «Гебриды», поскольку нехарактерная для увертюры пронизанность единым меланхолическим настроением, неторопливость и своего рода статичность ее развития превращают эту увертюру, по существу, в первую в истории музыки самостоятельную симфоническую картину. Однако и здесь общая форма-схема сохраняет в основном традиционные, классические черты.

Более многоплановое содержание, отражающее какой-либо сюжет или личные впечатления в виде целой серии картин и образов, относительно самостоятельных, не вступающих друг с другом в сложное взаимодействие, легко воплощается в форму симфонического цикла («Итальянская симфония» Мендельсона) или же в форму сюиты (таковы многие сюиты из эпизодов театральной музыки Мендельсона, Бизе, Грига, такова концертная «Алжирская сюита» Сен-Санса). Независимо от заголовков и конкретного смысла каждой части в подобных циклах, их строение, как правило, традиционно, в нем воплощен единый, целостный образ («Ноктюрн» из сюиты «Сон в летнюю ночь» Мендельсона) или контраст образов, не вступающих в конфликтное взаимодействие («Перезвон» из первой сюиты «Арлезианка» Бизе).

Однако романтический XIX век — с его «перевозбужденностью» (Т. Готье), повышенным интересом художников к очень многим, самым разнообразным сторонам личной и общественной жизни, с характерным для романтиков сближением принципов литературы, музыки, изобразительных искусств — привнес в музыку такое изобилие новых идей и сюжетов, что прежние композиционные закономерности в ряде случаев уже не могли отвечать новым потребностям.

Более детализированная образность, более субъективный ход музыкальной мысли со всевозможными неожиданными поворотами требовали и большей гибкости, индивидуализированности композиции. Программные же тенденции, стремление композиторов сделать достоянием слушателей все это богатство,

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. I. М., 1952, с. 352.

разъяснить как ход «действия», так и свое личное отношение к тому или иному сюжету и его главным героям порождают развернутые литературные программы-пояснения. В конечном итоге программный замысел, наиболее существенные стороны которого зафиксированы в подобных литературных пояснениях, определяет индивидуальные особенности музыкальной композиции. «В программной музыке... повторение, смена, изменение и модуляции мотивов определяются их соотношением с поэтическим замыслом», — писал позже Ф. Лист<sup>2</sup>. И далее: «Все исключительно музыкальные соображения — хотя ими отнюдь не пренебрегают — подчинены развитию избранного сюжета»<sup>3</sup>. Лист не случайно (и вполне справедливо) сделал оговорку относительно чисто музыкальных «соображений», которыми композиторы «не пренебрегают». Соблюдение наиболее существенных закономерностей, в частности в области формообразования, способствует не только общей стройности произведения как художественного целого, но, безусловно, облегчает восприятие, в том числе и в программно-конкретизирующем направлении. Композиторы-романтики в новых условиях непременно должны были решать ту проблему, которую теперь, согласно меткому выражению Б. В. Асафьева, принято обозначать как направленность музыкальной формы на слушателя. В решении же этой проблемы трудно было обойтись без опоры на классические принципы, хотя их переосмысление подчас принимало весьма радикальные черты.

Как уже говорилось, крайне новаторские эксперименты тоже имели место. В частности, театрализация программно-симфонической музыки, столь ярко проявившаяся не в увертюрах, но в симфониях Берлиоза, породила отдельные эпизоды, в которых собственно музыкальные приемы организации целого отступают перед непосредственной передачей в звуках определенного, долженствующего быть наглядным, «театрального» действия. И если в «Шествии на казнь» из «Фантастической симфонии» сближение с театром не наносит урона собственно музыкальной стороне (ситуация и музыка напоминают о достаточно традиционных оперных шествиях), то в «Сцене в склепе» из драматической симфонии «Ромео и Джульетта» проблема усложняется. Здесь последование сюжетных деталей, вплоть до подразумеваемых и по-своему отраженных музыкой жестов и мимики героев — вне опоры на музыкально-композиционные «вехи», — сильно затрудняет восприятие. Музыка как таковая в этом эпизоде, по существу, бесформенна, а наглядное сценическое действие, способное в известной мере оправдать такую бесформенность (в аналогичных оперных или балетных сценах), отсутствует<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд». — В кн.: Избранные статьи. М., 1959, с. 323.

<sup>3</sup> Там же, с. 324.

<sup>4</sup> См. критический разбор данной сцены в кн.: Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960, с. 294.

Взаимоотношение программного содержания и формы-конструкции в крупном плане поддается определенной систематизации. Попытка в этом направлении была совершена много лет назад в диссертации О. Л. Бекман-Скребковой, посвященной программному симфонизму Листа<sup>5</sup>. Были установлены три основных типа формообразования, с точки зрения их зависимости от программного содержания: 1) имманентный (произведение строится по законам классического формообразования, наличие программного содержания не ведет к заметному их нарушению), 2) иллюстративный (форма всецело определяется программой и носит весьма свободный характер), 3) эквивалентный (программное содержание и принципы классического формообразования согласовываются в тесном взаимодействии). Эта классификация в наши дни, однако, нуждается в некоторых оговорках. Верно отмечая основные тенденции в трактовке композиционной формы программных произведений, она вряд ли может претендовать на строгое разграничение множества произведений программной музыки по типам трактовки: как и в случае с типами программности (сюжетной, картинной, портретно-психологической и т. д.), о которых нередко спорят наши музыковеды, границы здесь диалектически подвижны, относительно, и каждый тип лишь в единичных образцах может предстать перед нами в чистом виде. Так, упомянутая «Сцена в склепе» — редкий образец иллюстративной трактовки музыкальной формы, распространяющейся на замкнутую в себе часть крупного произведения. Нечто сходное находим затем в отдельных эпизодах сюжетно-иллюстративных поэм Р. Штрауса — например, в эпизоде из «Дон-Кихота», изображающем разговор рыцаря со своим оруженосцем. Свободное последование относительно крупных разделов, каждый из которых ярко индивидуален и соответствует определенной картине или событию, иллюстрируя в целом какой-либо сюжет или важное его звено, может подойти уже под рубрику контрастности-составной формы, обладающей своими закономерностями («Шарка» Сметаны, финал «Фантастической симфонии» Берлиоза). При относительном равновесии масштабов таких свободно чередующихся эпизодов и большей самостоятельности каждого из них возникает форма слитной сюжестности (увертюра к «Вильгельму Телю» Россини).

«Имманентный» тип формы встречается несравненно чаще и связан с обобщенным — без деталей и ярко выраженной сюжетности — воплощением программного содержания. Однако самый принцип программности проявляет себя в таких случаях недостаточно убедительно и типично, а в иных конкретных примерах становится вообще спорным (увертюры «Уэверлей» и «Корсар» Берлиоза, «Весенняя симфония» Шумана и др.).

Для эпохи расцвета программной музыки наиболее харак-

<sup>5</sup> Бекман-Скребкова О. Л. Программный симфонизм Листа. Канд. диссертация. М., 1940. Машиноп., библ. МГДОЛК, с. 109—112.

терным и плодотворным оказывается тот тип трактовки формы, который у О. Л. Бекман-Скребковой получил название «эквивалентного». Но поскольку в истинно художественном произведении избранная композитором форма-конструкция всегда должна быть эквивалентна данному содержанию, самый термин выглядит не вполне удачным: ведь строго трактованная классическая форма (например, сонатная), передающая обобщенно-программный замысел, столь же «эквивалентна», как и свободно трактованная сонатность, отражающая сложные перипетии конкретного сюжетного развития. Но не столь важна терминология, как существо отмеченного явления, которое стало ведущим в сфере формообразования большинства программных, преимущественно программно-симфонических произведений XIX века.

Исходный принцип ясен: подчиняя форму очень конкретно, индивидуально-неповторимому программному содержанию, композитор в то же время «не пренебрегает чисто музыкальными соображениями» (Лист). Как высказывался в 1888 году Рихард Штраус, «каждый новый сюжет требует создания соответственной формы, и именно такой творческий метод является истинно художественным»<sup>6</sup>. Но как раз у Р. Штрауса всегда отмечали «прочно сколоченную» форму, которая при всех индивидуальных особенностях неизменно опиралась на те или иные классические принципы формообразования. Вот эта проблема сочетания свободного, романтического с классически-традиционным, своего рода диалектическая связь свободы и необходимости в трактовке крупной формы — одна из интереснейших проблем вообще и в сфере программной музыки — в частности.

Л. А. Мазель отмечает, что влияние литературных приемов «характеризует общие программные тенденции музыкального романтизма, сказывающиеся даже на творчестве самого „не-программного“ из романтиков — Шопена»<sup>7</sup>. Возникшие на этой основе «свободные романтические формы» подготовили создание симфонической поэмы — ведущего жанра программно-симфонической музыки XIX века и оказались чрезвычайно гибким композиционным средством для передачи разнообразного, преимущественно сюжетно-направленного программного содержания. Эти же «свободные» формы нередко отождествляются с формами «смешанными». Каждое из этих обозначений само по себе недостаточно конкретно, хотя добавление к ним дополнительного понятия «романтические» уточняет эпоху и направление и тем самым — определенные тенденции формообразования. При этом нам кажется более точным считать «смешанные формы» одной из разновидностей «свободных романтических форм», что подтверждается рассмотрением композиционного построения целого ряда программно-симфонических произведений.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Краузе Эрнст. Рихард Штраус. М., 1961, с. 243.

<sup>7</sup> Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа. — В кн.: Исследования о Шопене. М., 1971, с. 56.

Одни из них демонстрируют весьма свободное претворение какого-либо одного классического формообразующего принципа (например, сонатного, вариационного), другие же характеризуются действительным смешением разных принципов в рамках одночастности — чаще всего сонатности и цикличности, почти всегда с добавлением свободно претворенной вариационности. На этой основе построены, как известно, многие симфонические поэмы Листа. Они были подготовлены в фортепианных произведениях композитора — таких, как «Долина Обермана», «Соната по прочтении Данте», а еще ранее — в крупных одночастных, притом лишенных определенной программности, произведениях других романтиков (фантазия «Скиталец» Шуберта, баллады и Фантазия f-moll Шопена). Сам Лист в зрелом периоде своего творчества не делал принципиальных различий в трактовке одночастной смешанной формы симфонических поэм — и непрограммных фортепианных концертов, и Сонаты h-moll. Таким образом, указанные формы ни в своем генезисе, ни в дальнейшем использовании не связаны исключительно с программностью. В то же время и программная музыка не сделала окончательного выбора в пользу свободных форм, которые при всем разнообразии своих типов (смешанных или более одноплановых) не стали обязательными даже для конкретно-сюжетных, детализированных в своем программном содержании произведений. Ведь конечной целью являлось понимание данного содержания слушателем. А в ряде случаев испытанные классические построения могли вернее «направить форму на слушателя». Очень часто, таким образом, новому, вполне оригинальному строению формы композиторы предпочитали один из классических типов, в который они вносили лишь некоторые характерные детали, обусловленные конкретным программным содержанием. Иными словами, изобретению нового, небывалого очень часто противостоял как бы выбор из арсенала уже имеющихся классических типов форм такого образца, с которым можно было бы согласовать программный замысел — без существенного урона для полноты и конкретности последнего. Такого рода принцип в трактовке формы программного произведения следовало бы охарактеризовать как принцип наименьшего возможного нарушения классических закономерностей формы. И хотя находящиеся в распоряжении композитора типы форм достаточно разнообразны, но и само задуманное программное содержание должно, очевидно, так или иначе «приспособляться» к тому или иному типу, хотя бы незначительно корректироваться с учетом требований классической стройности целого. Это и есть то взаимное согласование, которое определяет «эквивалентный» (по условной терминологии О. Л. Бекман-Скребковой) тип трактовки музыкальной формы. Если при этом возникает композиция классического типа, она не только способствует ясности восприятия композиторского замысла — как замысла программного, — но и вне программы обуславливает художественную убедительность произведения,

тогда как наличие подчеркнуто непривычных, оригинальных композиционных особенностей требует для такого восприятия, как правило, конкретно-программного их обоснования.

Творческий процесс — явление чрезвычайно сложное, подчас скрытое от пытливого взора исследователей. На практике поиски нужной формы могут проходить, очевидно, несколько стадий. Сравнение, например, увертюры Бетховена «Леонора № 2» и «Леонора № 3» показывает, что «принцип наименьшего нарушения» был найден композитором в результате таких поисков. Метод отбора, о котором мы говорим, вовсе не является методом творчески пассивным, шаблонным. Напротив, в выборе того или иного формообразующего принципа проявляется художественное чутье автора, понимание того, что именно данный принцип будет наиболее подходящим. В то же время такой выбор почти всегда подчеркивает общие закономерности системы «содержание — форма» и, в частности, указывает на некоторые специфические возможности выразительности определенных композиционных типов.

Приведем в связи с этим ряд примеров. В романтической музыке программно переосмысливается, например, принцип рондо — вернее, программно конкретизируется характерное для рондо «сосуществование» неизменного с постоянно изменяющимся. Это может быть трактовано как в психологическом, так и в картинно-описательном плане. Например, значение рондообразности в увертюре к «Летучему голландцу» обусловлено главным программным заданием — показать вечные скитания Голландца по бурному морю<sup>8</sup>. Этому, в частности, соответствует переход от конца экспозиции к следующему разделу, который начинается в духе рондо-сонаты, — возвращении к главной теме («тема вечных скитаний», изложенная наподобие *regret-um mobile*) и главной тональности d-moll:



Неизменному в данном случае противостоит меняющееся: образ избавительницы (побочная партия), проносящийся мимо встречный корабль с веселящимися матросами (эпизод в разработке)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> См. авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера в кн.: Рихард Вагнер. Статьи и материалы. М., 1974, с. 55—56.

<sup>9</sup> Не вдаваясь в подробности, мы отмечаем сейчас лишь особенности крупного плана формы, а именно возникновение рондо-сонатного признака

В симфонической поэме «Влтава» Сметаны также удачно было воплощено сочетание неизменного (образ реки) с меняющимся (картины и явления, сопутствующие течению Влтавы), в результате чего естественно возникла форма свободного рондо. От классического рондо идет здесь трехкратное повторение рефрена (последний раз — в мажорном преобразении), но зато количество эпизодов произвольно увеличено (четыре вместо двух) и при этом нарушен традиционный (свойственный и старинному рондо) принцип строгого чередования рефрена и эпизодов: между первым и вторым проведением темы Влтавы идут подряд три эпизода — «Охота», «Деревенская свадьба» и «Ночной хоровод русалок». Четвертый же эпизод — «Святоянские пороги» — более традиционно расположен между двумя проведениями рефрена. В результате возникает следующая схема этого своеобразного рондо:

вступл.—А—BCD—А—Е—А—кода

Программный замысел влияет здесь и на крайние части формы: вступление становится носителем самостоятельного образа — двух ручейков, сливающихся друг с другом и дающих начало реке; в коде возникает новая тема — образ древнего Вышеграда (своего рода небольшой эпизод в коде). Однако с чисто музыкальной стороны композиция целого и с этими добавлениями остается очень стройной и логичной. Так, ручейки, являясь «вступлением» к реке, имеющие жизненный смысл начала, истока, в музыкальном отношении представляют собой звукоподражательные (журчание) и одновременно графически-изобразительные (струи) фигурации, которые пронизывают почти весь основной раздел поэмы уже как звукоизобразительный фон: они сопровождают тему Влтавы, составляют звукописный фон в «Хороводе русалок», а в трансформированном виде образуют основу последнего эпизода (бурное течение у Святоянских порогов):



под влиянием программного «задания». В целом же композиция увертюры сложнее, чем в классической рондо-сонате. В частности, разработочное развитие, возобновляющееся после эпизода, как бы поглощает собой репризу. При этом неоднократно появляющаяся побочная тема ни разу не достигает той полноты и устойчивости изложения, какие были ей свойственны в экспозиции: она, чередуясь с бурными пассажами изобразительного характера, становится в свою очередь, «местным» рефреном. Новым, чисто романтическим приемом следует считать пронизанность всей увертюры квинтовым лейтмотивом Голландца. Однако краткость этого мотива мешает отождествить его с рефреном. Подробнее об этой увертюре см. в кн.: Крауклис Г. В. Оперные увертюры Р. Вагнера. М., 1964, с. 37—45.

6) [Allegro comodo...] Тема Влтавы. Сопровожд. фигурации II скрипок и альтов

в) [L'istesso tempo] Фигурации в эпизоде «Хоровод русалок»

г) [Tempo II] «Святоянские пороги». Фигурации скрипок

Таким образом, музыка вступления оказывается органически связанной со всей поэмой в целом. С другой стороны, тема Вышеграда, появление которой логично обусловлено патриотическим программным замыслом, и в музыкальном отношении возникает очень естественно, поскольку ее главный интонационный элемент — восходящая кварта — уже знаком по затакту главной темы и особенно настойчиво обыгрывался в мелодии эпизода, изображавшей зачаровывающее пение русалок:

3. [Piu moto] а) «Вышеград»

б) [Allegro comodo...] «Влтава»

в) Пение русалок

Симметричность трехчастной композиции находит применение прежде всего в произведениях картинно-статичных, не отражающих поступательности сюжетного развития. В «Прялке Омфалы» Сен-Санса совершенно отсутствует элемент повествовательно-сюжетный, который вполне мог возникнуть на основе мифического сказания. Композитор задался целью всего лишь нарисовать картину (жужжащая прялка, плененный Геракл и смеющаяся Омфала), и поэтому картинно-изобразительная музыка (изящное звукоподражание) становится здесь основой, образуя крайние разделы формы, а образы-персонажи составляют середину-эпизод. Подобная трактовка трехчастности имеет, так сказать, принципиальное значение: когда герой показывается в некой среде, в определенной обстановке, последняя отражена в крайних, обрамляющих разделах формы и представляет собой как бы живописную «рамку» для основного действия (сравним «Бурю» и «Франческу да Римини» Чайковского).

Быть может, особенно значительной была роль программности в новой трактовке принципа вариаций, который очень часто стал осмысливаться в сюжетно-повествовательном плане — как повествование от одного лица или цепь приключений какого-либо героя, что, в свою очередь, вносило целый ряд новых деталей, способствующих индивидуализации проявления классического принципа вариационности. Так, бешеная скачка привязанного к коню Мазепы, отраженная в основном разделе симфонической поэмы Листа «Мазепа», представляет собой цепь вариаций на патетическую тему, характеризующую главного героя. В «Пляске смерти» Листа вариационный принцип распространяется уже на все произведение: это — вариации на средневековую секвенцию *Dies irae*; сама смерть предстает здесь в различных обликах. В симфонической поэме Сен-Санса с тем же названием использован принцип динамизированных двойных вариаций (изображается все усиливающееся ночное беснование призраков на кладбище).

Последовательное темброво-фактурное варьирование исходной хоральной темы лежит в основе программного вступления к опере Вагнера «Лоэнгрин». Приближение к земле, постепенная «материализация» первоначально призрачного, «воздушно-го» образа, наконец, его драматизация (в связи с вмешательством в людские конфликты, соответственно оперному сюжету) — все это передается композитором с величайшей последовательностью в четырех основных разделах-вариациях:

	I	II	III	IV
осн. тема	скрипки	дерев. дух.	валторны и низк. струн.	медн. дух. и ударные инстр.
сопровождение	скрипки	скрипки	скрипки	дерев. дух. валторны и низк. струн.



Напомним, что общей цельности и последовательности чрезвычайно способствует в этом вступлении и динамический профиль — неуклонное нарастание динамики с яркой кульминацией в IV разделе. В итоге данный тип варьирования, возникший непосредственно на основе программно-изобразительного содержания, можно было бы полнее охарактеризовать как темброво-фактурно-динамический.

Совершенно особый тип вариаций возникает в симфонической поэме «Иштар» французского композитора д'Энди. Здесь изображается, как богиня, спускающаяся в подземное царство в поисках возлюбленного, должна — согласно условию — снимать одну за другой свои одежды. Поэтому в процессе варьирования тема постепенно «обнажает» свою сущность и в конце концов предстает в унисонном изложении, тогда как до этого она была скрыта тканью фактурных наслоений. Это, так сказать, вариации наоборот, своего рода открытие в сфере формообразования, вызванное конкретной программной задачей. Но отправным моментом был все же классический принцип темы с вариациями<sup>10</sup>.

Наиболее свободно и оригинально претворен вариационный принцип в симфонической поэме Р. Штрауса «Дон-Кихот», в подзаголовке которой значится: «Фантастические вариации на тему рыцарского характера». Музыкальное воплощение разнообразных приключений одного и того же героя, требующее изменения его музыкальной характеристики «сообразно обстоятельствам», естественно тяготеет прежде всего к вариационным принципам формообразования. Но этот исходный момент для построения поэмы в крупном плане чрезвычайно осложнился за счет добавления целого ряда новых, совершенно самостоятельных тем, связанных с эпизодическими персонажами и явлениями (монахи, рыцарь Белой Луны, стадо баранов, ветряные мельницы), а также в связи с тем, что на протяжении всего произведения подвергаются постоянному варьированию четыре темы, а вовсе не одна лишь «тема рыцарского характера». Три из них появляются уже в обширной интродукции («Дон-Кихот за чтением рыцарских романов»). Фанфарная тема-эпиграф может быть охарактеризована — на основе ее положения и дальнейшей роли в повествовании — как «призыв к подвигам»:



<sup>10</sup> Подробнее об этой поэме см. в кн.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974, с. 203—204.

В дальнейшем возникает рыцарски-галантная тема самого Дон-Кихота, а затем — образ его мечтаний, Дульсинея. Лишь после вступления — в полном соответствии с сюжетом — появляется четвертая тема, характеризующая оруженосца Пансу (теперь мечты о подвигах уступают место реальным действиям Дон-Кихота в компании с Пансой):



На протяжении основного раздела поэмы (после интродукции) происходит разнообразное, подчас очень свободное варьирование указанных четырех тем-образов, которые в соответствующих эпизодах-вариациях появляются в различных группировках — не всегда все четыре. При этом сквозное значение также приобретают становящиеся иногда самостоятельными «концовки» тем Дон-Кихота и Пансы:



В эту сложную, тематически чрезвычайно многосоставную

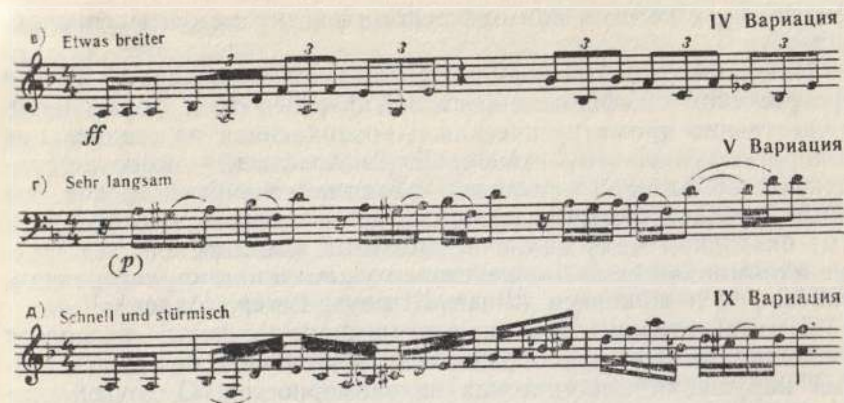
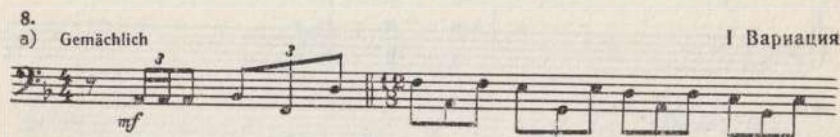
композицию Р. Штраус вносит упорядочивающие формальные моменты, связанные с классической формой темы с вариациями. Так, начальный эпизод главного раздела он уподобляет изложению темы в вариационном цикле. Поскольку программа предполагает экспозицию образов двух героев — рыцаря и его оруженосца (соответствующие ремарки в партитуре это уточняют), возникает сходство с тематической экспозицией в двойных вариациях. Однако к теме рыцаря теперь подключена — в качестве вступительной части — варьированная фанфара-эпиграф; объединению способствует единый тембр солирующей виолончели:

(Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt)



При дальнейшем музыкальном развитии эти два элемента темы снова выступают самостоятельно, причем именно фанфара (образ обобщенный) подвергается наиболее интенсивному варьированию (орнаментальному и вариантно-монотематическому), тогда как очень индивидуальная, портретно-характеристическая, собственно рыцарская тема изменяется редко и несущественно.

За условным разделом «Тема» следуют эпизоды, формально соответствующие десяти вариациям и обозначенные порядковыми номерами в партитуре. Каждый такой эпизод-вариация призван отражать один из сюжетных приключенческих моментов. При этом фанфара в начале большинства вариаций выполняет более формальную, чем выразительно-изобразительную функцию, способствуя внешнему сближению эпизодов с классическими орнаментальными вариациями:



В образном же плане гораздо более существенно многократное свободное введение трех других тем (в том числе и «темы Дульсинеи», отсутствовавшей в основном разделе «Тема»). Если Шуман в своих «Симфонических этюдах» уже достаточно свободно вводил тему или ее элементы в этюды-вариации, то Штраус идет в этом отношении еще дальше: следуя за сюжетной программой, он иногда допускает появление той или иной темы в самом конце эпизода-вариации.

Преобразования тем включают и листовские монотематические приемы. Например, в вариации III, изображающей разговор рыцаря с оруженосцем, фанфара преобразуется в восторженный лирический гимн (Дон-Кихот увлеченно прославляет рыцарскую деятельность); напротив, лирическая кантилена Дульсинеи превращается в вариации VI в грубовато-жанровую танцевальную тему, притом сближающуюся с темой Пансы (образ деревенской девицы, которую мечта Дон-Кихота превратила в Дульсинею):



Свободная романтическая форма в «Дон-Кихоте» является смешанной в прямом значении этого слова. Это — не только трактованные с очень большой свободой вариации. Тематически перекликающиеся Интродукция и Финал вносят симметрию трехчастности, а сочетание нескольких постоянно повторяю-

щихся тем с темами эпизодическими вносит моменты рондообразности.

Наиболее существенным вопросом является применение в программном симфонизме сонатной формы. «Как форма преимущественно драматургическая и возникающая из становления конкретных идей-тем, — пишет Б. В. Асафьев, — сонатно-симфоническое аллегро оказалось чрезвычайно гибкой средой, ассимилирующей самые разнообразные по содержанию программы, благодаря чему стало возможным взаимное оплодотворение и органическое взаимодействие музыки и поэзии, литературы, философии и живописи (Лист, Штраус, Рeger, Малер)»<sup>11</sup>.

С одной стороны, эта «драматургичность» формы позволяет воплощать самые разнообразные темы и сюжеты без существенных нарушений классических закономерностей. С другой стороны, именно сонатная форма в истории программного симфонизма дает особенно много различных оригинальных трактовок. Если взять даже свободные романтические формы, то наиболее важным и часто встречаемым их признаком является гибкое сочетание сонатности и цикличности (последнее проявляется чаще при доминировании сонатности). Иными словами, при рассмотрении форм приходится гораздо чаще говорить о сонатном *allegro* с элементами цикличности, чем о цикле с элементами сонатности. Так, «Прелюды» Листа справедливо рассматриваются прежде всего как своеобразный вариант сонатного *allegro*, и произведений того же плана у Листа еще немало. «Тассо» удобнее рассматривать как слитный цикл, но эта поэма в данном случае стоит особняком; среди симфонических поэм Листа к цикличности тяготеет еще лишь «Мазепа», но сонатные закономерности там отсутствуют вовсе. Сонатность преобладает над цикличностью в увертюре к «Мейстерзингерам» Вагнера, «Джиннах» Франка, «Дон-Жуане» Р. Штрауса. Известное равновесие сонатных и циклических принципов можно наблюдать, пожалуй, в «Жизни героя», хотя не исключена точка зрения на форму этой поэмы как на цикл прежде всего (разумеется, цикл слитный).

Последовательная сюжетность или подчеркнуто-изобразительные задачи часто вызывают необходимость вносить в сонатную форму некоторые существенные изменения — помимо ее сочетания с принципами цикла, рондо, вариаций. В случае отражения последовательного хода драмы (с сюжетными подробностями или без них) возникает прежде всего проблема репризы. Столкнувшись с этой проблемой в увертюре «Леонора № 2», Бетховен отбросил репризу вовсе, перейдя от кульминации конца разработки непосредственно к победной коде (и тем самым сжато воспроизводя последовательность эпизодов оперы). Недовольство Бетховена-симфониста таким решением выразилось в более обобщенной, чисто симфонической трактовке содержания увертюры «Леонора № 3»; такая трактовка

оправдывает наличие репризы, но одновременно нарушает строгую последовательность сюжетного развития. В данном случае Бетховен не столько преодолел препятствие, сколько обошел его, хотя результатом явилось произведение поистине гениальное.

Первое же убедительное решение проблемы репризы в сходной ситуации принадлежит Веберу как автору увертюры к «Волшебному стрелку». Используя контрастность, характерную для сонатной формы, композитор всемерно подчеркнул конфликтную противоположность двух образных сфер и сквозным путем провел этот конфликт через все произведение, развив принципы таких увертюр Бетховена, как «Эгмонт» и «Кориолан». От первой идет трактовка этих сфер как отражающих смертельную схватку, от второй — драматургически-смысловое разграничение главной и побочной партий. Это разграничение наиболее плодотворно раскрывает выразительные возможности, заложенные «от природы» в сонатной форме, и в дальнейшем становится своего рода традицией.

Если в экспозиции увертюры Вебера образы отрицательные и положительные четко распределены между главной и побочной партиями, то в репризе происходит усиление конфликтной контрастности, ее поляризация, за счет исключения каких бы то ни было связующих моментов между двумя сферами и всемерного подчеркивания характера каждой из них: зловеще-мрачный характер отрицательной сферы подчеркнут добавочным введением лейтмотива «Черного охотника» (из вступления); светлый характер положительной сферы превращается в ликующий, тема Агаты приобретает гимнические черты. Большую роль в выявлении контраста играет и фактор неожиданности: остановка на доминанте после предыдущего господства минора (при этом благодаря паузам наступает настоятельная тишина) заставляет «по инерции» ждать минорного разрешения, и поэтому неотразимо впечатляет внезапный «взрыв» *C-dur'a* в *tutti* — как будто после гнетущего мрака все мгновенно оказалось залито ослепительным светом.

В целом же реприза, отвечающая требованиям последовательного сюжетного развития и отражающая непосредственно момент решительного перелома в этом развитии, не отменяет вовсе основные закономерности сонатных реприз. Принцип динамизации и одновременного сжатия репризы в общих чертах намечился уже раньше в непрограммной музыке (здесь же сжатие происходит за счет исключения связующей партии и того раздела побочной, который в экспозиции был связан с образом Макса). Реприза как результат формально определена уже самими законами сонатной формы (тональное тождество тем), а в ряде произведений Моцарта это становится даже очень заметным (имеется в виду полное господство минора в репризах его минорных сонатных *allegri*).

И все же качественный сдвиг в веберовской трактовке налично. Никогда еще в репризах не было такой поляризации конт-

<sup>11</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с. 147.

растных образных сфер, никогда переход от одной к другой не совершался с такой внезапностью и с такой театрально-драматической осязательностью, и никогда еще побочная партия не превращалась в коду-апофеоз.

В самостоятельных симфонических произведениях, опирающихся на драматические сюжеты, наиболее естественна именно такая трактовка сонатного *allegro*, когда с особой силой выявляются заложенные в нем драматургические возможности. Показательна в этом плане увертюра Дворжака «Отелло», в которой полное трагизма сюжетное развитие (любовь и ревность, убийство Дездемоны, самоубийство Отелло) воплощено в довольно строгой сонатной форме и не нарушает ее основных контуров<sup>12</sup>.

Траурно-сумрачное вступление с характерной для Дворжака хоральной темой выполняет роль пролога, предвосхищающего трагизм дальнейших событий. В экспозиции героико-драматическая главная тема и женственно-нежная побочная (солирующий гобой), видимо, представляют соответственно Отелло и Дездемону. Последующее развитие в пределах побочной партии, с моментами диалогизирования, уже передает целую сцену, включая тот кульминационный момент, которому в рукописи партитуры сопутствовала первая авторская программная ремарка: «Молчаливое объятие, полное опьянение счастьем...» Драматический характер разработки отражает развитие драмы ревности (в начале разработки ремарка поясняет: «В душе Отелло растут ревность и жажда мести»). Как и в увертюре Вебера к «Волшебному стрелку», основная кульминация приходится на конец главной партии в репризе. В целом динамизированная главная партия отражает силу бушующих страстей, кульминационный же момент — резкий аккорд *tutti* — момент убийства. После этого сокращенная побочная партия рисует образ Дездемоны в трагически-скорбном освещении («элегическая» флейта вместо гобоя, органнй пункт валторн и альтов, которого не было в экспозиции). Затем, согласно ремаркам, передается, как Отелло, убедившись в невинности Дездемоны, повержен в отчаяние. Последняя же кульминация перед концом увертюры (особо напряженное звучание главной темы, *fff*) соответствует моменту самоубийства героя.

<sup>12</sup> Входя в триаду увертюр с объединяющим заглавием «Природа, Жизнь, Любовь», увертюра «Отелло» обычно рассматривается в плане обобщенной передачи трагических любовных коллизий, для которых конкретное заглавие является лишь направляющим намеком. Однако исследование рукописи Дворжака обнаружило авторские программные ремарки, прямо указывающие на то, что при сочинении музыки композитор руководствовался шекспировским сюжетом и акцентировал важнейшие его моменты, относящиеся к взаимоотношениям Отелло и Дездемоны. Ремарки появляются с середины побочной партии. (См. партитуру в современном пражском издании: Dvořák Antonín. Othello. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění Praha, 1957.)

В целом форма данной увертюры строится так, что роль конкретно-сюжетных моментов усиливается к концу и наиболее драматичной и драматургически сложной оказывается не разработка, а реприза с кодой. Но даже эти особенности не нарушили общей цельности формы, которая воспринимается как именно сонатная — без сочетания с цикличностью, вариационностью и т. д. При всем творческом осмыслении традиционных приемов здесь нет таких отступлений от закономерностей сонатной формы, которые выглядели бы без соответствующей литературной программы необоснованными. Принцип наименьшего возможного нарушения классических приемов формообразования выражен здесь очень наглядно. Это, в свою очередь, позволило Дворжаку не опубликовывать программу и представить публике свою увертюру под видом обобщенно-программного произведения, в котором шекспировский сюжет остается лишь отправным пунктом для правильного восприятия целого. Собственно сюжетная канва оказалась для композитора теми строительными лесами, без которых целое здание не могло быть построено, но которые были убраны, когда это здание было завершено.

Наряду с частичным обновлением сонатной формы как таковой, обусловленным сюжетно-драматическими факторами, романтическая программность обогатила ее (и в известной мере усложнила) введением лейтмотивности. Именно литературно-сюжетная основа большинства произведений романтического программного симфонизма способствовала освоению лейтмотивного принципа — в значительной степени под влиянием оперного творчества XIX века. В ряде случаев, в условиях интенсивного музыкально-драматургического развития, смены событий и ситуаций необходимо было противопоставить всемообразному богатству целого нечто стержневое, основополагающее и объединяющее; необходимо было дать слушателю «ариаднину нить», позволяющую в лабиринте разнохарактерных образов найти главный сюжетный путь. Сквозная драматургическая роль таких компонентов традиционных форм, как основные темы сонатного *allegro* или рефрен рондо, далеко не всегда могла в этом отношении удовлетворить. Лейтмотив же — как совершенно особый, драматургический (а не формально-композиционный) фактор мог быть использован несравненно свободнее, более последовательно выявляя сквозную идею или же судьбу конкретного героя.

Но и в данном случае продолжал сказываться указанный нами принцип «наименьшего нарушения». Даже такой смелый новатор, как Берлиоз, вводя в «Фантастическую симфонию» лейтмотив, постарался в первых двух частях соотнести его с традиционной формой (главная партия в первой части, трио — во второй части, с достаточно традиционным повторением темы трио в коде). Но начиная с третьей части лейтмотив благодаря своим неожиданным вторжениям приобретает большую самостоятельность и театрально-драматическую выразительность.

Наиболее специфичным для программной музыки нужно признать именно такое, чисто драматургическое использование лейтмотивов, когда они перестают быть темами тех или иных традиционных разделов инструментальной формы, но свободно вторгаются в эти разделы в качестве сравнительно кратких, концентрированно-выразительных мотивов — создавая определенный выразительно-смысловой эффект без нарушения основных конструктивных закономерностей формы в целом.

Уже рассматривавшаяся нами увертюра Вагнера к «Летучему голландцу» — наглядный пример такой лейтмотивной драматургии, когда частые вторжения краткого кварто-квинтового лейтмотива Голландца не влияют на структуру увертюры в крупном плане (свободно трактованная рондо-соната).

Существенно преобразилась сонатная форма и под влиянием монотематизма, хотя основные грани ее могли при этом сохраняться, тогда как контрастные темы-образы оказывались выросшими на единой интонационной основе. Но и разнообразные монотематические преобразования, особенно широко и последовательно применявшиеся Листом, в конечном счете восходят к тому классическому принципу, который принято называть производным контрастом.

А вот стремление обособить темы-варианты, придать им — в связи с различной их образной трактовкой — не только жанрово-специфический характер, но и свой темп каждому из них, разрушило былое единство (прежде всего темповое) сонатного *allegro*, да и само понятие «сонатное *allegro*» сделало условным.

Но еще раз подчеркнем, что ранее указанные особенности, во многом обязанные развитию программности, не могут считаться свойственными исключительно программной музыке. Достаточно вспомнить первую часть «Аппassionаты» с ее лейтмотивностью или первую часть Фортепианного концерта Шумана, где принцип монотематизма проведен в рамках сонатности. Заметим кстати, что для программного симфонизма конца XIX века характерным становится сочетание лейтмотивного и монотематического принципов (Дворжак, Р. Штраус, д'Энди).

Что же касается нарушения классических традиций в деталях, то вполне понятно, что различные программные замыслы создают богатую почву для множества интересных поворотов в трактовке сонатной формы. Однако и здесь композиторы программной музыки не одиноки. Например, в непрограммных инструментальных сочинениях Франка мы находим целый ряд интереснейших нововведений (в первых частях Симфонии и Струнного квартета или же в финалах этих же произведений, в финале Скрипичной сонаты и т. д.). Следовательно, в данном вопросе решающим становится не столько программность, сколько вообще индивидуализация идейно-музыкальной концепции, столь свойственная романтизму.

Однако в отдельных случаях сложное программное содержание ведет к многообразности, которая, хотя и тяготеет —

вследствие конфликтных отношений — к сонатности, но, так сказать, теснит и усложняет классическую сонатную конструкцию. В результате бывает затруднительным точно и однозначно определить основные разделы формы с точки зрения общепринятой сонатной терминологии — тем более, что классические тональные закономерности также перестают действовать и не могут оказать существенной помощи в разграничении разделов.

Дополнительными усложняющими факторами являются, с одной стороны, образно-тематическое насыщение связующих частей (что, например, может вызвать двойственность трактовки раздела, примыкающего к главной партии: связующая партия или уже побочная); с другой стороны — разработочность развития, проявляющаяся уже в начальных, экспозиционных разделах, затрудняющая определение начала собственно разработки (которая, в свою очередь, часто содержит у романтиков более или менее законченные построения, эпизоды и т. д.). Но дело, конечно, не в теоретиках, у которых будут затруднения с определением таких форм, а в первую очередь в слушателях, которым усложненность формы помешает в усвоении смысла программного содержания. И если подобное содержание композитор может воплотить в классически стройную форму, то в этом будет его несомненная заслуга. Вот в чем секрет несравненно большей популярности, например, «Прелюдов» и «Тассо» Листа по сравнению с превосходной по музыкально-образному содержанию его же поэмой «Что слышно на горе». Последняя сложна по форме и несколько громоздка (продолжительность звучания — 38 минут), в ней как раз проявляются и те усложняющие факторы, о которых говорилось выше и которые затрудняют однозначную характеристику формы<sup>13</sup>.

В произведениях конфликтного характера разграничение сфер сквозного и контрсквозного действия с учетом образно-тематической контрастности, присущей сонатной форме, дает, по-видимому, наиболее убедительные результаты (то есть основные сферы распределяются соответственно контрасту главной и побочной партий, что не мешает в каждой из них сосредоточить не одну, а несколько тем одного образного плана — как это сделано в увертюре к «Волшебному стрелку»). Что же касается связующих частей, то требования программного содержания и закономерности сонатной формы наилучшим образом совмещаются тогда, когда в самом содержании подразумевается некий переход от одной ситуации к другой, или переход от картины к впечатлению от нее и т. д. Так, в сонатном *allegro* увертюры к «Тангейзеру» связующая партия, сохраняя все особенности связующих разделов, в то же время не становится формальной связкой, но вполне оправдана программой и действительно связывает образно-логической связью главную пар-

<sup>13</sup> Более подробно об этой поэме см.: Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М., 1974, с. 30—43.

тию (вакханалия в царстве Венеры) с побочной (гимн Тангейзера в честь Венеры), ибо выражает волнение и чувственное опьянение Тангейзера при виде волшебной картины, позже находящее выражение в гимнической песне.

Более обобщенно, не столь образно-конкретно, но зато с большой музыкально-образной логичностью трактована связующая партия в «Прелюдах» Листа: лирически смягчая образ главной партии, она естественно готовит появление лирической побочной темы (прием, встречающийся гораздо раньше у Шуберта в его фантазии «Скиталец»). Не менее логично построена у Листа и реприза. Ее зеркальность возникает с логической необходимостью: после пасторального эпизода удивительно естественно звучит побочная тема (сливающаяся как бы с ним — подобно тому, как в жизни сливаются восприятие красот природы и лирические переживания), а затем постепенная героизация темы связующей и побочной партий закономерно приводит — как к своей кульминации — к появлению главной темы, полной героического пафоса.

Романтический программный симфонизм дал немало образцов слияния логики развития программного содержания и закономерностей классического формообразования (классического в смысле ясности и целенаправленности формы-процесса, а не приверженности только к классическим образцам-эталонам). Увертюры к «Волшебному стрелку» и к «Тангейзеру», симфонические поэмы «Прелюды» и «Тассо» — лишь некоторые из подобных примеров, не говоря уже о ранее созданных программных произведениях Бетховена.

Осветив некоторые тенденции в трактовке формы, характерные для эпохи романтического программного симфонизма, мы бы хотели в заключение подчеркнуть, что многие вопросы заслуживают здесь самостоятельного рассмотрения. Хотя в наших учебных пособиях по анализу музыкальных произведений и в некоторых теоретических исследованиях затрагиваются те или иные конкретные случаи, относящиеся к программной музыке, равно как и отдельные принципиальные моменты, все же проблема формы в условиях программной направленности музыки еще требует дальнейшего исследования.

1 р. 10 к.



ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Выпуск 4.

Сборник статей

Редактор-составитель Владимир Васильевич Протопопов

Редактор *В. Панкратова*, Худож. редактор *А. Головкина*.

Техн. редактор *С. Белоглазова*, Корректор *В. Голяховская*,

ИБ № 3330

Подп. в наб. 30.06.84. Подп. в печ. 25.04.85. Форм. бум. 60×90<sup>1/4</sup>.  
Бум. типографская № 1. Гарн. литературная. Печать высокая.  
Объем печ. л. 14,5. Усл. п. л. 14,5. Усл. кр.-отт. 14,75. Уч.-изд. л. 15,29.  
Тираж 5000 экз. Изд. № 12921. Зак. № 1588. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государствен-  
ном комитете ~~СССР~~ по делам издательств, полиграфии и книжной  
торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.