



В. Цуккерман

АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Рондо в его историческом
развитии*

Часть 2



БФРА
Иср-85

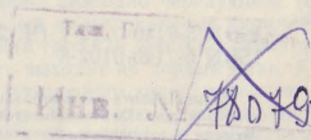
В. Цуккерман

АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Рондо в его историческом
развитии*

Часть 2

Допущено Управлением кадров,
учебных заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для музыковедческих отделений
консерваторий



Москва «Музыка»
1990

ББК 78
Ц 85

Рецензенты (глава I):
доктор искусствоведения профессор В. В. ПРОТОПОПОВ,
доктор искусствоведения профессор Е. А. РУЧЬЕВСКАЯ

Книга подготовлена к изданию
при участии доктора искусствоведения
профессора Г. В. ГРИГОРЬЕВОЙ

Цуккерман В. А.

Ц 85 Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 2: Учебник.— М.: Музыка, 1990, 128 с., нот.

ISBN 5-7140-0212-1 (Ч. 2)
ISBN 5-7140-0102-8

Данная работа рассматривает форму рондо у композиторов-романтиков и русских композиторов XIX века. Имеется Приложение, в котором анализируются «Новеллеты» Шумана — вершинные сочинения романтической музыки в этом жанре. Издается впервые.

4905000000—163
Ц $\frac{\quad}{026(01)—90}$ 66—90

ББК 78

ISBN 5-7140-0212-1 (Ч.2)
ISBN 5-7140-0102-8

© В. А. Цуккерман, наследники, 1990 г.

РОНДО В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ

Когда то или иное музыкально-историческое явление в своем развитии достигает зенита, вершинный период этот не может длиться неограниченно долго. За кульминацией естественно наступает спад, а новая волна подъема, качественно отличная от предыдущей, формируется не сразу. Образуется некая лагуна, промежуток, который может быть более или менее продолжительным. Заполнение его уже в чем-то стилистически несходно с явлениями предшествующими, но и еще несходно с последующими. Не составила исключения история рондо. Вслед за эпохой классического рондо не сразу наступила новая, сравнимая по значительности стадия в трактовке и развитии этой формы. Преимущественные образно-жанровые основания классического рондо были связаны с танцем, веселой песней, игрой и шуткой. Нельзя сказать, что они выступили в противоречие с важнейшими отличительными чертами новой эпохи — романтической, с ее повышенным вниманием к индивидууму и его переживаниям, с психологической углубленностью; но все же они отходили на второе место. Должно было пройти время для того, чтоб в пределах романтического стиля определились новые аспекты по отношению к рондо, чтоб типично романтические черты окрасили рондо или близкие ему формы

Настоящая книга — последняя из созданных известным советским музыковедом В. А. Цуккерманом работ. Издаваемая ныне в виде самостоятельной второй части учебника, она мыслилась автором в единстве с первой частью (М., 1988). Возможность отделения возникла как из соображений, касающихся общего объема работы о рондо, так и заметно отличающихся композиционных особенностей. В настоящей книге преобладает сквозное изложение, свободно чередующее теоретические и аналитические наблюдения, содержащее многочисленные параллели со сходными явлениями в иных формах, внутри стиля того или иного композитора. Исследовательский характер, таким образом, здесь выходит на первый план. Как и первая часть, данная книга обобщает материал лекционного курса, читавшегося профессором В. А. Цуккерманом в разные годы в Московской консерватории.

Представленная автором рукопись готовилась к изданию уже после смерти автора. В книге полностью сохранен композиционный план; изменения носят внешний характер. В рукописи В. А. Цуккермана содержались отдельные страницы, посвященные рондо в музыке советских композиторов. Очевидная несообразность с остальным материалом потребовала исключения их из настоящего издания. Издательство намерено опубликовать специальную работу о рондо в музыке XX века, в которую войдет материал, созданный В. А. Цуккерманом — Г. Григорьев

в свои собственные токи. А до тех пор, пока процесс переориентации рондо не обрел достаточной отчетливости, неизбежен был период «междущарствия». Он и наступил, причем со своими характерными признаками.

В послебетховенском рондо первое время наблюдается период подозрительного расцвета, скорее похожего на упадок. Рондо становится в первую очередь салонным; оно представлено огромным числом пьес, количеству которых по большей части не отвечает их качество. Живость, подвижность и заражающее веселье классического рондо выродились в элегантную поверхностность; изящную легковесность. Это сказалось и в самом типе контрастов: изящную легковесность как бравурность, лирическое как слабое энергичное трактовалось как бравурность, лирическое как слабое достоинство. Виднейшими представителями этого направления были Герц и Калькбрэннер, рядовыми же — множество «филистимлян» (Шуман), «заполовинивших музыкальный рынок своими „ариями с вариациями“, „фантазиями на мотивы из опер“, рондо и польками и соперничавших друг перед другом в поклонении пошлости»¹. Вся эта масса произведений, будучи реакцией на благородное классическое искусство, играла незавидную роль.

Салонно-виртуозный стиль brillant не случайно облюбовал рондо (наряду с вариациями). В нем этот стиль усматривал крупную несонатную форму с широкими возможностями в смысле разнообразия и непринужденного чередования.

В пределах данного направления более интересные сочинения связаны с именами Дусика (Душека, 1760—1812), Гуммеля (1778—1837), Фильда (1782—1837)². Назовем Grande sonate Дусика op. 75 Es-dur, где и медленная часть, и финал написаны в виде рондо. Темы мелодичны, движение оживленно. Но как в этом, так и во многих других случаях трудно говорить о значительных художественных задачах и об оригинальности формы.

Не свободны от влияния салонности и некоторые произведения композиторов раннего романтизма (Вебер, Rondeau brillant, Es-dur op. 62); оттенок этот ошутен и у молодого Шопена. Начальный период романтизма вносит скорее отдельные освежающие и обогащающие черты, нежели в корне отличную трактовку формы. Веберу принадлежит одно сочинение, сохранившее художественное (а еще более педагогическое) значение до нашего времени — финал сонаты С-dur, известный под названием «Perpetuum mobile». Он написан с мастерством и размахом.

¹ Неф К. История западноевропейской музыки (переработка Б. В. Асафьева). Л., 1930. С. 288; там же далее: «Фортепианная салонная музыка — достойный жалости отбой классическому искусству — была, тем не менее, с восторгом принята такой жадной до удовольствий эпохой, как эпоха реставрации».

² Г. Болов писал: «Фильду принадлежит... одно из первых мест среди эпитонов сочинителей рондо» (цит. по кн.: Николаев А. Джон Фильда. 2-е изд. М., 1979. С. 78).

В нем усилены и обострены те задатки непрерывного движения, которые уже выявились в классическом рондо (напомним о гайдювских финалах). Принципиальная возможность избегающей перерывов текучести здесь вполне конкретизировалась в безостановочном движении — беге. Несмотря на некоторый избыток пассажира со вспомогательными нотами (одна из черт веберовской мелодики), непрерывность производит впечатление не «насилованной», а естественной. Очень развитые связи не сводятся к пассажирам. Имеется в начале рефрен второго периода: тема первого лирико-возвращается оминорной (подобно некоторым побочным партиям Моцарта в репризах сонатной формы). Отметим, наконец, интересные пропорции эпизода, основанные на кругом возрастании: 20 тактов (вместе со связкой), 38 тактов и 91 такт (здесь эпизод савоек). Движение, таким образом, не только непрерывно, но и как бы концентрично, и в каждом новом эпизоде захватывает все большее пространство. Здесь можно видеть дальнейшее развитие классического принципа (преобладание второго эпизода над первым).

Нельзя считать прямым подражателем бетховенской линии (драматизация или, по крайней мере, динамизация) Франца Шуберта, хотя ему свойственны «местные» всплески динамики (главным образом в симфонических рондо). Он по направлению скорее близок Моцарту, особенно в смысле песенности³. В его инструментальных рондо дает о себе знать экстенсивность развития, иногда известная расплывчатость, заставляющие вспомнить даже о Филиппе Эмануэле Бахе, лирика которого предвещает шубертовскую⁴. Отсюда вытекает особого рода свобода; она, как кажется, не столько объясняется сознательным стремлением к обновлению формы, к нарушению нормативности, сколько связана с непосредственностью изложения, которое не всегда находит своего антагониста в принципе самообуздания. В свою очередь отсюда же исходит неясное порой разграничение частей и даже спорность в определении их количества. Так, в финале сонаты ор. 42 можно — в зависимости от того или другого подхода — насчитать от 8 до 11 частей. Элементы рефрена и эпизода неоднократно переплетаются. Общие размеры велики, как в данном случае, так и в ряде других: обширна медленная часть симфонии G-dur, вторая часть (C*on moto*) из сонаты ор. 53. Заметим, в частности, что Шуберт не находит нужным сокращать второй, просящийся рефрен, как это предпочитали делать классики. Он варьирует рефрен, иногда соблюдая даже прогрессирующий принцип. Орнаментирует Шуберт с меньшим искусством, чем Моцарт: рефрен более украшается, нежели расцветает. Типичный пример — рондо из сонаты ор. 53, где варьирование носит явно фигуративный характер:

³ Асафьев пишет: «Бетховен драматизирует свои рондо и насыщает их симфонической разработкой. Наоборот, о Шуберте можно сказать, что он и свои сонатно-симфонические аллегро в силу песенного характера их стенового приближает к рондо» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 192).

⁴ На связи другого рода (особенно в области гармонии) указывалось. См.: Шуккертман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. М., 1988. Ч. I. С. 66.

Rondo
Allegro moderato

16
f — *con delicatezza*

Очень ошутима народность в тематике некоторых рондо: таков, например, первый эпизод из сонаты ор. 42, славяно-венгерский по характеру:

2 Rondo
Allegro vivace

Отзвуки славянских песен слышатся и в Andante симфонии G-dur.

При пленительных темах даются довольно элементарные свя-


зующие части и предикты: чувствуется, что о них заботятся в последнюю очередь; здесь уместно напомнить слова А. Рубинштейна: «божественные темы с человеческими ходами и разработками»⁵.

Резюмируя, следует сказать, что Шуберт, придав рондо стилистически индивидуальный оттенок, все же не создал принципиально нового этапа в развитии инструментального рондо; это было сделано другим немецким романтиком — Шуманом. Однако композитор такого исключительного дарования, как Шуберт, не мог в своем творчестве не внести нечто оригинальное в область, если не собственно рондо, то в родственную ему. Он это и сделал по-своему, в излюбленном жанре — песне, внедряя в нее рефренные элементы. О некоторых примерах упоминалось в первой части настоящего учебника, в связи с принципом свободной рефренности. Это «Гретхен за прялкой», где рефренный элемент (ключевая фраза песни) был исходным пунктом, и песня «Куда», где он завершал части произведения. Такой тип более распространен; назовем также песни «Форель», «Ты мой покой», «Бодрость».

Но можно усмотреть рондообразность в более широком смысле слова о в о м ее истолковании. Замечательным примером этого рода является баллада «Лесной царь».

Многократно повторяющийся сквозной тематический элемент («мотив скачки», пример 3 а) можно рассматривать как своего рода малый рефрен. Приближается к рефренной роли малого плана и другой элемент (пример б), связанный с полными все возрастающего ужаса взываниями ребенка (в прогрессирующей по высоте tessiture):


3а I Presto



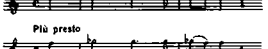
6 I Presto

Mein Va- ter, mein Va- ter,

Presto



Più presto



Однако общая форма баллады зиждется не столько на этих очень важных, но не определяющих целого элементах, сколько на сопоставлениях крупного плана: с одной стороны, сцены скачки (куда включаются диалоги отца и сына), с другой, — обольщающие, манящие троекратные обращения Лесного царя. Первые играют

⁵ Слгт. по кн.: Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители (разговор о музыке). М., 1891. С. 61. Переиздано в кн.: Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1983. Т. 1. Термином «ход» (Gang) обозначались построения, выполнявшие связующую или разработочную функцию.

роль рефренов большого плана, вторые — роль эпизодов. Рефрены интонационно совпадают лишь отчасти. Основным является смысловое противопоставление; оно подкреплено различием мелодического облика: преобладанием декламационности (диалоги) или певучести (эпизоды). При этом эпизоды, как принято в действии (танго), мелодически различны⁶. В «Лесном царь» мы видим выдающийся тельном рондо, мелодически различны⁷. В «Лесном царь» мы видим выдающийся пример свободно образного понимания *reprisitiones Lied*. Отсюда приложимость рондо-образного начала к текучей форме *durchkomponiertes Lied*.

Исключительно важный этап в истории рондо — шумановский. Нельзя назвать никого другого из композиторов XIX века, который столь многое сделал в этой области. Он действовал и вширь и вглубь: оставил множество образцов и вошел в такие сферы, какие до него мало или вовсе не затрагивались. В творчестве Шумана воплотились лучшие черты немецкого музыкального романтизма — глубина и сердечная непосредственность лирики и в то же время высокая степень образной характерности. Романтизм принес с собой не только психологическую углубленность, острый интерес к внутреннему миру личности, но и новую точку зрения на окружающий человека мир. Поэтому наряду с выразительной стороной музыки получает широкое развитие сторона изобразительная, живописно-картинная. На сопоставлении (противопоставлении) этих сторон основывается очень многое в рондо Шумана.

Немешкой романтической эстетике не чужда известная расплывчатость, неопределенность. Но ее претворения в музыке Шумана выказывают себя почти всегда лишь с допускающими отдаленные аналогии позитивными чертами — такими, как мечтательность и таинственность неких иллюзий⁷. Негативным возможным влиянием у Шумана противостоит постоянная и многообразная опора на музыкально-бытовые жанры, а с ней связанная интонационная сочность музыкального языка, реалистичность его основы. Несколько схематизируя, можно говорить о двух противоположных тенденциях в романтическом рондо, проявившихся у Шумана: подчеркиванием контрастов действительности при относительно меньшем внимании к тому, что их связывает, либо уходом от контрастов или малое, смягченное их запечатление. Если на одном полюсе отказ от контрастов классического рондо, то на другом — отказ от его связности. Самые крайние случаи можно охарактеризовать так: контрасты без непрерывности (сюитность) и, наоборот, непрерывность без контрастов (токатность).

Отношение Шумана к контрастности частей — рефрена и эпизодов — поражает своей двойственностью. Композитор стремится объять целое, запечатлеть картинку мира как нечто единое⁸. Отсюда

⁶ Отметим также заикнутость первых двух эпизодов: первый даже напоминает трио. Представляет интерес и прогрессирующее — по мере приближения к катострофической разрядке — их сжатие (15, 10, 7 тактов).

⁷ Не отсюда ли туманные эпизоды длительных аккордовых передвижений, почти лишенные мелодий?

⁸ «Осуществить и передать жизнь как целостный поток, в котором все соединено невидимыми нитями [...] — такова была одна из важнейших новых задач романтического искусства». Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964. С. 272.

вытекает слитность формы, иногда с резко выраженной контрастной образностью, а иногда, напротив, со стираем контрастов, их растворением в страстно-стремительном беге *moto perpetuo*. Но рядом существует другая сторона в мироощущении художника, связанная с образной характерностью: охватывание частей, обособленных явлений как метод художественного познания мира. Отсюда создание жизненных картин через чередование и объединение отдельных частей⁹. В результате возникает два типа рондо — связанное и имеющее уклон к сюите. Наряду с этой классификацией возможна и другая — по чисто содержательному признаку. Если в одних произведениях рисуется праздничность («Венский карнавал», первая часть), господствует высокая подъемность (финал «Симфонических этюдов»), то в других все пронизано единым в своей основе лиризмом («Арабески», «Ночная пьеса» № 4). Однако противопоставление обеих сторон не только возможно, но и очень характерно для Шумана (некоторые «Новеллетты»); внешнему миру здесь противостоит мир внутренний. Внешнее представляется главным образом как шумный, веселящийся свет или бодрое жизнеутверждение и реализуется преимущественно моторно-изобразительными средствами с уклоном к бытовым жанрам. Внутреннее же связывается с мечтательной кантиленой, иногда с образами иллюзорными, порой — с оттенком фантастики. Приведенные разграничения по необходимости содержат некоторую долю схематизации. На практике они не всегда выступают в «чистом» виде, а противопоставленные типы иногда сплетаются друг с другом.

Перейдем к конкретному обзору произведений, к иллюстрации и детализации высказанных только что общих положений. Заметим, что применительно к Шуману был бы малоцелесообразен подход, где уделяется значительное место структурной стороне. Она отступает на задний план перед явлениями образного, отчасти жанрового порядка.

Как внешнее, так и внутреннее начало представлены, на первый взгляд, жанрами того же типа, что и у венских классиков. С одной стороны — танцевальность, а шире — подвижность, с другой стороны — певучесть, песенность. Но степень характерности у Шумана гораздо выше, настойчивость в подчеркивании признаков жанра значительно больше. Если, имея в виду рондо венских классиков, мы говорили обычно о скерцоности, то у Шумана в сонате *fis-moll* мы видим широко развернутое и очень характерное скерцо. На смену танцевальности приходит подлинный танец (динамизированный лендлер в «Венском карнавале», *Ballmässig* «Новеллетты» № 4). Появляется со всей откровенностью обрисованный марш (финал «Симфонических этюдов».

⁹ Такой метод, конечно, не является единственным для Шумана — достаточно сослаться на его симфонии, концерты, камерные ансамбли. Но все же он чрезвычайно характерен.

«Новеллетта» № 1). Аналогичная ситуация наблюдается и на другом полюсе: внутреннее начало тоже выступает в конкретном характерных областях. Такова песня (в одном случае даже «Хороводная песня с сольными голосами» — первоначальное название «Ночной песни» № 4), романс, вокальный дуэт, хорал, родственные ему типичные эпизоды аккордового типа с малым выделением мелодии.

Формулируя соотношение роко венских классиков и Шумана в более общем виде, следует указать у Шумана на большую степень конкретности в обрисовке внешнего мира и максимальной углубленности в область внутреннего. Можно видеть здесь проявление общеромантической антитезы двух миров, имеющее, однако, своеобразное выражение: второй мир в значительной меньшей степени «потусторонен» (несмотря на проглядывающий иногда элемент фантастики или культового начала), он в основном носит «земной» характер, но глубоко субъективный. Другое отличие касается формы, воплощающей это противопоставление: у Шопена, Листа оно чаще дается неоднократно, в шумановских рондо данного типа воспроизводится неоднократно, что и приводит к образованию рондо.

Возрастание характерности ведет за собой в ряде случаев заострение контрастов. Явление это присуще не только рондо, но и более простым формам; таково, например, противопоставление вихревых крайних частей и мрачного хорального эпизода в одной из «Фантастических пьес» — «Бессвязные сновидения». В рондо заострение контрастов приобретает особенное значение из-за его неоднократности. Сошлемся на пьесу № 2 из «Крейслерианы», где рефрены полны задушевной лирики, проникнуты чисто шумановской сердечностью («Sehr innig»). Зато эпизоды настолько далеки от этой сферы (первый — этюдно-скерцозный, второй — сурово-энергичный), что Шуман считал нужным присвоить им наименование «Интермеццо I» и «Интермеццо II». То же в романсе ор. 28 № 3. А в скерцо сонаты *fis-moll* этот термин даже вымысел в общее заглавие («Scherzo e intermezzo»).

На этом весьма оригинальном образе стоит остановиться. Рефрен полон стремительного напора, стихийного натиска в соединении с характером «мужской игры», азартной, моторно «жестикულიрующей». В некоторых приемах видны традиции бетховенских скерцо. Один из приемов — простая транспозиция первого построения для создания второго, словно переброска тяжести шута; другой прием — после резких мотивных переключек выравнивание в конце, приведение к четкому ритму в заключительных кадансах рефрена (ср. скерцо 2-й симфонии, 3-й и 29-й сонат Бетховена). Первый эпизод можно назвать скрытым вальсом. Скрытие достигается необычной для вальса фактурой, но прежде всего — опережающими тактовую черту метрическими сдвигами на всех без исключения сильных долях мелодии¹⁰. «Выпрямление» метра сразу обнажило бы плавную вальсовую природу мелодии:

¹⁰ «Борьба с тактовой чертой» — один из характернейших признаков шумановского стиля. Заметим, что тема эпизода включает реминисценции предшествующих частей: басовые скачки заимствованы из главной партии первой части, а первые четыре звука мелодии в точности воспроизводят начало мелодии «Аржа».



Второй эпизод можно назвать «Бурлеской»¹¹. За основной частью следует речитатив, явно пародирующий шаблонную сцену оперы; быть может, это оперные маски в излобленном шумановском карнавальном духе.

Давнишний закон — превосходство второго эпизода над первыми в условиях разобщенности образов мог привести к выделению второго эпизода в самостоятельную (хотя и входящую в состав целого) пьесу, что здесь и произошло. Но, как мы видели на примере пьесы № 2 из «Кройслерианы», суть дела не сводится к усилившемуся преобладанию второго эпизода, поскольку процесс носит более общий характер (доведение самостоятельности эпизода до полного обособления). Когда совершенно отсутствует, что тоже говорит о самостоятельности частей, не требующей обобщения, подведения итогов, да и затрудняющей такую возможность. Можно представить себе идею сцено как желание воплотить стремительность и силу жизненного потока, который подхватывает, впитывает в себя лирическую кантилену, грубоватую речь и подчиняет себе все эти человеческие проявления. Отметим оправданность преобразования сцено в рондо у Шумана ввиду связи этих жанров. Оно было подготовлено Бетховеном (финал 10-й сонаты, а также сцено с двумя трю в 4-й и 7-й симфониях).

В максимальной степени изобилует контрастами «Новеллетта» № 8, где можно насчитать не менее восьми тем; среди них — и тема взволнованно патетическая (начальная тема произведения), и ритмически крайне заостренное маршеобразное сцено (весьма далекое по духу от предыдущей темы), и таинственный «голос издалека» («Stimme aus der Ferne»), и хорал с примесью фантастики, и энергичная завершающая тема. Но богатство и сила контрастов в конце концов превращает пьесу в подобие слитной сюиты: «Stimme aus der Ferne» и хорал представляет здесь «второй мир».

Наряду с произведениями такого рода Шуман (хотя и менее часто) создавал рондо со смягченными контрастами или совсем лишенными контрастов. Как уже упоминалось, это относится по преимуществу к произведениям моноэмционально-лирическим и даже патетическим («Интермеццо» из «Венского карнавала», *Larghetto* из 1-й симфонии и др.).

Рондо Шумана сильно различаются не только по степени контрастности, но и по степени связности. Эти два подхода родственны друг другу (от образцов контрастного типа скорее можно ожидать расчлененности, а от бесконтрастных — слитности), но все же полностью не совпадают: образное противопоставление может сочетаться с конструктивной спаянностью частей и тематическими перекличками между ними.

¹¹ Шуман сам озаглавил основную часть «*Alla burle, ma pomposo*» («Насмешливо, но с важностью»).

Убедительным примером является первая часть «Венского карнавала». Часто-та смен (пять эпизодов!), множественность разнородных картин. Но, во-первых, референцием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин.

Убедительным примером является первая часть «Венского карнавала». Часто-та смен (пять эпизодов!), множественность разнородных картин. Но, во-первых, референцием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин.

Убедительным примером является первая часть «Венского карнавала». Часто-та смен (пять эпизодов!), множественность разнородных картин. Но, во-первых, референцием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин. Во-вторых, после щемием всей части в конгломерат разнородных картин.

В «Венском карнавале» спаянность частей, несмотря на их законченность и отсутствие связей, достаточно велика. Но в другом произведении — финале «Симфонических этюдов» — картина совершенно иная.

Финал поражает своими масштабами — по длительности он равен одной трети от общей протяженности произведения (или, другими словами, половине длительности всех вариаций вместе взятых). Сообразно общему замыслу Шумана, широта финала связана с местом, которое он занимает в развитии содержания: именно финал рисует то «величавое победное шествие» (по словам автора), к которому подводят полные «драматического интереса» вариации. Поэтому Шуман не мог здесь удовлетвориться своей излюбленной карнавальностью, но создал нечто высшее, могучее и триумфальное. Финал подымается над призрачным величием вплоть до соприкосновения с героиней. Отсюда вытекают и особенности формы. Галерея пестрых образов уступает место большей концентрации материала и его интенсивному развитию, а роondo — двойной трехчастной форме сонатного типа с разработками и предиктами¹².

Для темы финала — главная (Des-dur) и тема второго плана (As-dur; второй раз Des-dur) — даны наподобие романтизированного марша с трюно: плотное прилегание второй темы к первой¹³, певучесть мелодии, *riano*. Последнее качество удивительно сочетается с исключительно настойчивым, несмолкающим

¹² Их можно рассматривать также как тематические «передышки», позволяющие слушателю лучше осознать тематически насыщенные части.

¹³ Сонатность здесь, как и в финале сонаты op. 52 Бетховена, широко проникает в форму. В дальнейшем будет показано, что это проникновение идет по линии, близкой «новой шумановской форме» с ее повторовем разработок.

¹⁴ Этот прямой и резкий переход путем простого сопоставления тем Des — As не позволяет трактовать вторую тему как сонатную побочную партию.

и острым (*preciso*, точно) пунктированным ритмом¹⁵, который станет остриженным. Возникает особое рода одновременный контраст. Смысл его в том, чтобы соблюсти традиционное требование марша (наличие кантатиленного трио) и в то же время насытить ткань мощной и напряженной пульсацией.

Связующая часть, которая идет вслед за трио, очень важна, так как отсюда как раз и начинается подъем, приводящий к средоточию, апогею симфоничности¹⁶. Здесь-то и зазвучала часть, которая, более чем какая-либо другая, обосновывает название произведения — «Симфонический марш». Следует говорить и о широкой и о более тесной трактовке данного понятия. В первом смысле подразумевается длительное, непрерывное и напряженное развитие образов, значительных по содержанию. Во втором смысле речь идет об оркестральности: в мужественном звучании тембро-регистрах переключке, в сочтании малых, но острых остинатных фигур со все более мощными quasi фанфарными вторжениями главной темы постепенно, но неуклонно достигаются максимальные высоты.

Переломный пункт приходится на устанавливающийся органннй пункт 08:

5 [Allegro brillante]

Будучи тонной для темы трио, он допускает истолкование следующего за ним построения как заключение средней части (между двумя проведением рефрена), а с сонатной точки зрения даже как заключительную партию¹⁷.

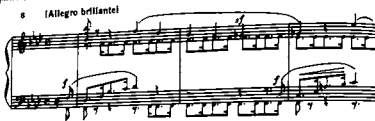
Смысл данной части, однако, неоднозначен. Поначалу она звучит как завершение описанного выше нарастания, как его утверждение. При этом она порождает новые силы. Начинается еще более грандиозное нарастание. Длительное *crescendo* развертывается росо а росо, обозначенные *f* выделены только фанфары. *f* появляется очень скоро — всего лишь за три такта до репризы главной темы финала. Уже эти чисто громкостные явления — продуманная постепенность, медлительность динамического восхождения — вкупе с чертами тематизма, ритма, фактуры (о которых упоминалось) заставляют иначе относиться к происходящему.

¹⁵ Включающая пунктированность фигура $\underline{\underline{J}} \cdot \underline{\underline{J}} \cdot \underline{\underline{J}}$ очень характерна для Шумана, ибо она диктуется импульсивностью. Не случайно именно к этому ритму обратился Чайковский, озаглавив одну из вариаций op. 19 «Alia Schumann».

¹⁶ Подъем идет как бы ступенями, таких ступеней — семь: четыре по 2 такта и три по такту; при этом происходит двойное сжатие как по масштабам, так и по интервалам восходящей секвенции от секст к квартам.

¹⁷ Первые 9 тактов гармонически построены как развернутый полный каданс в As-dur (тональность трио): $t - S - DD - D - T$.

увидеть в нем расчет на большие масштабы, обнаружить не столько завершение предыдущего (хотя признаки его, как мы видели, не вызвали сомнений), сколько подготовку дальнейшего. Музыкальная ткань буквально трепещет под натиском непрерывно звучащих пунктирных фигур, перекликающихся снизу вверх «оркестровыми» фрагментами главной темы носят явный разработочно-предиктовый характер и как бы говорят слушателю: «Тебя ждет нечто важное». Такое толкование становится очевидным после того, как органичный пункт сдвигается по *Des* и *J.* и почти исчезает свое существование, а далее появляются и прямые тематические предвестники рефрена. При этом еще более усиливается роль пунктирного ритма, можно пульсирующего, словно от избыточного напряжения:



Теперь становится совершенно ясным, что кульминационные завершения первого лагнетания (до органичного пункта на *as*) были лишь очень ярким, но все же промежуточным этапом, переходящим в предикт к репризе, исключительным по размаху и динамике.¹⁸

Второе трио изложено секундой ниже, в тональности *S — Ges-dur*. В дальнейшей воспроизводится уже известное нам «симфоническое нарастание», которое не вносит однообразия, хотя бы из-за транспозиции, не говоря уже о наслаждении, какое дарит слушателю повторная встреча с гениальной музыкой. Остается сказать о замечательном, бетховенском — в принципе — штрихе, означающем прерастание репризы в коду: замене ожидаемого трезвучия *B-moll* одноименным *B-dur*. Хотя заменен лишь один звук — терция, но эффект огромен, он впечатляет, как внезапно прорвавшийся снап ослепительного света, и Шуман, рассчитывая на него, выставлял единственное во всем финале *III*. Столь сильное воздействие объясняется и значительной отдаленностью *B-dur* от основной тональности *Des-dur* и полной неожиданностью этого нарушения, которое не может не поразить слушателя. Позволи себе назвать это нарушение бетховенским, поскольку великий венский классик неоднократно вводил в коду вторгающийся чужеродный элемент, вытеснение которого по принципу «отрицания отрицания» служило мощному укреплению основного начала.¹⁹

Нельзя не преклониться перед искусством композитора, сумевшего с такой убедительностью и темпераментностью объединить в одно монолитное целое столь различные явления, как марш с двумя трио, рондообразность общего строения, сонатный элемент и — главное — симфоничность духа, до которого Шуман вряд ли подымался в других произведениях.

Сравнивая два только что проанализированных сочинения, невольно обращаешь внимание на совершенно различное отноше-

¹⁸ Не следует удивляться тому, что в этот предикт вошло построение, изложенное в *B-moll* (8 тактов). При всей несравненной яркости предиктовой музыки в *As-dur* она настолько протяжна, что требует — для борьбы с пресыщением — откровенно, прямые отходы (с последующим их вытеснением). Предикт не так у Листа, но он глубже и потому многозначительнее.

¹⁹ За генеральным нарушением следует несколько кратких и менее резких отклонений. Они усиливают кидовый характер, но не могут быть сравнены с основным нарушением.

ние композитора к связующим или — шире — развивающим частям: играя огромную роль в финале «Симфонических этюдов», они почти полностью отсутствуют в «Венском карнавале»²⁰. Причиной различия несомненно является несходство замыслов: единое большое полотно в первом случае, «калейдоскопичность» (по Катуару) во втором; связующие части противоречили бы намеренной пестроте, которая служит здесь художественным условием.

Познакомившись с двумя выдающимися произведениями, столь родственными полнотой жизни, в них заложенной, и поднимающимся рондо на очень высокий уровень, — завершим обзор основных особенностей формы, которые были затронуты до сих пор лишь частично. Имеются в виду, во-первых, виды и степени контрастности и, во-вторых, вопросы связи частей.

Шуман проявил много разнообразия, культивируя весьма различные возможности формы. Одна из них до Шумана была более обычна, считалась более отвечающей природе рондо: активность рефрена при большей лиричности, кантиленности, плавности эпизодов («Новеллеты» № 1, 4, с некоторыми оговорками — № 5). Но «особо шумановским» следует считать тип противоположный, где рефрен мягок, сердечен, певуч, не случайно здесь должны быть в первую очередь названы две пьесы из «Крейслерианы» одного из замечательных созданий мастера — № 2 и 6, а также «Арабеска», *Andante* с вариациями для двух фортепиано. Но встречаются картины и более сложные. Нечего и говорить, что произведения крупного плана не могут удовлетворяться контрастом одного рода; первая часть «Венского карнавала» достаточно красноречиво свидетельствует об этом, а в скерцо сонаты *fis-moll* наряду с лирическим вальсом введен и совсем выходящий за рамки обычного эпизод шутки и пародии.

Особенный интерес в данном смысле представляет траурное *In modo d'una Marcia* — вторая часть квинтета ор. 44, которая, по словам Чайковского, представляет в тесных рамках целую мрачную трагедию²¹.

Мужественность, горечь и лаконичность характеризуют рефрен. Эпизоды же (первый повторен в транспозиции) отступают от рефрена в противоположных направлениях: смягчение (крайнее) и обострение (центральный). Лирическому просветлению одного противопоставит *Agitato* другого, его неистовство подкинет себе (путем фактурного вторжения) последний рефрен. Будучи стержнем экспрессии («адаптированная скорбь»), рефрен не остается безразличным к воздействиям эпизодов, но в основе своей стоек и выдерживает основную линию произведения.

²⁰ Мы не принимаем в расчет срединные построения внутри отдельных частей.

²¹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 258. Приведем характеристику, данную Д. В. Житомирским: «Ее ближайший прообраз — медленная часть „Героической“ Бетховена. Эти два произведения, да еще финал из Шестой Чайковского — вот, вероятно, наивысшее из всего, что создано было когда-нибудь в музыке на тему о смерти, о вечной разлуке, о скорби последнего прощания» (Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 672 и далее).

74 In modo d'una Marcia

molto piano, ma marcato

76 arco

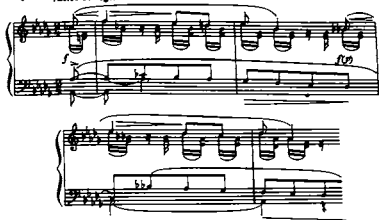
soprattutto, ma sempre piano

78 Agitato

sf sempre f

Способность создать траурно-драматическую музыку в форме рондо — одно из свидетельств того, насколько Шуман расширил границы доступного ему содержания. Рядом с маршем находится скерцо с двумя трю, по музыке чисто моторное. Соседство двух таких частей внутри одного цикла опять-таки говорит о выразительной емкости шумановского рондо.

О том, что наряду с контрастной трактовкой можно встретиться также с относительной или даже полной однородностью характера, было упомянуто. Коснемся этого вопроса на более широкой основе. Пронизанность единым лирическим настроением — мечтательным ли (как в *Larghetto* 1-й симфонии, «Ночной пьесе» № 4) или возбужденным («Арабеска», еще более — «Интермеццо» из «Венского карнавала») — наиболее интересный «шумановский», но не единственный случай однородности. В миниатюрно-сюитном рондо «Цветочная пьеса» op. 19 («Blumenstück») есть моменты трогательно-проникновенной лирики, например:



В целом пьеса написана в спокойно-повествовательной манере, чуждой волнениям, душевным порывам. Это типичное «тихое рондо». И наоборот, финал «Симфонических этюдов», пребывающий все время в торжественной и вместе с тем напряженной экспрессии, тоже по своему однороден.

Достаточна ли, в общем, связность частей шумановского рондо? На основании ряда образцов, примыкающих к сюитности, тяги к сопоставлению самых малых миниатюр (которые можно было бы обозначить по названию одного из его небольших циклов «Пестрые странички»), а шире, учитывая сказанное о «схватывании обособленных частей», можно было бы по отношению к значительной части примеров выразить известные сомнения. Но ни в коем случае не следует их преувеличивать. Мы уже наблюдали достаточно внушительные и, подчас, разветвленные связи частей. Сошлемся также на неоднократные применения двойной трехчастной формы, по своей природе склонной к связности. Укажем далее на случаи возврата одного из эпизодов, что очень скрепляет форму, компенсирует большую контрастность и противостоит сюитным чертам. И, как особо яркое проявление связности, напомним мощное преобразующее воздействие эпизода на рефрен в траурно-драматическом марше из квинтета.

Убедительным подтверждением не только связности, но — более того — сквозного развития служит то, что наряду с рондо, тихо и спокойно текущими, Шуман создавал и произведения (или части произведений), вполне заслуживающие наименования динамических. Достаточно напомнить о только что упомянутом марше, а в наибольшей степени, конечно, о финале «Симфонических этюдов». То же относится и к некоторым образцам менее крупного плана — «Интермеццо» из «Вейского карнавала» и еще

на вполне отвечает значительно большей глубине, содержательности пьесы (в сравнении с «Новеллеттой»).

Если одна из частей рондо, сперва примененная как эпизод, затем перенимает роль рефрена, то создается особый принцип «ле р е х о д я щ е г о р е ф р е н а»²²: «Новеллетта» № 8 фактически состоит по меньшей мере из двух сцепленных пьес.

Роль рефрена, которую играла начальная тема *fis-moll*, переходит ко второй коде второго трио (*D-dur*), и, наконец, ее берет на себя наиболее романтичная из тем «Новеллетты» — «*Stimme aus der Ferne*», которая объединяет «первую пьесу» со «второй». Образуется почти неприкрытая, притом нарастающая связность с тематически объединяющим сцеплением временных рефренов. Шуман счел необходимым пояснить: «Продолжение», а затем «Продолжение и заключение», словами убеждая в том, что музыка не кончилась, «продолжение следует», что произведение едино.

Принцип рондообразности настолько важен для Шумана, что следы его влияния ощущаются и в тех сохранных областях, какие ранее оставались недоступными для рондо. Так, Шуман вводит элемент рондо в «святую святых» сонатной формы — ее экспозицию (притом делает это иначе, чем в рондо-сонате): в крайних частях сонаты *fis-moll* имеется двукратное сопоставление главной партии с р а з л ч н ы м и темами побочной партии. Такая «циклическая экспозиция» может быть связана с одним из характерно шумановских методов отображения мира в пестроте проносящихся видений²³.

Настойчиво проводимая главная мысль с большой силой дает о себе знать в первой части Фантазии *C-dur* op. 17. Демонстрируемая «в двух характерах» — страстно-патетическом и кротко-мечтательном, — она появляется более часто, чем того требуют сонатная и даже рондо-сонатная форма, тем самым обретая рефренные черты. Мало того, об элементе рондо можно говорить и на ином, детализированном уровне, имея в виду проходящий, согласный эпиграфу, «*durch alle Töne*» мотив из трех звуков, где рефренность перерастает в лейтмотивность. Если «большой уровень» связан с открытым выражением эмоций, то «малый» предназначен только избранным, «лишь чуткому доступен слуху». В итоге возникает оригинальное целое, к которому мы еще вернемся.

Упомянем о двух почти одинаково характерных, но противоположных особенностях код. В одних случаях (где произведение в целом склоняется к действенности) коды тяготеют к быстрым и сверхбыстрым темпам, уподобляясь мощному и неодолимому потоку. Финалы сонат, наславшая одно ускорение ка другое, иног-

²² Приближенке к нему встречалось у предшественников Шумана.

²³ Более поздний образец циклической экспозиции — в финале скрипичной сокаты Франка. Второе проведение главной темы (*Cis-dur*) проясняет два разнотональных проведения побочной темы; третье проведение главной темы (*E-dur*) отделяет побочную тему от заключительной. Рондообразность экспозиции проведена еще последовательнее, чем у Шумана, но смягчена преобладающим характером теневой и светлой певучести.

да, кажется, требуют невозможного²⁴. Еще более впечатляют своеобразие лирические послесловия типа «Der Dichter spricht» в «Арабеске», и более все «Детских сценах» или «Zum Schluss» в «Фантазии, необычайной по проникновенности и мелодико-гармонической красоте.

Сказанного о некоторых чертах формы довольно, чтоб убедиться: эти формы по-своему свободны. Два основных стимула влекут Шумана к свободе: полет фантазии, контрастные чередуются, не всегда позволяющие мириться со строгостью, и желание развернуть нарастающего большого плана. Вполне нормативные рондо остаются в явном меньшинстве.

Сравнивая свободу форм у Шумана и Листа, можно сказать, что у первого из них свобода не предопределялась изначально, а складывалась в процессе сочинения. Можно предполагать также умеряющее влияние лейпцигской музыкальной среды. Свобода же форм у Листа до конца предельно осознана; в этом — сила его радикальных реформ. Но по той же причине его музыка иногда кажется менее непосредственной.

Особое место в крупных произведениях Шумана занимает форма, происшедшая от трансформирования сонаты в рондообразную форму, притом значительно более удаленную от сонатной, чем обычная рондо-соната. Появление этой формы связано с романтическими принципами и предвосхищается она — как и многие другие проявления романтического стиля — поздним творчеством Бетховена.

В главе, посвященной Бетховену, мы рассмотрели своеобразный финал сонаты ор. 78, написанный не в форме рондо и не в сонатной или рондо-сонатной²⁵. Форма финала близка двойной трехчастной с эпизодом, транспонлируемым подобно рондо-сонате.

Здесь и далее мы говорим о «гибриде» двойной трехчастной формы и рондо-сонаты: возможность создания такой промежуточной формы связана с тем, что двойная трехчастная форма ближе рондо-сонате, чем собственно рондо: эпизоды рондо различны, а в двойной трехчастной двухкратное проведение эпизода в двух различных ладовых тональностях позволяют смотреть на него, как на аналог побочной партии и тем самым сблизить двойную трехчастную форму с рондо-сонатой.

Эволюция от рондо-сонаты²⁶ к «гибриду» рондо-сонаты и двойной трехчастной формы имеет глубокий смысл. Сонатность ослабевает, за ее счет происходит приближение к романтической форме — двойной трехчастной; возникает упрощенные формы, путем приведения конструкции к простой симметрии расположения

²⁴ Например, кода финала сонаты g-moll обозначена Prestissimo, однако далее следует «Immer schneller und schneller!»

²⁵ См. в наст. изд., ч. 1, с. 123.

²⁶ Мы вправе исходной точкой эволюции считать рондо-сонату, ибо именно она наиболее типична для бетховенских финалов.

(знакомая уже нам романтическая тенденция), а упрощение ладо-тонального плана — к транспонировкам-перекращиваниям.

У Шумана аналогичные формы значительно более сложны и громоздки. В них яснее проступают деформируемые черты сонатности, и в то же время сама деформация заходит дальше. Сонатный генезис «гибрида» у Шумана можно представить себе следующим образом. Типичное в шумановской музыке большого масштаба — страстная стремительность, лихорадочная возбужденность, а обычное средство ее выражения — не столько широкая кантилена²⁷, сколько напряженно-взвнчленная моторика, данная либо на непрерывно-равномерном беге, либо на остинатном ритме. Здесь мы сталкиваемся с характерной для Шумана полярностью. Конфликтная непрерывность, свойственная музыке зрелого Бетховена, обнаруживает у Шумана (отчасти и у других романтиков) тенденцию подвергаться «электролизу»: распадаться на контрасты без непрерывности (сюитность), либо, напротив, давать непрерывность без контрастов (токатность)²⁸. Последнее по содержанию связано с одной из типично романтических черт — моноэммоционализмом; в активном своем выражении это бурная патетическая устремленность, не осложненная (или мало осложненная) внутренними конфликтами²⁹; по своим выразительным средствам это развертывание из единой предпосылки близко монотематизму, а в прозвучениях Шумана часто даже приближается вследствие указанных интонационных особенностей к токатности. В таких условиях трактовка сонатной формы становится весьма своеобразной. Вместо непрерывности драматического действия требуется непрерывность единого устремления. Для Шумана с его лишенным острых противопоставлений патетическим порывом сонатная форма с ее контрастами и гранями порой оказывается недостаточно непрерывной; он создает форму со стертymi гранями и с ослабленными или имеющими подчиненное значение контрастами. В этом и заключается родство с бетховенским опытом, какой осуществлен в финале сонаты op. 78: побочная партия рассматривается как эпизод; разработка как обособленная часть исчезает³⁰.

Можно различить два этапа в развитии Шуманом «гибридной» формы. На первом (соната *fis-moll* op. 11, финал, Фантазия op. 17) Шуман довольствуется многократным пересечением политематического целого рондовых рефреном. В сонате он методом «циклической экспозиции» и такой же репризы пятикратно прово-

²⁷ Широкая кантилена Шумана чаще всего относительно спокойна, созерцательна.

²⁸ Об этой дилемме см. выше, с. 8 и сл.

²⁹ Нарастание и угасание без явно ошутимого борения, хотя и в малом масштабе, но ярко демонстрируют прелюдии Шопена *C-dur* и *es-moll*.

³⁰ Не случайно в музыкальном языке этого финала, где непрерывный бег времени от времени перемежается со странной угловатой темой — импульсом, есть нечто шумановское.

диг главную партию — рефрен: сильно разросшаяся побочно-
заключительная партия через малый (но весьма выразитель-
ный) эпизод и предикт приводит к главной партии, не только от-
рывающей репризу, но и замыкающей экспозицию:

80 Finale
Allegro un poco maestoso



86 a tempo

P delicato



89

brillante e veloce





Тонально обновленная реприза в сонате *fis-moll*, как и экспозиция, направляется через эпизод и предикт к завершающему проведению главной партии.

И в первой части Фантазии Шумана тема главной партии как рефрен проходит пять раз. В отличие от финала сонаты *fis-moll* здесь есть после побочной партии экспозиция и реприза разработанная часть, которая, однако, может быть понята и как продолжение экспозиции и репризы³¹ (как активизирующий «перелом» в побочной партии):



Реприза Фантазии отделена от экспозиции центральным эпизодом «Im Legendenton» (о нем речь уже шла выше), который, однако, вносит черты не рондо-сонатности, а циклической формы.

В произведениях, которые можно отнести ко второму этапу (финал сонаты *g-moll* op. 22, первая часть и финал сонаты *f-moll* op. 14), Шуман не довольствуется описанной деформацией, а распространяет требования непрерывности и на тонационный язык. Его страстное *modo perpetuo* избегает отчетливости и индивидуальных очертаний мысли; эмоциональный жар, накаленность чувств передаются с помощью сплошной моторной

³¹ И экспозиция и реприза завершаются проведением главной партии в главной ладо-тональности.

«жестикюляци»¹². При этих условиях экспозиция приближается по характеру к разработке, а сама разработка — если таковая есть — отделена от экспозиции с достаточной определенностью, но составляет с ней одно целое. Таким образом у Шумана рано является свойство романтической формы — некоторое размывание границ¹³. Стирание грани «экспозиция — разработка», понятое как исходный пункт формообразования, позволяет легко объяснить дальнейшие явления и последствия:

1. Главная партия в начале репризы из-за спаянности экспозиции и разработки звучит как рондо-сонатный рефрен после экспозиции.

2. Разработка, поскольку она входит в экспозицию как ее продолжение, в том же виде и той же мере входит и в репризу.

3. Реприза повторяет экспозицию вместе с ее «рефреном», т. е. завершается не разработочной частью, а главной партией.

Так, последовательно развертываясь, указанный принцип формообразования превращает сонатную форму в рондообразную. Шуман отходит от классической сонатной формы, ибо стремится к форме, в известном смысле, более непрерывной, чем соната; его понимание непрерывности тока более непосредственно (тобо *regretto*, тожнатость, размывание граней), но менее глубоко, чем классическое. Шуман стремится к непрерывности в ее рондо-варрианте, к вращению вокруг неизменной точки — рефрена. Этот тип развития не только непрерывен, но в принципе и бесконечен¹⁴. В самом деле: тонально-неустойчивая главная партия (побочная партия — эпизод вместе с разработкой), в репризе перемещается в другие опять-таки неустойчивые ладотональности. При этом нет речи ни о сонатной ладотональной логике, ни о характерно рондовой. Тем самым остается открытой возможность дальнейшего

¹² Мелодия оказывается при этом растворенной в быстром и напряженном беге звуков, что вообще свойственно Шуману (вспомним «Paganini» из «Карнавала»). Равным образом растворяется шумановская мелодия и в гармонии (в хорально-аккордовом складе), в остинатном ритме (см. пронзанную «пунтиром» побочную партию первой части сонаты I-молл в типичном «актитактовом» ритме «*Davidsbündlerlänze*» № 4, и *Intermezzo II* Романа op. 28 № 3). Такое полное или частичное исчезновение мелодии в недрах фактуры далеко не случайное явление. Здесь мы сталкиваемся с характерно романтическим инвентированием первого и второго планов в фактуре, с их взаимопропикновением. Если классик потрудился над функциональной дифференциацией фактуры (мелодия, средние голоса, бас), то у романтиков эти различия нередко затушевываются. Ведущий голос — мелодия — стремится слиться со всем целым. Но достигается это двумя противоположными путями: либо сопровождающие голоса насыщаются выразительными интонациями («поющая ткань» Шопена), либо мелодия нисходит до богатый других голосов; именно этот последний путь и избирает относительно менее

¹³ В противоположном случае («контрасты без непрерывности», сюитность) грани, наоборот, весьма энергично подчеркиваются.

¹⁴ О бесконечности как принципиальной возможности в рондо речь шла в первой части настоящего издания.

(третьего и т. д.) перемещения в еще не использованные тональные сферы, возможность «бесконечной транспонировки»⁴⁵. Данный конец не звучит как безусловный и необходимый, и обрывает всю цепь не последнее проведение главной партии (вполне аналогичное проведение после экспозиции не имело ведь замыкающего значения), а кода, всегда у Шумана в таких случаях значительная.

Учитывая сказанное, можно утверждать, что Шуман культивирует рондовый вариант непрерывности и бесконечности, преодолевая связанные с этим трудности и опасности.

Выше было показано родство новой шумановской формы и бетховенской «гибридной». Но можно показать, что и в пределах классической сонатной формы Бетховена накапливались признаки, которые вели в том же направлении. Так, побочная партия репризы не всегда проводится Бетховеном в главной ладотональности; если в случаях «медиаптового круга»⁴⁶ — первые части сонат ор. 31 № 1 и ор. 53 — Бетховен сворачивает из VI ступени в I, то в финале сонаты ор. 31 № 3 вся побочная партия (и часть заключительной) выдержана в *Ges-dur* (вместо *Es-dur*). Симптоматично, что во всех этих случаях в коде дано хотя бы частичное проведение темы главной партии; замечательно, что именно в выделяющемся своим *modo perpetuo* финале сонаты ор. 31 № 3 оба приема выступают с наибольшей ясностью. Появление темы главной партии в коде после разработочной части не редкость; иногда оно представляет реминисценцию (первые части 5-й и 9-й симфоний), но может быть и более обстоятельным (3-я симфония, соната ор. 31 № 2, финал). Размывание грани «экспозиция — разработка» можно видеть в обеих сонатных частях ор. 109; особенно приближается к шумановскому типу первая часть с ее эпизодичностью побочной партии, остигнутым проведением ритмически яркого синкопированного мотива главной партии и аналогией между «первой» и «второй» разработками. Наконец, много родственного заключает в себе финал сонаты ор. 54 с его токатным движением, неясностью граней и повторением крупных пластов.

Продолжит сравнение шумановской формы с бетховенской сонатной. Наличием двух разработок шумановская форма близка бетховенскому сонатному *allegro* с кодой в роли второй разработ-

⁴⁵ То, что Шуман фактически не использует возможности дальнейших перемещений, не решает дела: важно то, что создаваемая им форма предоставляет такую возможность: а этим подтверждается стремление к принципиально бесконечной цели. Особенно убедителен в этом смысле «круговой», по уменьшенному септаккорду *fis — a — C — es — fis* построенный ладотональный план финала сонаты *fis-moll* (аналогичный план *f — as — h — d — f* был впоследствии применен Чайковским в первой части 4-й симфонии).

⁴⁶ Имеется в виду тип: главная партия — T, побочная партия — III, главная партия — T, побочная партия — VI.

ки. Однако отличия весьма существенны: бетховенская вторая разработка есть новый этап развития, при всем внешнем сходстве с первой разработкой она от нее коренным образом отличается — высшим уровнем динамики, сжатостью противопоставлений, напряженным утверждением главной ладотональности и ее тонки. У Шумана же дело сводится к простому ладотональному перемещению первой разработки на определенный интервал, заметим, что замена подлинной разработки ладотональным перемещением крупных частей представляет одно из характерных свойств романтического стиля. Далее грани между разработками, с одной стороны, и экспозицией и репризой — с другой стороны, как мы видели, вуализуются или совсем сходят на нет (здесь наблюдаются различные нюансы). При крайнем выражении этой тенденции разработки поглощаются экспозицией и репризой. Разработки исчезают, либо сжаты до минимума гигантскими экспозицией и репризой (соната ор. 11, финал), либо поглощенные разработочным «элементом» в экспозиции и репризе (соната ор. 14). Удвоенные разработки переходят в ее отрицание: четырехчастная сонатная форма (экспозиция — разработка — реприза — вторая разработка) сводится к двухчастной, т. е. к сонате без разработки (и в то же время благодаря дополнительному проведению главной партии — к рондообразной форме)³⁷.

Утеря сонатных ладотональных отношений (побочная партия с разработкой не возвращаются в главную ладотональность) тесно связана с другими сторонами этой своеобразной формы: поскольку основное тональное русло возвращается в последнем, третьем проведении главной партии, становится возможным и логичным вторичное неустойчивое проведение побочной партии с разработкой.

На примере *Presto passionato g-moll*³⁸ можно подтвердить сказанное:

11a *Presto passionato* Главная партия

³⁷ То же самое происходит с точки зрения рондо-сонаты.
³⁸ Первоначальная редакция финала сонаты № 2 (1835).

Форма этого произведения весьма близка описанной — побочная партия нечувствительным образом переходит в огромную, равную $2\frac{1}{2}$ экспозициям разработку; славленность побочной партии с разработкой усиливается проведением варианта побочной партии посреди разработки (в экспозиционной ладотональности B-dur!); в репризе побочная партия вновь появляется в сопровождении своего гигантского спутника (подобно «комете с хвостом»). Но в данном случае перемещение в репризе сделано по сонатному образцу³⁹, и в явной связи с этим проведение главной партии в конце отсутствует (лишь частично заменяется кодой). Если в большинстве случаев результатом деформации является рондообразный «гибрид», то иногда Шуман, словно останавливаясь на полдороге, удовлетворяется спаянной с побочной партией двойной разработкой, т. е. оставляет форму в пределах сонатности.

Отметим некоторые важнейшие особенности формы в отдельных произведениях. В финале сонаты f-moll (как и в первой части той же сонаты) экспозиция циклична. Генетически этот принцип несомненно вырос из повторения экспозиции и, может быть, из двойной экспозиции концерта с ее нередко различными в обеих экспозициях темами, но для нас интересно, что этот классический принцип Шуман перетолковывает рондообразно. В первой части сонаты f-moll дано другое решение: и в экспозиции и в репризе побочная партия проведена дважды, с тональным пере-

³⁹ На малую терцию вниз, т. е. из B-dur в главную тональность G-dur.

щением (Es-dur — As-dur в экспозиции, As-dur — Es-dur в репри-
зе) — опять-таки как замена повторенной экспозиции:

1-я тема поб. партии



2-я тема поб. партии



Главная партия-рефрен масштабно несоизмерима с разбухшей
побочной и приобретает значение периодически возвращающегося
компактного динамического стимула — начинающего, возобнов-
ляющего или «встряивающего» (по выражению Б. Асафьева)⁴⁰
и завершающего.

В финале сонаты f-moll эпизод-гигант (побочная партия) бо-
рется с рефреном-главной партией и почти подминает ее под себя;
но в то же время роль краткой главной партии как динамического
стимула здесь вырисовывается еще яснее:

Главная партия



⁴⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 68.



136

Побочная партия



Решительно преобладает гипертрофированный эпизод — побочная партия и над малыми ростками связующей партии (соната f-moll, первая часть, где в побочной партии немало музыки «ходообразного» типа). Напротив — в финале сонаты g-moll побочная партия звучит как «лирическое отступление», почти теряющееся на фоне токатности (что подготовлено первой — еще «классической» частью той же сонаты, где кантленный элемент очень краток)⁴¹:

⁴¹ Вспомним, что в сонате fis-moll «классическая» первая часть уже наделена циклической экспозицией и тем подготавливает «новый» финал.



Таким образом, эпизоду-побочной партии либо отдается львиная доля, либо, наоборот, он звучит «эпизодически» в тесном смысле этого слова. Можно говорить поэтому о полярно противоположной трактовке эпизодов: они либо подавляют остальное, либо подавляются окружением, но отнюдь не выступают на равных началах с другими, контрастирующими им темами (как это делается в классической форме). Объяснение этой полярности следует искать в том же принципе «непрерывности без контрастов»: «преувеличенные» эпизоды являются носителями основного сквозного движения, «преуменьшенные» находятся за пределами окружающего их сквозного движения и для того сжимаются, чтобы не нарушать единства.

Заканчивая затяннувшееся из-за сложности рассмотрение вопроса о шумановской «гибридной» форме, можно высказать мнение о неодинаковой художественной ценности обоих этапов в создании этой формы. Не случайно первая часть Фантазии и финал сонаты *fis-moll* содержат наилучшую музыку. В других же примерах при всей пылкой стремительности музыки в большей или меньшей мере ощущается недостаток конкретно-насыщенных мыслей, нет такого богатства образов. И нигде художественный успех не кажется столь спорным, как в наиболее усложненном и расплывчатом по форме финале «концерта без оркестра» (одно из названий сонаты *op. 14*). Особенно очевидно единство интонационного и конструктивного мышления: там, где темы более всего растворены, там и черты конструкции наиболее туманны.

Замечательно разнообразие «гибридной» формы, данное Шуманом: здесь и типы с широкой разработкой, хотя и тесно связанной с экспозицией (соната *g-moll*, финал; *Presto passionato*), и с разработкой, совершенно неотделимой от экспозиции и репризы (Фантазия, первая часть), и промежуточные случаи, где можно говорить о наличии или отсутствии разработки (соната *f-moll*, финал), и, наконец, типы, вовсе лишенные разработки (соната *fis-moll*, финал, соната *f-moll*, первая часть).

В сравнении с обычными шумановскими рондо смысл его рондообразности в крупном, почти симфоническом масштабе представляется иным; его можно охарактеризовать как одержимость

некой идеей, при том более значительной, чем те idées fixes, какие в состоянии выразить простое рондо. Быть может, именно в этом и надо видеть основное значение проделанной Шуманом работы. Совсем иным путем приходит к созданию «гибридной» формы Шопен. В творчестве Шопена мы не обнаружим рондо, вполне отвечающих классическим традициям.

В раннем периоде творчества Шопен создал ряд произведений, которые можно объединить общим названием «концертные рондо». Сюда относятся: рондо *c-moll* op. 1, *Rondeau à la Mazurka* op. 5, рондо из концерта *e-moll* op. 11, Краковяк op. 14, рондо *Es-dur* op. 16, рондо *C-dur* для двух фортепиано op. 73 (1828)⁴². Все они (за исключением op. 1, о котором речь будет дальше) основаны на чередовании двух основных тем, из коих вторая имеет значение эпизода, дважды проводимого в различных ладотональностях. Форма эта — очевидно, двойная трехчастная — в то же время изобилует связующими частями, предиктами, располагает иногда чисто разрозненными моментами, завершается обширными кодами, т. е. обладает знакомыми нам признаками сонатности. Поскольку в основе этих произведений лежит, в сущности, та же схема, какая была показана при разборе сонаты op. 78 Бетховена, можно отнести ее к категории «гибридов» двойной трехчастной и рондо-сонаты, которые были нами подробно рассмотрены.

Шуман обращался с побочными партиями и разработками своих сонат, как с эпизодами рондо; Шопен же трактует эпизоды своих рондо так, что приближает их к побочным партиям сонат: вкладывает в эпизоды пленительную лирическую кантинелу, дает после них дополнения, напоминающие заключительные партии (особенно *Rondeau à la Mazurka*⁴³, рондо *Es-dur*):

Побочная партия

16

⁴² Некоторые данные об этих произведениях заимствованы из работы З. И. Горюцкой «Музыкальный язык молодого Шопена» (рукопись).

⁴³ Тема эпизода из *Rondeau à la Mazurka* родственна самой поэтичной из вариаций Лядова на тему Глинки (№ 3).



Самую схему Шопен иногда приближает к сонатной тем, что опускает последнее проведение рефрена, заменяя его кодой на материале рефрена (op. 14, op. 73)⁴⁴. Однако, с другой стороны, всегда можно отличить эпизод от подлинно сонатных побочных партий: по ладотональному плану (излюбленный Шопеном план:

T — S — T — D — T

рефрен эпизод рефрен эпизод рефрен:

см. op. 5, 11, 16), по особому характеру *semplice*, несвойственному побочным партиям Шопена, но отличающему рондовые эпизоды в народном духе (см. Краковяк⁴⁵, рондо op. 73):

Тема эпизода



Тема эпизода



⁴⁴ Особенно близко сонатной форме рондо из концерта e-moll, где кода лишь по общему духу близка рефрену (во многом родственный финал концерта f-moll уже может быть истолкован лишь в сонатной форме — с пропуском побочной партии в репризе); но обильное повторение темы внутри двух проведений рефрена (шесть раз!), ладотональность первого эпизода (A-dur — S), общий характер музыки (блестящий моторно-танцевальный) — все это не оставляет сомнения в рондовой природе финала, что Шопен и зафиксировал соответствующим заголовком.

⁴⁵ Польский исследователь Шопена Л. Бронарский считает, что эпизоды Краковяка op. 14 имеют «русский оттенок» («Ont le caractère de la musique ruthène»); см.: Bronarsky L. Etudes sur Chopin. Lausanne, 1944. S. 122).

Выше было указано на значение связующе-разработочных частей; было бы, однако, ошибкой приписывать их происхождение и роль в данных произведениях одному лишь влиянию сонатного мышления. Большая часть сонатности досталась этим произведениям «из вторых рук». Первоисточник здесь надо видеть в виртуозности: именно виртуозность требует создания — в промежутках между темами — арен, где концертант блистает преодолением технических трудностей. Вот почему межтематические пространства часто представляют собой лишь серии пассажей¹⁶, а с точки зрения их содержательности — «общие формы движения». Рядом с обобщенной пассажностью можно, однако, встретить и настоящую тематическую разработку, чем подтверждается двойственность корней формы.

Масштабы связующе-разработочных частей (виртуозно-моторного и сонатного типа вместе взятых) бывают настолько велики, что темы эпизодов представляют как бы островки, омываемые морями пассажей. Слушатель словно совершает путешествие от одной достопримечательности к другой. Иной раз даже кажется, что не связующие части ведут от темы к теме, но что самые темы — лишь моменты временных сгущений мысли, ведущие от одной связующей части к другой.

Количественное соотношение тематических и нетематических частей не одинаково; если в ор. 5 и ор. 11 тематические части преобладают, то в ор. 16 это соотношение уже обращено, в ор. 73 наблюдается двойное и, наконец, в ор. 14 — более, чем двойное преобладание нетематических частей. Внушительные размеры связующе-разработочных частей позволяют представить себе форму не как рондо-сонату без разработки, но как рондо-сонату с рассеянной разработкой, т. е. разработкой, иногда равномерно, иногда неравномерно распределенной по многим связующе-разработочным частям. Напрасно является сравнение с Бетховеном, рондо которого не знают такого преобладания нетематических частей. Замечательно, что порядок, в каком были сейчас перечислены произведения, вполне соответствует степени их художественных достоинств. В этом отношении наряду с достаточно известным финалом концерта е-молл первое место занимает *Rondeau à la Mazurka*, превосходные темы которого с успехом протвостоят известной разреженности межтематических пространств.

Одно из разобранных произведений (ор. 14) носит подзаголовок «Grand Rondeau de Concert», другое (ор. 11) является частью концерта; финалам обоих концертов Шопена близки целые куски музыки в других рондо. Интродукция ор. 16 как бы рисует процесс

¹⁶ Разумеется, в самом типе фигурации или в гармонической основе у Шопена всегда есть нечто оригинальное; кроме того, пассажность всегда строго учитывается как фактор формы: Шопен не пишет виртуозных каденций и отнюдь не предоставляет пианисту темповой и метрической свободы.

предварительной импровизации виртуоза перед публикой и тем очень напоминает интродукции концертных вариаций Шопена — эти типические атрибуты эстрадно-виртуозной формы того времени¹⁷.

Все эти факты, присоединенные к описанным выше, дают право говорить, что Шопен в первый период творчества создал особую «концертную форму рондо»; в ней сплетаются черты дошопеновского салонно-виртуозного рондо с влияниями классических рондо и рондо-сонаты. В то же время Шопен, работая над «концертной формой рондо», подготавливал почву для более высокого рода произведений; такой замечательный образец, как финал сонаты h-moll, был создан отнюдь не без влияния «концерт-ного рондо». Отдавая дань модным жанрам, Шопен двигался к романтической форме.

Сравнивая трактовку «гибридной» формы у Шумана и Шопена, нельзя не видеть коренных различий и в генезисе и в результате: путь Шумана — «рондификация» сонаты, путь Шопена — насыщение рондо движением; шумановские «гибриды» принадлежат в большинстве к наиболее значительным его произведениям, зрелые произведения Шопена затмили его «концертную форму рондо». И все же с самой общей точки зрения Шопен и Шуман шли близкими дорогами. Это станет ясным, если мы взглянем на совершавшийся процесс, как на замену классической сонатной формы новой «гибридной» формой. К чему приводила эта замена?

1. Контраст двух тем теряет значение завязки; из него не делаются дальнейшие выводы, он не углубляется в разработку; он пребывает неизменным, как контраст-сопоставление¹⁸.

2. Разработка рассасывается по многочисленным второстепенным руслам и «рукавам».

3. Две основные конструктивные грани (экспозиция — разработка; разработка — реприза), расплываясь, превращают разделы в четыре равноценных (г. п. — п. п.; п. п. — г. п.; г. п. — п. п.; п. п. — г. п.).

4. Конфликтно-динамическая логика ладового развития сменяется нейтральной симметрией.

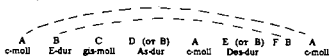
В результате всего этого происходит сглаживание граней и нивелирование уровней напряжения — произведение в целом сравнительно редко отступает от данного (высокого или невысокого) тонуса. Музыкальная энергия подвергается своего рода энтропии.

Описанный здесь процесс, понятно, представляет собой лишь одну из противоречивых сторон развития романтической формы и даже, в частности, развития романтического рондо.

¹⁷ Отмечу характерный прием: в Интродукции имеется свой музыкальный центр — неповторяемая «мысль вступления» (в оп. 16 она даже несколько напоминает побочную партию из 6-й симфонии Чайковского).

¹⁸ В то же время исчезает и один из важнейших динамических стимулов классического рондо — неравенство и неравнозначность частей: масштабный рост и возрастающая значительность эпизодов, сокращение пропеллажного рефрена.

В исследовании «гибридной» формы была освещена одна из линий, по которым развивалось рондо у Шопена. В целом рондо у Шопена играет значительную, хотя и менее специфическую, чем у Шумана, роль. В трактовке его заметны, по меньшей мере, три различные линии. Одна из них только что была описана. Уже упоминавшееся рондо op. 1, c-moll приныкает к этой области по своей близости салонному стилю *brilliant*⁴⁹. Однако оно существенно отличается от «концертной формы» и в большей степени связано с классическим рондо; схема которого здесь применяется «*con alcuna licenza*» — со всякого рода вольностями. Так, от классического рондо c-moll отличается наличием «групповых эпизодов» (два к даже три эпизода, сцепленных вместе без рефренной прослойки). Первый эпизод (подобно тому, как это было в «Новеллеттах» № 1 и 5 Шумана) повторяется перед концом и благодаря этому образуется общая симметрия строения с рефреном в качестве оси симметрии:



Далее форма рондо сослужила службу Шопену в деле объединения мелких, но однородных жанров в крупное и слитное целое. Так, некоторые вальсы представляют собой конгломерат большого числа тем, каждая из которых могла бы образовать маленький вальс как отдельную пьесу. Шопен словно берет цепь вальсов в том виде, в каком она существовала до него (серия из 4 — 5 — 6 небольших вальсов, данная, как сюита, со вступлением и кодой), и сливает ее в одно целое. При этом он пользуется различными методами: создает формы на основе повторности частей, окаймления одной и той же темой, завершение широкой, объединяющей кодой, логики ладотонального плана, логики в последовательности частей⁵⁰. Особенно охотно Шопен пользуется методами объединения рефрена. Так построены два вальса As-dur op. 34 № 1 и op. 42, вальс cis-moll op. 64, а также (в усложненном виде) вальс a-moll op. 34. Эта тенденция у Шопена появилась не случайно: «цепь вальсов» превращается в единое и крупное произведение подобно тому, как у композиторов-романтиков

⁴⁹ Ю. Кремлев видит в рондо op. 1 отзвуки «гедонизма России — Филыда», от которых Шопен в дальнейшем отойдет (Кремлев в Ю. Фридрих Шопен. М., 1960. С. 385).

⁵⁰ В сопоставлении ряда «малых вальсов» заметна определенная линия развития. Например, в вальсе As-dur op. 42 темы экспонируются в таком порядке, который дает постепенное перерастание моторности в певучесть. Значительные масштабы этого многочастного произведения побудили Шопена совместить различные способы объединения, дополняющие друг друга: пятикратный рефрен, окаймляющая форму реприза главной (начальной) темы, широко развернутая синтетическая кода.

собираются в одно целое расчлененные части циклической сонаты и симфонии. Таким образом один и тот же принцип, одна и та же синтетическая тенденция, присущая романтикам, действует как в области крупных форм высокого искусства, так и в отношении музыки бытового, прикладного происхождения. Аналогичная объединительная работа проделывалась Шопеном и в мазурках (см., например, мазурки ор. 6 № 3, ор. 7 № 3, ор. 30 № 3, ор. 56 № 2 — с их обилием тем в средних частях)⁵¹. Важно также отметить, что Шопен особенно охотно применяет в мазурках сложную трехчастную форму с сокращенной репризой: образующаяся схема *aba C a* близка рондо, особенно же развернутой трех-

I || III

частной: ее отделяет от рондо обычное повторение *:||: b a :||* в качестве середины и репризы, отсутствие связок и, наконец, характер середины, свойственный *b* (см., например, мазурки ор. 6 № 1 и ор. 6 № 2). В сходном направлении работали Глинка (см. его Вальс-фантазию, вальс и краковяк из «Ивана Сусанина»), Лист (см. «Soirées de Vienne» Листа — Шуберта)⁵².

Третья линия наиболее специфична по своей романтической окраске; она выражается в использовании вместо классического рондо двойной трехчастной формы в «чистом виде» (то есть без сонатных черт). Под двойной трехчастной формой здесь имеется такая форма, где, во-первых, материал эпизодов в основе своей тематически един, но дается каждый раз в ином тональном или фактурном освещении, и, во-вторых, грани между рефреном и эпизодом не резко подчеркиваются. Оба эти свойства взаимно связаны, поскольку говорят о большей (чем собственно рондо) целостности. Унажем мазурку *H-dur* ор. 56 № 1, Романс из концерта *e-moll*, прелюдию *As-dur*, этюд *F-dur* ор. 25 № 3 и ноктюрны *Des-dur* ор. 27 № 2, *C-dur* ор. 37 № 2.

⁵¹ В крупном масштабе см. вальс ор. 18 с его тремя рядами расположенными трио. Сопоставление подряд нескольких тем в качестве двойной или тройной средней части можно поставить в связь с мелодической щедростью Шопена, что позволяет ему внутри музыкальной мысли воздерживаться от обильных мотивных повторений (особенно точных), пренебрегать общеупотребительным средством мелодической периодичности — секвенцией.

⁵² В этих обработках Лист обнаруживает ленистоцимную конструктивную изобретательность и остроумие во взаимном сплочении тем. Композитор сперва группирует значительное число тем в одно целое, объединяя их тем или иным принципом (симметрия расположения — в частности, концентрическая форма 2-й тетради, рефрениость 7-й, тональное объединение 8-й). Аналогичным образом организуется другая группа тем. Эти скомкнутые части в свою очередь сплавляются сонатным или симметрическим путем (предпочтительно таким, который не был использован для первичного объединения тем). Таким образом имеет место двухступенная организация, позволяющая Листу вовлечь в каждый «Вальс-каприз» любое желательное число тем. Сложно-смешанные формы, возникающие в результате, порою причудливы: форма 2-й тетради может быть определена как соната без разра-формы с неограниченной вступительной частью; форма 7-й тетради — соната без раз-дополнения (ритуреля).

Ноктюрн ор. 37 № 2 по существу представляет род баркаролы. В музыке ноктюрна воплощены два контрастных образа: драматизированный (в рефрене) и идиллический (в эпизодах). Прозвучевание крайне интересно в ладовом отношении — как в художественном воплощении, так и применительно к рондообразности.

Рефрены основаны на малотерцовом движении («дважды-цепной лад»), а эпизоды на большетерцовом («дважды-увеличенный лад») с соответствующим различием выразительности — более острой в рефренах (пример 17 а) и мягкой в эпизодах (пример 17 б):

17а [Andantino]



17б [Andantino]



Ладовый контраст есть формальное выражение контраста образного. Лад показан в развитии: в развитии наиболее полно выявлен в последнем рефрене, в конце которого дано полное ладотональное резюме: G-dur, B-dur, Des-dur, E-dur, G-dur в виде завершенного малотерцового цикла с гаммой «полутона — тона» в мелодии и вертикально-гармоническим итогом, вытекающим из основных тонов (уменьшенный септаккорд *a*is — *c*is — e — g перед кодой):

18 [Andantino]



Ладовое развитие в эпизодах основано на том, что первый эпизод намечает два большетерцовых движения (C-dur — E-dur и B-dur — D-dur), а второй эпизод подхватывает и завершает их (E-dur — G-dur — A-dur и D-dur — F-dur). В результате оказываются представлены все шесть тональностей целотоновой гаммы. Смелые для своего времени и широко задуманные сопоставления эти даны так, что, во-первых, контрастом двух различных (но имеющих общее между собой) ладовых принципов оттеняется структура рондо: все малотерцовое есть рефрены, все большетерцовое есть эпизоды; во-вторых, принципом ладовой продолжительности, т. е. дальнейшего развития лада в репризах, подчеркивается самый вид рондообразности: двойная трехчастность.

Картично показан и процесс взаимодействия рефрена и эпизодов: все концентрированное выявляя в репризах сложный лад, рефрен в то же время «изживает» себя; равнение выявляя в репризах сложный лад, рефрен в то же время «изживает» себя; его доля в пропорциях формы падает из-за прогрессирующего уменьшения реприз (27, 16, 10 тактов). Взволтованный рефрен все более уступает место лирико-созерцательному эпизоду. Поэтому естественно, что после латентической кульминации рефрена (см. выше ее ладовый анализ), представляющей сгусток «горючего материала», последнее слово ля образности коды получает примиряющая музыка эпизода²¹.

В названных произведениях имеет место либо прямая тональная перекраска эпизода (ноктюрн G-dur, этюд F-dur, мазурка H-dur), либо тематическая переработка материала, иногда соединяемая с транспонированием его (ноктюрн Des-dur, Романс из концерта e-moll, прелюдия As-dur). Между рефреном и эпизодами сохраняется большее или меньшее различие экспрессии (наиболее сохраняет большее или меньшее различие экспрессии, т. е. явное именно там, где имеет место тональная перекраска, т. е. в ноктюрне G-dur, в мазурке). Уровень напряжения в эпизодах может быть и более высок по сравнению с рефреном (ноктюрн Des-dur, прелюд) и более низок (успокоение — ноктюрн G-dur, мазурка). Первому типу соответствует более активная тематическая работа, как по переработке материала рефрена, так и по взаимному отношению эпизодов. Второму типу отвечает контраст тематическая работа рефрена и эпизодов (сопоставление их извне) и тональная перекраска эпизодов. Заметим в заключение, что двойная трехчастная форма у Шопена оказывается особенно уместной в произведениях лирического содержания. Объяснить это можно «мягкостью», потенциально присущей данной форме.

Среди форм, близких двойной трехчастной, занимает особое место — по значительности содержания, размаху и особенностям — финал сонаты h-moll.

Когда обращаешься к финалу сонаты h-moll, возникает естественное желание провести сравнение с финалом предшествующей сонаты b-moll и — шире — сравнить место того и другого в общем замысле цикла. Четыре части сонаты b-moll дают картину последовательного спада жизненных проявлений — от бурной (и не лишней оврачающих элементов) действительности и полнокровной лирики первой части через демоническое сирцо с трогательным, ко несколько анемичным трио, далее через траурный марш к атематичному и «потустороннему» финалу. Этот принцип *diminuendo*, очевидно, входил в идею цикла. Подобный принцип проявляет себя и в первых трех частях сонаты h-moll. Рыцарственно-героичная главная тема первой части, но ее мужественность недолговечна;

²¹ В ладовом отношении очень интересен этюд F-dur op. 25 № 3. Цепь модуляций в первой середине приводит к весьма смелой транспозиции темы на тритон (в H-dur). Вторая середина, следуя по стопам реприз, ведет опять-таки к переносу темы на тритон, т. е. возвращает вторую репризу в основную тональность F-dur. Шопен остроумно использует свойство тритона как полуктавы — два тритоновых шага возвращают к исходному пункту. Этот «благополучный» возврат после дальнего экскурса композитор отмечает торжественно-эффективной динамической репризой.

сильно омраченная в разработке, она совсем сходит со сцены в репризе. Беспечное, как кажется, кружение пассажи скерцо приобретает иной, совсем не светлый характер в динамических репризах крайних частей; и к тому же сочетается со странно звучащими дуллиановыми образованиями и прорезающими густую облачность зловещими фанфарами в трио. Вдохновенное Largo могло бы украсить том ноктюрнов Шопена. Но его красота кажется безжизненной, а средняя часть может быть воспринята как нечто ирреальное, грезящееся в сновидении, далекое от бытия. Именно эти качества в наибольшей степени сосредоточились в коде, иначе говоря — на пороге финала. Каким же можно представить себе финал после всех пройденных ступеней нисхождения? Подобно сонате b-moll — как облик смерти или как нечто мефистофельское?

По сравнению с сонатой b-moll Шопен разрешил эту задачу прямо противоположным образом. Думается, что идея финала может быть сформулирована однозначно и кратко: в о з р а щ е н и е к ж и з н и. Финал воспринимается как приход к активной жизнедеятельности после ее убывания в цепи частей цикла — от героического к скорбно-созерцательному. В этом смысле соната h-moll — прямой антипод своей предшественнице. Найдя в себе силы⁵⁴ для того, чтоб задумать и создать такой шедевр жизнеутверждения, Шопен должен был сотворить соответствующий комплекс средств выражения. И он отыскал его (если говорить о форме), обратившись — на гораздо более высокой ступени — к раннему периоду своего творчества. Финал по своей схеме почти идентичен юношеским «концертным рондо». Он написан в двойной трехчастной форме с элементами сонатности или, другими словами, как «рондо-соната без разработки» (или центрального эпизода). Следовательно, его можно отнести к числу образцов «гибридной» формы, которая была выше исследована.

Значение рондообразности, во-первых, в выявлении сквозной мысли, которая здесь исключительно важна, и, во-вторых, в возможности ее поступательного развития. Действительно, три проведения рефрена представляют собой три восходящие градации — редкий пример п р о г р е с с и р у ю щ е й динамизации. Она отвечает основной идее финала. Но не менее важен специфический жанровый облик, который придан здесь рондообразности — мы имеем в виду связь с упомянутым «концертным рондо». Что могло оно дать для замысла финала? По крайней мере четыре качества: активность движения, масштабность размаха, блеск звучности, общую радостную настроенность.

Некоторые свойства формы финала — отсутствие тематического контраста между эпизодами, развитие связующе-предиктовых

⁵⁴ Соната h-moll сочинена в 1844 году, т. е. в поздний период, отягощенный бедными и разочарованиями.

частей, размах коды — сближают ее с сонатной, что отвечает значительности финала⁵⁵.

Отмеченная связь с концертным рондо не должна заслонять черт различия. Если кое в чем финал сонаты h-moll кажется даже более далеким от сонатности (эпизод меньше напоминает побочную партию по отсутствию кантиленности, нет близких заключительных партий дополнений, наличествует, не опущен последний репризный рефрен), то зато различия иного рода должны быть признаны более важными: исчезает то, что имело наименьшее художественное значение в концертном рондо — обширные части, построенные на нетематических «общих формах» виртуозности; темы не выглядят островками, временными сгущениями; музыка гораздо концентрированнее, ибо Шопен отбросил все внешнее, незначительное.

Рассмотрим теперь более пристально тематизм финала и его развитие. Принцип энергичной поступательности заложен с самого начала (даже со вступительных «восклицательных» октав!) и все более дает о себе знать в последующих проведений главной темы (рост движения и — соответственно — динамика во втором, а еще более — в третьем проведении). Главная тема финала перекликается, с одной стороны, с темой главной партии начального *Allegro maestoso* (действенность, мужественность) и, с другой стороны, — со скерцо (моторность, элемент кружения в фактуре). Но преобладают начала, роднящие с первой частью. Рефрен финала содержательнее и реалистичнее, чем скерцо, но все же несколько уступает по глубине, по волнующему пафосу главной партии первой части. Такое соотношение типично для многих классических финалов⁵⁶.

⁵⁵ Назовем и то, что отделяет от сонатной или рондо-сонатной формы: прежде всего, отсутствие разработки или центрального эпизода, затем тип транспозиции эпизода в репризе — не в главную тональность, не на кварту вверх, а по принципу сопоставления диэзной и бежольной сторон с их колористическим контрастом.

⁵⁶ Обращает на себя внимание известное родство главкой темы финала одному из вокальных произведений Шопена — песне «Воин» (1830):

19

Возбужденно

1. Рвет и рвется конь ратный, выждет меня... По-ра!

p

Вряд ли можно считать это родство случайным.

Сильно впечатляет неуклонность мелодического продвижения в первой части главной темы. В ней заключена своеобразная диалектичность ладомелодического развития. Ударно-ямбические (♩ ♪) мотивы первой фразы (4 такта) создают местную вершину не в основной ладотональности, а в ее параллели D-dur — нельзя не увидеть в этом воспроизведении в миниатюре бетховенского принципа отрицания в кульминации. Еще ярче выявился он в следующей фразе, продолжающей наступление: теперь мотивы в D-dur завоевывают следующую местную вершину, отрицая свою тональность и восстаивая с большей энергией h-moll:



Накопленный этими процессами динамический заряд настолько велик, что его оказывается достаточно не только для удержания на вершине (звук *fis*), но и для последующего хроматического нисхождения, где каждый акцентированный звук, опирающийся на размашистую фигурацию и дублируемый тяжелой, хроматической же линией басов, кажется значительным, веским.

Сколько ни велик внутренний динамизм темы, но ее *agitato* в первом проведении сдерживается внешними условиями как регистра, так и умеренной громкости. Поэтому большое значение приобретает второе проведение темы. И внешние условия (блеск высокого регистра, расширение диапазона, октавное удвоение мелодии) и внутренние (расширение периода, превышение кульминации) усиливают мощь темы.

Очень значительна связующая партия. Поразительно то, что Шопен наделил ее — как и главную партию — двусторонними связями: ретроспективными и перспективными; она оброщена и к рефрену и к эпизоду. Это показано весьма картинно в ее внутренне контрастном тематизме, где первый элемент близок отзвучавшему рефрену, а вторым элементом предвосхищается эпизод⁵⁷. Интонации первого элемента решительны, резки, пренеполнены воли; по-своему активны и ответные интонации стремительного бега, потока пассажей во втором элементе:

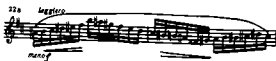
⁵⁷ Такое двухэлементное построение исходит из классических тем. Сам факт контраста говорит в пользу связывания с главной темой.



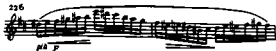
Можно было бы предположить, что речь идет то ли о второй теме главной партии, то ли, наоборот, о первой теме побочной партии⁵⁴. Но Шопен не оставил сомнений в собственной трактовке, быстро покинув главную тональность и создав довольно сложный модуляционный план.

Оценивая э п и з о д, мы могли бы поставить Шопену в упрек то, что он не нашел (вероятнее, не искал) достойного партнера для главной темы и не многим уступающей ей связующей части. Но не забудем, что эпизод выведен из связующей части, он не посторонний. Учтем также, что на фоне его некоторой легковесности еще больше вырисовывается героика главной темы; к эпизодам надо относиться как к небольшим «отстранениям» от основного духа, оттеняющим его. В эпизоде больше, чем где-либо, отчетливо выступает связь с ранними концертными рондо.

Эпизод значительно ближе скерцо, чем рефрен (особенно когда проводится в тональности скерцо Es-dur). Интересной и по духу близкой скерцовности особенностью эпизода является его битональность (Fis-dur — H-dur). Мелодия беспечно «фланирует», сперва прогуливаясь по одной дорожке, затем сворачивая на другую:



⁵⁴ Подобная аттестация иной раз встречается в студенческих анализах.



Знакомись с музыкой Шопена, обнаруживаешь, что использование этого приема вовсе не уникально. Двухтональное строение с квартовой или квинтовой модуляцией мы найдем в связующей партии финала концерта *f-moll*, центральном эпизоде баллады *As-dur*, эпизодах мазурки *op. 56 № 1⁵⁹*. Очевидно, Шопен связывал этот прием с определенным семантическим назначением — непринужденная живость и безоблачный свет. И данный эпизод (как и его аналоги), не претендуя на особую значительность, способствует общему впечатлению радостного, неомраченного оживления.

Второе проведение главной темы звучит с самого начала сильнее первого — *forte* вместо *piano* и, что еще существеннее, ускоренные фигурации, проходящей в квартолях. Следующий шаг в этом же направлении сделан третьим, последним проведением, где фигурация, данная в шестнадцатых, то есть вдвое быстрее, чем в первом проведении, становится предкульминационной.

Прогрессирующая динамизация сказывается и в соотношении мелодии с фигурационным сопровождением. Если в первом проведении (такты 1 — 8 темы) Шопен не нашел нужным особо отметить в нотной записи собственно мелодические тоны, обособить их видимым образом от общего вращательного движения, то во втором проведении все они обозначены дополнительными штрихами, что и следует понимать, как предписание для пианиста — выделить каждый мелодический звук! В последнем проведении Шопен идет еще дальше: он вообще убирает фигурационный элемент из партии правой руки, совершенно обнажая мелодию с ее ямбизмом и тем самым делая ее «ударной», почти «выстукиваемой». Принципиально интересен

⁵⁹ В мазурке попеременная бигональная структура (Es — As и G — D) позволяет показывать одну и ту же мелодию в двух освещениях, преодолевая тональное однообразие куплетной песни или танца и тем самым создавая предпосылки для длительного повторения:



В русской народной музыке («Во саду ли в огороде», «Полянка») существуют аналогичные явления, приводящие к структуре пары периодичностей транспонирующего типа.

Финал сонаты *b-moll* стоит на первом месте среди всех примеров рондообразных форм у Шопена. Это вершина концертного рондо. Нельзя не воскликнуть тем, как он возник — путем облагораживания и углубления того жанра, которому Шопен отдал дань, начиная свою работу в области рондо.

Шопен, наконец, оставил и такие образцы формы, в которых уже не может быть речи об использовании рондо, а даны лишь отдельные его характерные элементы, вкрапливаемые в иную форму. Тем самым Шопен оказывается близок к позднейшей деформации рондо, о которой будет идти речь как о свободной рефренности. Среди небольших произведений можно назвать два ноктюрна *H-dur* — *op. 9 № 3* и *op. 32 № 1*⁶¹. Определенную роль играет свободная рондообразность и в крупных, типично романтических произведениях Шопена — и как носитель некоей «сквозной» мысли, и как конструктивно-объединяющий элемент. Так, 3-я баллада, во многом синтезирующая романтические искания и достижения Шопена, пронизана рефренностью; роль рефрена выполняет легкая, балансирующая тема, по характеру очень близкая жангрюшу, отыгрышу (см. т. 52 — 62). Рефрен этот имеет окаймляющее значение для той музыки, до которой и после которой он появляется; принцип же окаймления (окружения основного музыкального ядра темой — рамкой) сходен с принципом концентричности (расходящиеся от центра круги). Поскольку вся баллада изложена как концентрическая сложная трехчастная форма (тот же принцип симметрического архитектонизма, что и в «Новеллеттах» Шумана, только последовательнее проведенный), рефренность воспринимается как вполне гармонирующей с общим строением элемент. В Полонезе-фантазии, построенном еще своеобразнее, нарек на рефренность заключен в первой теме, то разработочно проводимой, то свободно трансформируемой в тему эпизода и, наконец, в тему сближаемой с этим продуктом трансформации (на основе общего драматизированного тонуа).

Обозревая все разнovidности шопеновских рондо и близких ему форм, мы можем сгруппировать их в две категории.

В одну входят рондо концертного типа (с примыкающим к ним *op. 1*). Они относительно близки классическим, но лишь в одном определенном смысле: по обращению к моторным жанрам (танцевальность, скерцозность, игра) с песенными, порой в народном духе, вкраплениями. Планировка формы, роль тематических частей, очень большие масштабы — все это отдаляет от классики. Некоторая противоречивость сказывается в соотношении двух начал — народно-танцевального и салонно-виртуозного: они не могли быть вполне органично слиты. Промежуточное положение занимают сцепления танцевальных миниатюр в вальсах. Здесь стенья brilliant в большей степени преодолевается. Принцип цепи

⁶¹ Их анализ был дан в наст. изд., ч. 1, глава 1. Там же был упомянут похоронный марш из сонаты *b-moll*.

минимум заставляет вспомнить Шумана, но шопеновские формы значительно более связаны, обладают большим единством.

В другую категорию входят собственно романтические двойные трехчастные формы, преимущественно лирического характера, но также и колористические (красочные, смелые тональные планы как фактор непосредственно содержательный). К этой же области мы вправе отнести и свободно рондообразные, рефренные формы.

В общем, трактовка рондо у Шопена обнаруживает наибольшую среди романтиков многоплановость, особенно плодотворное использование весьма различных возможностей и путей развития.

Последовательнее, но и несколько одностороннее в новой, романтической трактовке рондо Лист⁶². Он в большей степени склонен к объединению частей двойной и тройной трехчастной формы не в одно по экспрессии целое: если у Шопена заметно несомненное в разнице эмоций или по крайней мере их оттенков в рефрене и в эпизодах, то Лист чаще стремится строить произведение моноэкспрессивно. Это можно проследить на примерах «Гондольеры» (из цикла «Venezia e Napoli»), концертного этюда f-moll («Laggiogezza»), «Сонета Петрарки» № 123, «Утешения» № 5, изложенных в двойной трехчастной форме, а также «Кампанеллы» и особенно «На берегу родника», написанных в тройной трехчастной форме. Лист, однако, не только объединяет, но в некоторых случаях и обедняет целое, ибо произведение оказывается более ограниченным по своей общей выразительности в сравнении с произведениями Шопена⁶³. Его двойная и тройная трехчастная форма в известном смысле может рассматриваться в дальнейшем родстве со старинным одноэкспрессивным рондо. Несомненно и более непосредственное родство с шумановским рондо «единого настроения». Однако эти произведения в своем роде замечательны, ибо Лист мастерски заменяет тематическую многоплановость разнообразием тонального освещения или фактуры. Именно здесь пышно расцветает вариационность, в которой факторы живописно-выразительные и виртуозные идут навстречу друг другу. Не менее важно то, что Лист использует текучесть, связность этих форм для создания динамической рондообразности, а не ограничивается вариационностью, этой обычной заменой динамичности в рондо. Динамизация, столь затруднительная в рондо, в двойной — тройной трехчастной форме легче осуществляется. Лист использует это в пьесах «Кампанелла» и «На берегу родника», усиливая в обоих случаях последнее проведение рефрена, что в значительной степени компенсирует одноплановость экспрессии. Вместе с тем такое возвышение финального проведения подчеркивает близость конца.

⁶² В юности Лист, как и Шопен, отдал дань концертному рондо, сочинив «Rondo di bravura» (1825). Произведение это неудачно: тематический материал бледен, форма растягута и даже виртуозная сторона не представляет интереса.

⁶³ В одной из своих пьес Шопен приблизился к листовской трактовке — имеется в виду этюд F-dur op. 25 № 3 с его полным тематическим единством и смелым дотоновальным (триоловым) плазом, компенсирующим отсутствие контраста.

дьявляя принцип «перемены в последний раз». Но не всегда динамизация приберегается для окончания. Великолепный образец сплошного восходящего процесса Лист создал в первой части «Мефисто-вальса» (*Allegro vivace*), трижды со все возрастающей мощью и пылом проводя главную тему мефистофельской пляски⁶⁴. Аналогично поступил Шопен в оп. 25 № 3 (где он наиболее близок листовской форме): вторая реприза, возвращающая основной строй после далеких тональных странствий, ярко динамична (меняется даже стопа!) В лирико-драматическом плане укажем на «Сонет Петрарки» № 104, где страстный пафос растет с каждым проведением. Мы вправе считать, что Лист и Шопен решили не легкую задачу: они окончательно преодолели потенциальную ограниченность насыщенных напряженным развитием, граничащим с трансформацией. При этом Лист не довольствуется одним лишь нарастающим динамикой, а трактует иногда многозначность формы как возможность развернуть более сложный драматургический план.

Такое, в частности, «Сонет Петрарки» № 123. Задатки сложной драматургии имеются уже в вокальном прототипе сонета, в полной же мере их открывает фортепианная транскрипция. В музыке заложено противоречие между двумя серединами, между развитием темы, стремящимся поднять тонус⁶⁵, и, с другой стороны, убывающим по настроению: между вторым проведением *C-dur* в высоком регистре, хрупким, с чертами миниатюризмом, и третьим, последним проведением, где тема «рассыпается», исчезает как ошутимое целое и с самого начала приобретает кодовый оттенок. Такая противоречивость эмоционального сюжета легко может ассоциироваться с некими надеждами, восторженными упованиями, которым, однако, суждено потерпеть крушение или, по ирайней мере, смениться разочарованием. Подобная поляризация — одно из самых сильных и впечатляющих явлений музыкальной драматургии. Листовской натуре она весьма свойственна.

Обратимся к фактам, ближе связанным с особенностями формы. Мы говорили о «рондо единого настроения». Но есть у Листа и образцы значительной контрастности внутри двойной трехчастной формы. Самый простой и очевидный из них — вторая часть Мефисто-вальса. Совмещая функции лирического центра (тема) и скерцо (эпизод), подобно второй части концерта Чайковского *b-moll* и 3-й симфонии Рахманинова, эта часть, очевидно, заключает в себе и волшебство любовного томления и элемент дьявольской фантастики⁶⁶. Контраст того и другого, разумеется, велик.

Главная тема, утонченно-чувственная природа которой достаточно ясно комментирована Листом в ремарке *atmoso*, — одно из самых замечательных созданий музыкального романтизма (см. пример 25 а). Ее важнейшая особенность, в которой сокрыта экспрессия томления, относится к сфере лада и реализована

⁶⁴ Середина содержит сонатный элемент (*E-dur* — *A-dur*).

⁶⁵ Вторая середина — выдающийся пример предиктивности, раскрывающей чувства влечения, неудержимого движения вперед, один из лучших у Листа.

⁶⁶ Бузони в своей транскрипции помечает все проведения эпизодической темой словом «fantastico».

в сочетании двух противоположно направленных альтераций — повышении II и понижении VI ступеней с образованием раффии ровных тяготений $e \setminus f \text{ и } a (= bb) \setminus as$ (истинный «гармонический мажор» по Б. Л. Яворскому). С ладовыми явлениями в совершенстве гармонируют интонационно-мелодические: и здесь сочетаются противоположные направленности. Первая — характерно-романтическая восходящая «мотив устремления», минимальный (матричная секунда) шаг с последующим более широким взлетом («виляющая карточка Шопена — Листа — Скрябина», по выражению Б. Л. Яворского); не случайно он связан с восходящей же альтерацией. Вторая направленность, столь же органично связанная с нисходящей альтерацией, создает глубинную, томную экспрессию. Так в предельно сжатом виде Лист объединяет два взаимно дополняющих типа лирики эроса.

Мы имели в виду основную, начальный фрагмент. Весь же первый раздел велик — тема, понята в широком смысле, отличается редкой для Листа мелодической протяженностью при постоянном обновлении; ее 112 тактов складываются в пять периодичностей. Из них надлежит особенно выделить третью периодичность (см. пример 25 б), где выразительность мелодического диалога («звон — отклики») в высшей степени усилена гармонией (усложненная доминантовая цепочка):

25 а *Un poco meno mosso (ma poco)*
espressivo amoroso
una corda

25 б



Главная тема в дальнейших проведений всякий раз изменяется. Следуя классикам, Лист сжимает второй рефрен (две периодичности взамен пяти), тогда как третий разворачивает полностью. Транспозиции подвергнут и один из рефренов (второй — E-dur) и эпизод. Рефрены варьированы в основном фактурно, но в этих пределах получают новую окраску. Форма очень подвижна и разнообразна. Эпизод звучит как антипод темы любви:

Presto

26

Его сверкающим искоркам присущ издешний блеск. Эпизод короток, проносится очень быстро, однако запоминается из-за сильного контраста и волшебного колорита. Более того, он влияет на рефрен в последующих проведений, наделяя их (благодаря фактурным изменениям) своими загадочными чарами. В целом две части Мефисто-вальса, трактуя одну и ту же форму, показывают, насколько широки образные и конструктивные возможности двойной трехчастной формы. Среди листовских произведений этот пример можно считать наивысшим.

Познакомимся с некоторыми осложнениями и деформациями рондообразности у Листа. Большая часть их вытекает из очень свободного обращения со второй (то есть последней) репризой. Видно, трехкратность проведения темы (даже варьированной) иногда казалась Листу нежелательным излишеством, граничившим с ненавистным для него «схематизмом». Свидетельством тако-

репризы кодой (как бы «перемежа в четвертый раз»: А В А; В, А; В; С). Небольшая завершенность основного периода, а также с широко развитым периодом из трех предложений и — в еще большей степени — с вокальной формой из трех строф⁹⁸. Форма весьма динамична. Рефрены звучат с возрастающей силой и обле- Кода, занявшая место последней репризы, очень выразительна. Она состоит из двух противоположных по характеру частей. Первая часть подобна изречению, вырезанному в камне; некоторая высипренность, составляющая недостаток сонета, здесь переходит в настоящий пафос (см. пример 28 а)⁹⁹. Вторая часть выражает чувства нежного изнеможения, поэтического томления (пример 28 б). Кода, таким образом, оказывается «итогом крайностей»:

28a *un poco più lento accentuato assai*

28b *a tempo*

В этом примере сочетаются признаки, присущие различным, на первый взгляд, не близким формам. Явление это не единично, а связано с одной из общих тенденций романтического стиля. Мы имеем в виду отход от стабилизированных форм, преодоление того:

⁹⁸ Напомним, что пьеса имеет вокальный прототип (текст изложен более строго) Го же относится и к некоторым другим фортепианным произведениям Листа.

⁹⁹ Текст вокального варианта гласит: «В этих страданиях виновны лишь Вы».

целиком и не относится к романтическому стилю, однако имеет с ним важные общие черты. Композитор этот — Сезар Франк. В его музыке наряду со стремлением к классической ясности и даже строгости на первом плане — вдохновенная романтическая лирика, эмоционально насыщенная образность. Франк был лично близок Листу, высоко ценившему его талант и мастерство.

Говоря о Шумане, мы упоминали о дальнейшем развитии шумановского типа «циклической экспозиции». В финале скрипичной сонаты Франка главная партия проходит трижды, сперва разграничивая два проведения побочной партии (в различных тональностях), а затем отделяя побочную партию от заключительной. Эта рондобразность гармонирует с теплой и светлой звучностью равно как с блеском «предзаключительного» раздела побочной партии и игровой танцевальностью собственно заключительной партии.

Остановимся теперь на Прелюдии из цикла «Прелюдия, ария и Финал» для фортепиано (1887). Она необычна для данного жанра по типу музыки и является одним из свидетельств расширения содержательных возможностей, которое достигнуто развитием рондо в XIX веке. Рондо сохраняет классическую пятичастную структуру. Рефрен основан на широком развертывании торжественной музыки, сочетающей черты хорала и шествия (марша):



Его сменяет мягкая, нежно-певучая музыка эпизода. Второй рефрен сжат, динамизирован и, что особенно интересно, целиком переведен из мажорного лада в минорный (cis-moll вместо E-dur), что совершенно изменяет его облик, сообщая ему мрачное величие. Тем самым подготовляется чрезвычайно строгий, архангелизованный второй эпизод, состоящий из двух частей. Первая часть представляет пятикратные полифонические вариации весьма аскетично звучащей темы, предвещающей аналогичные темы Макса Регера. Вторая часть разработочна, менее сурова. Последняя реприза готовится исподволь, наподобие незаметно вступающей ложной репризы или предвестников. Завершается реприза сжато и динамизировано, в органном духе. Франк показал, что органное звучание (которое ошутимо и в предшествующих разделах) совместно с рондальностью; он показал также, что возвышенность, величавость не противоречат лирическому теплу. Это свойство характеризует и стиль Франка в целом.

Если разобранный пример демонстрировал, как много нового, расширяющего границы можно внести, оставаясь в классических

в рамках конструкции целого, то последний пример уведет нас в сторону самой свободной, допускающей различные толкования, ее третьей части, по-родообразности. Вернемся к скрипичной. Эта часть обильна тематической названии «Речитатив-фантазия». Это часть обильна тематизмом, закономерность в расположении которого не очевидна, и все целое может на первый взгляд представиться грудой странных крупных разделов без конструктивного и ладотонального единства. Но бесспорно ее деление на два крупных раздела. В первом разделе (собственно речитатив) господствует фраза, где тяжелые и мрачные аккорды сочетаются с интонациями метрической волны в мелодии — интонации амфибрахического типа с центром тяжести в середине (см. пример 31 а). Она проводится троекратно с возрастающей силой и перемежается с различными тематическими элементами (примеры 31 б, 31 в). Это позволяет рассматривать начальную фразу как рефренную, а всю часть — как своего рода незамкнутое рондо, тесно спаянное со следующей частью:



Реминисценция из I-й части сонаты роко галл.



31а Molto lento



Второй раздел построен сложнее. В нем четыре темы, расположенные следующим образом:

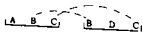


Схема эта становится понятной, как только мы примем во внимание изменение характера музыки. Сперва от двух мечтательно-

лирических тем А и В дан переход к теме ярко драматичной. На следующем этапе появляется в новой тональности нежная тема В, (тема первой части сонаты), и снова происходит переход к драматической теме С, звучащей на высшем динамическом уровне (*molto largamento drammatico sempre fff*):

32

The musical score consists of four staves of music in G major. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a slur and an accent over the final note, labeled 'A'. The second staff continues the melodic line with a *dolcissimo espress.* marking and a slur, labeled 'B'. The third staff shows a shift to a more dramatic character with *mf drammatico* and *molto cresc.* markings, ending with a forte (*f*) dynamic, labeled 'C'. The fourth staff returns to a softer character with *dolciss.* marking and a slur, labeled 'D'.

Итак, исходящая из экспрессии закономерность строения может быть охарактеризована как двукратный переход от лирики к драме. Структурно этот переход выражается принципом переходящего рефрена. Тема В, появляясь после двух различных тем (А и С), приобретает значение первого рефрена (вспомним основной принцип рондо — чередование различного с неизменным). Затем она уступает место теме С, становящейся новым, более мощным центром тяжести. Это перемещение прямо вытекает из основного образного соотношения — перехода от лирики к драме, представителями коих и являются два рефрена. Для свободных форм вообще характерна более непосредственная зависимость строения от экспрессивных, эмоциональных начал. Отсюда вытекает, в частности, особое значение рефренности как объединяющего, константного элемента в формах, внутренняя закономерность которых на первый взгляд незаметна.

Для композиторов-романтиков важными стимулами к образованию свободных форм были либо стремление к явной или скрытой программности («романтики-живописцы»), либо протест против контролирующего чувство и регулирующего его изъявления рационально-логического начала в форме («романтики-эмоционалисты»)⁷². Франк не был чужд этим стимулам, но у него сказывается и специфическая индивидуальная черта — тяготение к старинным формам с присущим им свободным развертыванием. Действ-

⁷² Деление это, конечно, условно и говорит скорее о преобладающих тенденциях, которые могут сочетаться в творчестве одного и того же автора.

вительно, форма «Речитатива-фантазии», претворяя тип «Речитатива и арии», напоминает о формах баховской фантазии.

В творчестве Листа и Фрапка мы видим два различных конечных пункта, к которым пришло рондо XIX века: в одном преобладает лирико-колернестическое начало, в другом совмещаются строгасть тона и полнота экспрессии. Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии. Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии. Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии.

Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии. Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии. Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии.

Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии. Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии. Но есть и точки соприкосновения; гость тона и полнота экспрессии.

²³ См.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. С. 137.

²⁴ Столь популярные произведения романтической эпохи, как *Rondo capriccioso* Мендельсона и *Сен-Санса*, не упоминаются нами, так как первое в основном трех-рондо-сонату с незначительными отклонениями.

²⁵ И, отчасти, как мы видели, даже драматизация («Маргарита за прилкой».

«Лесной царь»).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Познакомившись с основными чертами шумановского рондо и краткими описаниями нескольких его произведений, проиллюстрируем теперь ряд характерных явлений в более подробных анализах двух его произведений, и родственных друг другу и в чем-то отличных «Новеллетт» ор. 21 № 1 и № 5.

«Новеллетта» F-dur ор. 21 № 1

«Новеллетты» были сочинены в 1838 году в период «Крейслеряны», «Детских сцен», Фантазии C-dur — на грандиозном всплеске вдохновения и во всеоружии мастерства. По утверждению самого композитора, в них сокрыт ряд сюжетных, программных замыслов²⁶. С этим, надо полагать, связаны и рельефность, броскость тем, и смелость их противостояний и тонально-гармонический колоризм, и фактурная изобретательность (хотя и при некоторой лапидарности).

Основным фоном произведения является марш, обозначенный «Markiert und kräftig» («мощно и акцентированно»). В его тяжелых аккордах ошутим немецкий национальный оттенок; здесь можно говорить о картине дисциплинированного шествия, но нет оснований назвать его «военным» — в тематическом ядре (четырёхтакт) нет ни одной пунктирной фигуры и к тому же регистр необычно низок.

Для рондо марш играет роль рефрена и проходит четырежды. Между его проведением симметрично расположены лирические части — эпизоды, тождественные по материалу, но разнотональные. На фоне марша лирика воспринимается как нечто особенно сердечное («Innig»). Среднее место в форме занимает эпизод, словно пришедший из другого мира, столь же далекий и от марша, и от песни.

Сильные контрасты, которые захватывают столь различные сферы, не редкость у Шумана, они встречались нам в его рондо. Особо близок Шуману контраст внешнего и погруженного «во-

²⁶ См.: Житомирский Д. Р. Шумак. С. 358.

внутри», или, в другом варианте, реального и далекого от действительности, порой даже близкого фантастике. Наш случай, думаю, ближе первому из названных. Контрастирует не только картина сд, ближе первому из названных. Контраст представлен внешнего мира, но и область внутреннего. Контраст представлен двумя взаимудаленными сферами обих эпизодов — светлой и мрачной, нежной и суровой, капевной и некантиленной. Если композитор в этих условиях хочет избежать сюнтности, ему необходимо проявить особую заботу о целостности и связности. Она выражена двойко — в композиции и тональном плане. Схематически это выглядит следующим образом:

A (большой рефрен)					B («трио»)				
a	b	a ₂	b ₂	a ₂	:c:d	d,	c,	d ₁ ,	c ₂
F-dur	секв.	Des-dur	секв.	A-dur		F-dur			
20 т.					28 т.				
A ₁		C			A ₂	B ₁ (см. B)	A ₂ (см. A ₁)		Coda
a	секв. a ₂	:e:d f, e, f			a				
F-dur		Des-dur			Des-dur	A-dur	F-dur	F-dur	F-dur
12 т.		20 т.			4 т. (!)	28 т.	12 т.	12 т.	12 т.

Первое, что бросается в глаза, — возврат эпизода B, приводящий к симметрии как в расположении эпизодов, так и в общей форме: произведение приобретает черты стройности, законченности и единства. Форма приближается к типу концентрической, но полностью не отвечает этому определению. Этому мешает:

1. Вторичное появление начальной темы ранее центра, чем нарушается самый принцип сужающихся концентров.

2. Незавершенность, усеченность именно той части (C), которая следовало быть центром формы.

3. Масштабная и отчасти даже тематическая асимметрия рефренов. Последний рефрен не перекликается с первым, он является точным повторением второго и к тому же непосредственно и тесно продлевается близкой по характеру кодой. Масштабные соотношения могут показаться странными, капризными: 20, 12, 4, 12 (+12). Еще более странно выглядят они в соотношении соседних третьего рефрена и второго эпизода (4 и 28!). Но эти «скачущие цифры» подчинены другой закономерности: уплотнению рефрена до предела (в связи со сжатием его формы); дойдя до крайности (четырёхтакт), Шуман несколько «отпускает» пружину до среднего положения (12)⁷⁷.

⁷⁷ Потому и повторяется вариант рефрена, данный при втором проведении. Именно этот вариант (и только он) имеет концовку на полном кадансе в основной тональности.

4. Ассиметрия тонального плана лирических эпизодов: для первого Шуман счел, очевидно, достаточным сильноеобразие различие, тональной же краской дополнил яркий тематизм лишь во второй раз.

Симметрия расположения помогала создать целостную, очень логичную форму. Но сама по себе она не обеспечивала связности развития. Поэтому можно было бы заранее предположить, что совершенно самостоятельные, наделенные индивидуальным обликом части будут соединены связующими построениями. Однако их вовсе нет⁷⁸; Шуман поступил по-иному.

Новая эпоха, не отказываясь от доставшегося по наследию, ищет и находит свои средства связывания, свои приемы для поддержания единства. Для Шумана такими были крайние явления: широкомасштабные *motu perpetuo* на большом протяжении; маломерные, тематические зерна минимальных размеров (отдельные мотивы темы в «Симфонических этюдах», лейтмотив в Фантазии), иначе говоря, микротематизм.

Аналогичную роль сыграл для него в «Новеллетте» принцип ладотонального и конструктивного предвосхищения или конспектирования. У Бетховена в ор. 53 мы видели предвосхищенные формы; пример этот мог вдохновить Шумана. Но то, что у классика было сделано на гармоническом материале I и V ступени, внутри C-dur, теперь продемонстрировано на блестящем фейерверке тональностей. Сказалась сильно возросшая роль тональных красок и более смелое обращение с ними. Родство с Шопеном и Листом — при всех очень серьезных различиях — налицо⁷⁹.

В величественно открывающем произведение, широко изложенном первом рефрене Шуману замечательно удалось совместить и принцип формы (рондообразность в виде двойной трехчастности), и принцип тонального плана (большетерцовый круг, замыкание которого дано уже за пределами рефрена; тем самым части прочно соединены).

Ни принцип симметрии, ни принцип конспектирования пороэнь не были бы достаточными для создания столь интересной, оригинальной формы. Но их союз, последовательно реализованный через все произведение, составил основу для высокохудожественного и безупречного целого.

Ознакомившись с пьесой в самом общем виде, рассмотрим внимательнее отдельные ее части.

Из сказанного ясно, что в рефрене отчетливо разграничены два элемента: ядро и развитие (по 4 такта каждый). Поскольку первый рефрен рондообразен, мы вправе считать ядро «малым рефреном», а развитие серединой.

⁷⁸ За единственным, притом — условным — исключением: неопределенно звучным, неустойчивым концом центрального эпизода (о чем речь была).

⁷⁹ Вспомним Фантазию Шопена, этюд Des-dur Листа (с теми же большетерцовыми транспозициями в A-dur и F-dur и резюмированием в коде).

Прежде всего возникает вопрос: достаточно ли может заинте- ресовать слушателя малый рефрен? Ведь ему предстоит появиться шесть раз (не считая двух видоизмененных реприз). Не напоминает ли он четырехголосную гармоническую задачу с удвоенным ба- сом? Слых отвергает такую точку зрения.

Экзотикими, даже скучными шагами, мелодия (а с ней и вся основная аккордо- ная масса) за краткий промежуток времени неуклонно подымается на сексту через октаву³⁶; объем фактуры расширяется от децимы до дуодецимы через две октавы. Активно гармоническое тяготение автентического типа — аккорды почти всегда попарно соединены, как D — T. Эту активность особой силой наполняет ритм, ибо доминанту всякий раз «подталкивает» к тонике ярчайшая направленность обо- бщенного действия всех компонентов Шуман побеждает потенциальное ощущение грубоватой физической тяжести (пример 33 а).

Не менее внушительно построена середина в виде резкой по ритму и фактуре доминантовой цепи, тоже основанной на автенти- ческих тяготениях, а мелодически звучащей на вызывающе- острых интонациях (пример 33 б):

33а *Markiert und kräftig*

336

Различие между массивностью и резкостью Шуман кладет в основу контраста между ядром и развитием. То и другое можно понять как два проявления силы, которые в сумме дают «kräftig» и «markiert». Второе проведение «малого рефрена» (Des-dur) звучит секстой выше первого, третье (A-dur) — снова секстой выше. Однако вторая середина не подымается — она уходит не на сексту вверх, а, напротив, на большую терцию вниз, еще более глушая и отяжеляя звучность. Обстоятельство это существенно.

³⁶ Довольно энергичный начальный толчок (закрепляемый квинтовый скачок f-c) вводит к мерно поступенному, но весьма решительному, непоколебимому

³⁷ Важны и мощные басовые разбеги; их эффективность лишь возрастает из-за неравномерности появлений.

ибо оно позволяет последнему из малых рефренов резко переключить колорит в сторону света⁸² и создать в высшей степени динамизированную репризу (первое ff!), оставляющую большой рефрен открытым.

Итак, в начале произведения выстроен импозантный портал. Он величав, но в нем много движения, много жизненных сил. Однако главное достоинство его не в величине и даже не в динамизме. Рефрен выступает, как провидец (или диктатор?) формы вместе с тем как хранилище красок, которым предостан осветить каждую следующую часть своим особым «цветом».

Ни на мгновение не останавливаясь, Шуман чарующим переключением переносит слушателя из рядов шумного шествия в столь же далекий, сколь и привлекательный мир сердечных излияний, мир уюта и ласки. Вступив в него, Шуман не торопится с ним расстаться. Действительно, ни одна из частей «Новеллетты» (за исключением «двойника» — V_1) не достигает размеров эпизода. Но и здесь самое важное не сама величина, а то, как она «освоена». Оказывается, что эпизод, безусловно мелодичный по мелодии (как большинство лирических мелодий Шумана), совсем не прост по форме и, что всего интереснее, подражает (с некоторыми отклонениями) форме рефрена. Действительно, начальная часть темы проведена дважды (4+4), ее продолжает серединная часть (8 тактов); за ней уж только один раз (4 такта) дается начальная часть, затем — середина с гармоническим изменением; но там, где середина следует завершиться, в последний, третий раз звучит до предела сокращенный (2 такта) фрагмент начала как общая концовка эпизода, как свернутая реприза. Очевидна двоякая аналогия строению рефрена: общая рондообразность и особенно прогрессирующее сжатие начальной части (содержащей «малый рефрен») — 8, 4, 2 такта. Трудно представить себе, что у композитора не было намерения провести параллель между двумя крупными частями, открывающими произведение и столь несходными по содержанию.

Украшением эпизода являются две гармонические смены перед концами середин: трезвучия $C — Ges$ и $B — Des$ (см. пример 34). Обе смены сделаны с некоторой, видимо, нарочитой несвязностью по голосоведению (чтобы лучше выделить необычное звучание не близких другу другу аккордов). Еще более впечатляет кратковременное снижение оттенка до pp — нередкий в интимно-лирической музыке прием утончения экспрессии⁸³. Эпизод получает две полные прелести тихие кульминации⁸⁴:

⁸² Мелодически завоевывается *fis*, *A-dur* подготовлен динамически, но не гармонически, а потому звучит особенно светло.

⁸³ «...Легко, как „зимолетнее виденье“, является и исчезает (...) идеальный лирический образ, вызывая затаенное романтическое волнение» (Житомирский Д. Р. Шуман. С. 446).

⁸⁴ Как мы увидим, вторая из них имеет особое красочно-выразительное и даже логическое значение.

TRIO

34 a *cantabile*

p

3 3 3 3 3 3

34 b

p

34 c

34 d

34 e *ritard.*

fp

a tempo

(C)

(Ges)



Во втором рефрене для середины избрана новая (уже третья) транспозиция. Она приводит к существенно переработанной репризе, на которой произведение могло бы и закончиться (полный совершенный каданс в главной ладотональности); образовалась бы сложная трехчастная форма с трио. Но это предположение немедленно разрушается появлением звука *es*, акцентированного, длительно выдерживаемого и начинающего новую часть. В намерении Шумана входит нарисовать картину более сложную, чем марш с лирическим трио.

Наступает второй эпизод. Его неквадратное строение (в теме $3\frac{1}{2}$ такта), очень выделяющееся на фоне непоколебимой квадратности всего предшествующего, связано с полифонической природой, также весьма далекой от фактуры рефрена и первого эпизода. Нисходящие пентахорды как бы против воли канонически имитируются по восходящей «лестнице» и замыкаются «переменной в 6-й раз»:



Как выдержанный бас *as*, так и образуемая наложением имитаций гармония носят неустойчивый характер (S на D басу), что дает известный импульс движению; но в специфически затемненной окраске *Des-dur*, в условиях медлительного сползания мотивов, преобладания низкой тесситуры, вязкости фактуры и отсутствия тематической монолитности музыка производит впечатление чего-то загадочного и сумрачного. Все это усугубляется серединой. Имитационность сгущена (две цепи вместо одной), тесситура снижена еще, и звучание теперь приобретает не только загадочный, но и зловещий оттенок. Далее следуют реприза и вторая середина. Новой репризы нет, форма эпизода остается незамкнутой, открытой, обрывается на «вопросительном знаке».

Обратим особое внимание на удаленность второго эпизода как от рефрена, так и от первого эпизода. Рефрену он чужд своей мрачной бездейственностью, а лирическому эпизоду — полным исчезновением субъективного начала, тесной человечности. Здесь мы встретились с одним из шумановских противопоставлений, о которых шла речь выше. Есть в музыке эпизода нечто, роднящее ее с церковным песнопением и органной игрой. О специфически шумановском сплаве таинственного и культового уже приходилось говорить. Такая амальгама вполне в духе романтизма.


Второй эпизод отдален от третьего коротким четырехтактовым, но чрезвычайно заметным рефреном. Придерживаясь той же тональности, в которой звучал и второй эпизод, он придает Des-dur устойчивое завершение. Если бы Шуман вернул здесь основную тональность F-dur, оказалась бы разрушенной вся идея шестерцового тонального плана F — Des — A — F, постепенно, часть за частью, охватывающего произведение.

Второе проведение лирического эпизода транспонировано в A-dur. Художественный интерес вызывает новое звучание прекрасной музыки и новый же, особо идиллический («весенний») колорит, который (как это неоднократно подтверждала классическая и романтическая музыка) присущ именно A-dur. Но есть и еще один художественный эффект, который в миниатюре возвращает нас к идее F — Des — A — F. Вспомним вторую тихую кульминацию эпизода F-dur, где был осторожнейшим, нежнейшим способом чуть затронут Des-dur на pp: теперь благодаря транспозиции тихая кульминация неизбежно оказывается в F-dur, pp (средней A-dur). Так воспроизводится в уменьшении (но без ослабления экспрессии) основной тональный замысел произведения.

Последнее появление рефрена, как мы уже знаем, тождественно второму и создает необходимый здесь устойчивый конец. Возникает еще одна закономерность: устойчиво завершающиеся рефрены оба раз возникают в аналогичных моментах — после лирических эпизодов; тем самым их противопоставление еще более углубляется, становится «категоричнее».

То, что было достаточным при первом сопоставлении песни и марша, уже не представляется в полной мере развернутым, когда подводится итог целому; то, что удовлетворило бы потенциально сложную трехчастную форму («задуманную, но преодоленную»)⁸⁵, могло бы разочаровать в сравнительно крупном и богатом контрастами произведении. Несомненно чувствуя это, Шуман шире выстраивает конец, торжественнее и смелее завершает «Новеллетту».

Кода — самый мужественный момент произведения. Подхватывая все решительное, полное энергии, что было в репризе, она ярко выражает идею наступательности. Мелодия, сопровождающий

ее нацеленный вверх и ритмически заостренный голос ()

⁸⁵ Напоминаем сказанное на с. 65 об этой возможности.

завоевывают обширное пространство (по мелодии — выше трех октав: $f - a_3$). Велика роль тональности II пониженной ступени — этого обиталища пафоса, но и тайны. Ges-dur господствует в первых частях обоих основных построений коды (иначе говоря, почти половина коды занята им). Тем самым усиливается характер мрачноватой серьезности. Исключительно велико значение устремленных вперед, тесно связанных цепью ямбических мотивов:



Блестяще раскрыл здесь Шуман двойное значение ямбов — давая толчок за толчком вверх, они поддерживают действенность, все возрастающий накал и в то же время постоянным при в е д е н и е м к акцентуемой доле показывают, что конец очень близок. В коде соединились величие размерности и металлический блеск звучности. Тяжелым и мощным плагальным кадансом завершается «Новеллетта».

Анализ подтверждает наше предположение о природе контрастов, положенных в основу «Новеллеты». Мы не будем возвращаться к нему, а осветим в дальнейшем на примере другого произведения.

В «Новеллетте» создано уникальное совмещение двух основ структуры. Одна из них — композиционная, обеспечивающая симметрическую стройность общего плана, — но при сохранении автономии за пропорциями, которые подчиняются своим закономерностям. Симметрия служит важным союзником для основной закономерности — рондальной; эта последняя закрепляет главенство за одним началом (активным) и оттеняет его далеко отстоящими картинами ласкового света и угрюмого мрака.

Другую закономерность можно было бы назвать ладо-тонально-

структурным прожектором, где начальная часть отбрасывает свои лучи на все дальнейшее, предопределяя и принцип всей формы и порядок в смене колоритов.

«Колориты» (условно именуем так и высотный уровень лада и специфическую окраску тональностей) дают о себе знать на трех уровнях: 1) предварительный, но решающий (первый рефрен); 2) общий, целостный (план всего произведения); 3) микроми. Такая интонация (соотношение тихих лирических кульминаций). Такая трогательность много дает для воздействия на слушателя.

Сам тип колорита (понятого в тесном смысле), как известно, определяется не без споров и расхождений⁸⁶. Но немало и упорных совадений, которые не позволяют «с ходу» отбросить попытки характеристик. Чем они шире, свободнее, тем легче их принять. Поэтому позволим себе назвать три колорита «Новеллетты» светлым, мрачным и обобщающим. Мы останавливаемся на этом, так как Шумана в отличие от Бернса, Листа иногда рассматривают как «неколориста» (ссылаясь особенно на симфонии). В действительности Шуман, хотя и придавал краске сравнительно меньшее значение, прекрасно чувствовал цвет, когда ощущал в этом потребность.

Можно ли отнести «Новеллетту» к одному из характерных шумановских типов рондо — сюитному? Формально да: ведь перед нами серия небольших пьес (правда, осложненная повторами и неравенствами). По существу же это было бы непропорционально высокой степени организованности.

Последний вопрос, какой мы затронем, касается связующих частей. Их нет в «Новеллетте» (как не было в «Венском карнавале», «Цветочной пьесе»), но они были в других произведениях. Как объясняется различие этих типов? Среди способов соединения частей формы следует выделить два противоположных:

1. Смыкание столь логичное, столь совершенное (мы называли его, анализируя, в частности, рондо ор. 53 Бетховена, «примыкание вплотную»), что переброска каких-либо связей представляется излишней и, более того, ослабляющей контраст⁸⁷.

2. Плавное перетекание (или, наоборот, бурное вторжение) одной части в другую — в этом случае связи, очевидно, необходимы.

Можно позволить себе следующую аналогию: посетитель, пришедший в галерею, движется мимо экспонатов — неподвижных картин; впечатления от них складываются в некое целое без соединительных звеньев (например, комментариев); другая ситуа-

⁸⁶ Es-dur — «золото» по Вагнеру — имеет «серо-синеваую окраску» для Римского-Корсакова.

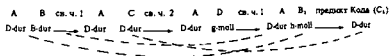
⁸⁷ Не углубляясь в технику дела, упомянем, что в «Новеллетте» идеальная прилифованность частей достигается совпадением последнего звука предыдущей и начальных аккордов.

ция — движущиеся картины проходят непрерывной чередой перед зрителем, составляя изменяющееся в процессе движения целое (финал «Симфонических этюдов», эпизод «Im Legendenton» из Фантазии C-dur, «Новеллетта» № 5). Таковы два типа шумановского рондо — и первому из них и относится «Новеллетта» № 1 F-dur.

«Новеллетта» D-dur op. 21 № 5

Еще шире по масштабу и многостороннее по содержанию шумановская концепция рондо в «Новеллетте» op. 21 № 5. Это сравнительно крупное произведение; из восьми «Новеллетт» она уступает лишь последней, фактически, впрочем, состоящей из двух пьес. С «Новеллеттой» F-dur она имеет немало общего, но по некоторым признакам они противостоят друг другу, и есть черты, выраженные сильнее, богаче. Контрасты очень интенсивны; Шуман не ограничивает свою фантазию в выборе противопоставляемых объектов. Роль лирики несколько меньше, она остается на втором плане. Зато общий размах значительно больше; круг образов очерчен свободно и включает сферы, незнакомые «Новеллетте» F-dur. В то же время подтверждается тяготение Шумана к антагонистическим соотношениям образов: свет и мрак, веселье среди людского круговорота и тоскливое одиночество. Колоризма здесь меньше, зато больше динамики.

В произведении 13 частей (считая связующие и коду). Расположены они следующим образом:



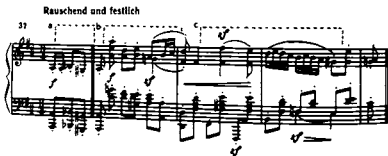
Бросаются в глаза прежде всего такие явления, как отсутствие завершающего рефрена, возврат первого эпизода незадолго до конца (правда, в сильно переработанном виде), обилие связующих — предиктивных частей, особого рода связи между ними, контакт коды со вторым эпизодом. Некоторые из этих явлений мы сможем объяснить лишь позднее, другие можно комментировать тут же. К ним относится в первую очередь симметрия, вносимая возвратом B (мы временно отвлекаемся от серьезных изменений). Значение ее, очевидно, то же, что в «Новеллетте» F-dur: «помощь» принципу рондо в скреплении многочастного целого и придание форме более стройных очертаний; в этом она тем более нуждается, что последний рефрен исчез. Особый интерес заключен в том, что «помощь» эта приходит не только от B, но и от расположения связующих частей: поскольку их три и две из них тождественны

ленно, естественно для Шумана было создать из них внутреннюю, трехчастную форму (св. ч. 1 — св. ч. 2 — св. ч. 1). Очевидно, композитор учитывал и значительные размеры произведения и пестроту контрастов.

Коренные отличия между «Новеллеттами» заключены в методе соединения частей. Здесь не приходится говорить о спокойной размеренной чередовании частей, хотя бы и контрастных, о «Норее картины». Бурная темпераментность — резких нарушений веллетте D-dur, требует противоположного — резких нарушений и бурных вторжений, недоговариваний и обрывов⁸⁸. В этом и кроется причина столь большого значения связующе-предиктивных разрывов; эта сторона произведения и заставляет отнести «Новеллетту» D-dur к другому, гораздо более динамичному типу, напоминающему о финале «Симфонических этюдов», траурном марше из квинтета.

Рассмотрим темы произведения и ход развития.

Рефрен обозначен Шуманом «Rauschend und festlich» («шумно и празднично»). Солнечно-яркое, почти слепящее, вызывающее веселое, местами даже несколько крикливое звучание — все это позволяет без особых преувеличений увидеть здесь отдаленное преддверие «Масленицы» Стравинского (написанной в том же светлом D-dur). Поражает нарочитая пестрота тематических зерен⁸⁹, превосходящая такое же свойство всего произведения. В теме смешаны танцевальные ритмы (половезная фигура, а), возвраты которой своеобразно рассекают ее на неравные части, шаловливо и неуклюже скачущие по кантам мотивы (b), пронзительный наигрыш на дудке или гобое (с). Еще живее, активнее средняя часть рефрена: веселье в разгаре. Молодцеватые выпады вверх, озорные толчки вниз — таковы «слагаемые» среднего раздела (d):



⁸⁸ Ни один из эпизодов не завершается полностью. Тем самым смягчается их автономия и усиливается общее единство. Концовки эпизодов превращаются в «связки и связующие части».

⁸⁹ Она наглядно выражена в синтаксисе посредством суммирования двух несходных мотивов по одному такту третьим двутактовым, несходным с первыми двумя (см. например 37).



Первая часть рефрена (12 тактов) по существу могла бы быть сочтена за период из трех предложений, если бы в конце ее стоял всего лишь еще один дополнительный аккорд — тоника. Шуман отсекает ее и тем самым обретает право создать репризу простейшим путем — прибавлением единственного недостававшего аккорда. Такой случай у Шумана не уникален в периоде повторного строения (см., например, пьесу «Всадник» из «Альбома для юношества»). Тема полностью исчерпана первым предложением (с концом на D) и повторение ее с «добавочной» тоникой оправдано более основательно, нежели точное повторение. В данном случае изложенное соображение тем более должно быть принято во внимание, что простая трехчастная форма рефрена вполне может быть отнесена к типу «период с серединой».

Между рефреном и следующим за ним первым эпизодом стоит тонкая, но непроницаемая, глухая стена. Там — ликование, здесь — угрюмая сумрачность; там — мотивная пестрота, здесь — монотонное ползучее передвижение одного мотива; там — диетность, здесь — бемольность; четкости членения противостоят гемольность, вуалирующая трехдольный метр; свободно переменчивой фактуре — строго выдержанный, преимущественно четырехголосный склад; в диатонику врываются хроматические линии; сильно выражено тяготение в область темных, мрачных звучаний (тесные интервалы в низкой tessiture; нисходящее с фригийским ходом альтерированное баса репризы, слушающее краски):





Нельзя не прислушаться к таинственному перезвону в середине эпизода (форшлаги *F* в басу, повторно выделяемые звуки *c* и *a* в среднем голосе и, наконец, явно звенящий «высокий колокол» *f*)⁹⁰. Первый эпизод по совокупности всех этих средств может быть охарактеризован как фантастический хорал. С иным, отличным по фактуре (ис гармония, а полифония), но родственным по духу вариантом жанра мы уже встретились в анализе «Новеллеты» *F-dur*⁹¹.

Эпизод вводился без подготовки, методом «скачка»; возвращение же рефрена происходит в высшей степени плавно, путем «заполнения» — дается развита (15 тактов) и очень выразительная готовящая репризу связующая часть. Распространенный прием тематических предвестников (настоячивое повторение мотива подготавливаемой темы) Шуман возвышает, трактуя его наподобие оркестрово-симфонического фрагмента с переключками групп, перебросками из одной тональности в другую, нагнетательными органичными пунктами — атрибутами разработочно-предиктивных разделов. Решающую роль играют лаконичные элементы: «мотив полонезного ритма» и «мотив скачущих квинт».

Интересен тональный план связующей части. Она состоит из трех разделов. Первый (4 такта) использует бетховенский принцип постепенного, субдоминантного нарастания⁹² в диатонической терцовой цепи (*[B-dur] g-moll, Es-dur, c-moll*).

⁹⁰ В звуке и тональности *F* заложено нечто потенциально звенящее (см. увертюру Римского-Корсакова «Светлый праздник» и особенно «Сказание о невняднике из Китежа»).

⁹¹ См. также эпизоды *B-dur* в интермеццо «Новеллеты» № 3 и заключительной части «Новеллеты» № 8. Напоминаем также о средней части пьесы «Trautes Wirtgen».

⁹² По отношению к *D-dur* как главной ладовой тональности.

Во втором разделе (8 тактов) происходит перелом: классический функциональный принцип уступает место новому — интервально-мелодическому (с *mol.*, *ff. mol.*, *Moll* без остановки *d. moll* (одноименный главной тональности?) и «рациона» третьем разделе более осторожно, по полутонам опускается к исконной ладотональному родстве, а на соседстве тоник, почти не свойствен классическому стилю. Его особенность в том, что он даст композитору возможность, не оглядываясь на родство тональностей, оперировать более далекими отношениями, если тоникки найдутся «рядом» (в данном случае *e. moll* — *Es-dur* — *D-dur*).

Рефрен, как и во всех последующих случаях, проходит в сокращении — дан лишь репризный период.

Второй эпизод контрастирует рефрену с новой стороны. Это — не буйная, почти вакхическая музыка рефрена; мы не на ярмарочной площадке, но и не в мрачной келье монаха. Звучит ясная, мягкая, но не очень щедро созданная мелодия. В ней всего три звука (a_1, h_1, d_2) со спокойной кульминацией в центре на звуке d_2 . Сосредоточена же мелодия на звуке a_1 . Шуман извлекает из него всю выразительность, всю певучесть посредством воздействия — «нажима» со стороны более высоких звуков, а также путем непрерывной смены $D - T, D - T...$ Этот принцип был богаче, экспрессивнее разант в побочной теме финала Фантазии *C. dur*, сочиненной в те же годы, что и «Новеллетта»:

[Etwas langsamer]

39a

39b [Etwas bewegter]

The image shows three staves of musical notation. The first two staves are for measures 39a and 39b, and the third staff is for measure 39c. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. Measure numbers 39a, 39b, and 39c are indicated at the beginning of their respective staves. The tempo/mood markings are '[Etwas langsamer]' and '[Etwas bewegter]'.

Еще один источник выразительности можно усмотреть в этой скромной мелодии. По метру высшего порядка она хоренчна. Но при этом легкие такты имеют тенденцию «отслаиваться» и по сравнению с тяжелым, в силу чего структура восьмитакта сдвигается к структуре 1+2+2+3 (трохей второго рода по Катуару). Это небольшое, но ошутное раздвигание рамок вносит со своей стороны, некоторый элемент развития в мелодию, охраняя ее от полной застылости.

Тема, прозвучав однажды, не исчезает, а воспроизводится квинтой ниже (G-dur) как своего рода ответ. Он составляет серию аккомпанирующих голосов, дину эпизода. Помешанный «внутри» аккомпанирующий голос, намечавшийся уже в этот ответ приобретает вокальный оттенок, намечавшийся уже в первом проведении. Такое впечатление окончательное утверждается в репризе, где вместе поют уже два голоса, до сих пор излагавшиеся порознь («она» и «он»). Совокупность примененных средств — эффект тембро-регистровой переключки, прием объединения в репризе подчеркнутую отстраненный на второй план аккомпанирования (как бы струнные *col sordini*) — все это вместе взятое с панематикой (как бы струнные *col sordini*) — все это вместе взятое с панематикой неопровержимо говорит о дуэтности, о миниатюрной лирической сценке. Жанр вокального дуэта, переданного инструментальными средствами, многократно использовался композиторами XIX века (особенно романтиками); отражая рост и углубление лирического начала, он позволял конкретизировать его проявления⁹³.

Отметим еще следующее. Известная скудость мелодического рисунка (скорее «схема» лирической сцены, чем ее полноценное осуществление) может быть расценена как задуманное намерение, связанное с характером образа: ведь дуэт, хотя и написан в мажоре, но совсем не весел, не радостен (что подтвердится в коде). Отсюда следует вывод: вместе со всеми прочими эпизодами он должен быть отнесен к «теневого» (отчасти даже депрессивной) стороне произведения, противостоящей сверкающему рефрену.

Эпизод остается гармонически незавершенным, и это позволяет ему теснее сомкнуться с новой связующей частью, большой по масштабам (20 тактов при том, что последующая реприза насчитывает всего 12 тактов), мрачно-затаенной по характеру. Подобно первой связке она имеет оркестрово-симфонический облик, что свидетельствует о значении, которое Шуман ей придавал. «Переключки духовых», контрапункты двух основных мотивов рефрена (такты 9—12), совсем не фортепианной природы «тремоло лютнев» (с такта 13 и вплоть до репризы рефрена) — таковы проявления этой «микросимфоничности». Они становятся еще более явными, если обратить внимание на структурную сторону —

⁹³ Назовем несколько примеров: Шуман, «Отчего», вариация *gis-moll* из «Симфонических этюдов»; Мендельсон, «Песня без слов» № 18, которую композитор назвал «Duetto»; Шопен, этюд оп. 25, *cis-moll*, полонез *cis-moll*, серенада, Серенада оп. 3, Скрябин, многие прелюдии раннего периода.


прогрессирующее сжатие от четырехтактов через двутакты, одно- такты до тактовых долей включительно с бурным вторжением в рефрен⁹⁴.

Пусть к основной ладотональности идет из субдоминантовых глубин (B-dur, Es-dur). В общем нарастании принцип принимает участие знакомый уже нам мелодический принцип модуляции (b-moll — h-moll — C-dur — D-dur).

Мобилизация столь большой суммы средств, очевидно, должна была иметь вполне определенный содержательный смысл. Надо полагать, он заключен в формуле «от мрака к свету». Третий рефрен, хотя и довольствуется протяженностью одного периода, имеет для Шумана особое значение — светоносное, сугубо энергическое (ff, изобильная акцентуация). Но кроме того, фермата, поставленная по его окончании, говорит о завершении какого-то большого этапа. Впереди еще два эпизода, рефрен, кода; ближайший эпизод (Sehr lebhaft) очень отличается по примененным в нем средствам от всего предыдущего. Композитор чувствует необходимость дать слушателю хотя бы небольшую передышку после обилия разнообразных впечатлений и накануне нового этапа. Видимо, здесь действовал продуманный принцип. Напомним, что с аналогичными ферматами, разграничивающими произведение на крупные части, мы уже встречались в «Венском карнавале», «Новеллетте» № 1.

Третий эпизод (S IV, g-moll), действительно, очень несхож со всем прочим. Если предшествующие разделы создавались в разнородными средствами, то здесь основной являются средства изобразительные: ритм скачки при значительном ускорении темпа⁹⁵. В предположительном сюжете (если он существовал) это означало какой-то крутой поворот событий. «Тряска», «подбрасывающая» мелодия и фактура, остигнутые акцентирование каждой доли — все это не очень удобно для воспроизведения на фортепиано и оправдано, очевидно, лишь картинно-изобразительной задачей:

⁹⁴ Оркестральность связующих частей, их смелые и резкие, но обдуманно-логичные тональные планы — все это имеет принципиально важное значение: смысл этих явлений в том, чтобы дать конкретизированное представление о развитии симфонического типа. Можно связать их с общим принципом новой музыки XIX века: представлять развитие в выпукло-осознательных формах; не скрывать «подспудно» протекающие процессы, но открыто их демонстрировать. Напомним о динамизации тем путем их коренной образной трансформации, о запечатлении лирики как инструментального дуэта, о тесном слиянии резко контрастирующих частей через эффект обертонов (переход от «Паганини» к «Немецкому вальсу» в «Карнавале»). Сказался общий рост конкретной образности, программной изобразительности (программность в области приемов развития).

⁹⁵ Ритм  выводится из рефрена, особенно легко — из его середины. Фигура эта излюблена Шуманом (вспомним о первой части сонаты fis-moll). Характерно, что Римский-Корсаков, подражая Шуману, сочинял свою фортепианную «Новеллетту» h-moll в том же ритме.



Очень велика напряженность середины эпизода. Она звучит как предикт на доминанте, но не в *g-moll*, а на тон ниже — в *f-moll*²⁶ и соответственно ведет не к истинной репризе, а к ложной в *F-dur*. Замечательно, что именно в этом резко нарушающем норму моменте Шуман располагает кульминацию всего эпизода. Лишь вслед за ложной вступает подлинная реприза в *g-moll*. Можно позволить себе аналогию большого и малого: если весь эпизод *g-moll* был уподоблен крутому повороту широкого плана, то кульминационная ложная реприза есть сходное явление внутри эпизода, подчеркивающее остроту происходящего.

С этого момента возникают признаки (хотя и не строго соблюдаемые) обратного хода событий. Друг за другом следуют первая связующая часть, рефрен, трансформированные первый и второй эпизоды (кода).

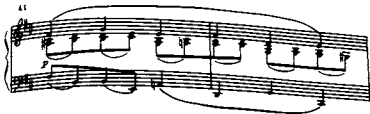
Возврат первой связующей части важен вдвойне. Во-первых, вместе с ней вновь приходит мажорное начало в ставшую сумеречной атмосферу, выравнивается чаша весов. Во-вторых, она вносит элемент симметрии, образует внутреннюю арку в форме.

Четвертому проведению рефрена суждено оказаться последним, хотя до конца произведения не столь уж близко. Смысл этого отступления от нормы мы постараемся в дальнейшем разъяснить.

Наступает очередь последнего, четвертого эпизода (*f-moll*). Его родство первому эпизоду очевидно. Избрана «однотерцовая» тональность (*B — h*). Особенно нагляден возврат гемиольных — двудольных мотивов (см. пример 4!).

Почти все то же самое можно повторить о фактуре типа хорального песнопения, о соотношении «застойной» середины и хоть и ползуче, но все же движущихся крайних частей. Слышатся (в середине) и отголоски «перезвона». В общем можно определить

²⁶ Перед нами один из примеров «косвенных» или «обманных» предиктов, которые до конца не позволяют предугадать, к какой действительной цели они предугаданы классиками (предикты на доминанте от параллели).



жанр как хоральный с характерно шумановским оттенком если не фантастики, то хмурой таинственности. Все же сказать, что здесь воспроизводится первый эпизод, нельзя, можно говорить о свободной вариативности. Колорит несколько изменился: «хромесная размытыми тематическими контурами. Общие с первым эпизодом черты — лишь тень его звучаний. Но имеющихся черт родства достаточно, чтоб усмотреть образование второй, более широкой арки. Если внутренняя арка имела значение скорее архитектурное, то арка внешняя со своим характерным обликом и большей близостью к концу гораздо более существенна.

Эпизод замедляет движение и, не завершаясь, переходит в предикт к коде. Он выполнен как довольно длительная (12 тактов) разработка одного из мотивов эпизода; предиктовость создается с большой умеренностью и постепенностью. Можно даже воспринять этот раздел не столько как подготовляющий, сколько как дальнейшее, очень свободное развитие четвертого эпизода, и вместе с тем — как некоторое средостение между всей предшествующей музыкой и кодой. Момент вступления коды по-особому выделен, заметен, отделен от всего предшествующего ступившей темной облачностью предикта. А между тем материал коды не нов: он почерпнут из «дуэта» (второй эпизод). Отражение центрального эпизода в коде естественно и обычно. Но при наличии четырех (а не трех) эпизодов композитору пришлось сделать выбор. Выбор не представлял затруднений: третий эпизод расположен слишком близко к коде, а главное, слишком специфичен по своему облику: «эпизод скачки» носил несколько вставной характер.

Коде «Новеллеты» D-dur прямо противоположна коде «Новеллеты» F-dur: там был сконцентрирован максимум мужественности и действительности, здесь к коде ведет большой образно-динамический спад, с неизбежностью предопределяющий ее содержание. Коде сохранила трехчастную форму дуэта (изменилась и сократилась середина). Налицо обычные атрибуты коды — тонический оstinатный бас, доминанта к субдоминанте. И то и другое дано в оминорвающем аспекте. Поразительна трансформация, которую претерпел «полонезный мотив», став мотивом кодового basso ostinato. Отнесенный глубоко вниз, регистрово изолированный, он сблизился в свой состав звук II пониженной ступени. Он сблизился с «мотивом судьбы» (см. тему «Аппассионаты»):



Звучит он, как далекий и бледный призрак праздничного рефрена. С него началось произведение, им оно и замыкается.

Чтоб яснее представить себе общую концепцию «Новеллетты», нам придется прибегнуть к попытке некоторой — пусть условной — «позитизации», воспринимаемая образно-жанровое развитие как связанный процесс. Проведенный выше анализ дает для этого достаточно оснований, особенности шумановского стиля — также.

Заглавная авторская ремарка позволяет вообразить картину шумного праздника, веселящейся толпы. Мгновенное переключение — и слушатель перенесен в обстановку мрака, быть может, некоей тайны. Ее вытесняет новая волна «gauschend und festlich», но став почти втройе короче, быстро исчезает. Теперь, словно на опустевшей площади, остаются лишь «он» и «она», звучит их робкая песня. Опять приближается и охватывает нас праздничный вихрь, чтоб уступить место характерно-изобразительной сцене на остинатном галопирующем ритме. Последняя праздничная картина — и слышится хорал. Очертания его расплываются. Когда же мгла расходитя, мы видим ту же одинокую лару с их несмелой песней; еще звучит далекий отголосок праздника, но и он исчезает. Все кончилось.

О чем свидетельствует рассказанное? Об очень большом диапазоне, в котором совершаются события, о богатстве музыкального сюжета. Но также и о том, что сменяющие друг друга «главы повествования» («новеллы») группируются вокруг двух полюсов. Один, составляющий основу формы, однороден, рисует неизменную оптимистическую картину, создающую впечатление м а с с о в о с т и. Другой, напротив, неоднороден, окрашен в нерадостные тона и (за исключением «скачки») направлен на показ внутреннего мира. Первый полюс — совокупность рефренов, второй — серия эля-

Итак, перед нами типично шумановская, проявившая себя более всего в виде ромдо антитеза шумного, многолюдного мира и образов, связанных с психологизмом, с субъективным началом. Крайнее выражение этой антитезы: внешний мир и одинокий

мечтатель. Его образ, как мы уже видели, может быть представлен по-разному — любовная лирика, иллюзорные мечты, уход в религию, причудливые фантазмагории в духе Э. Т. А. Гофмана⁹⁷. Не исключены и отдельные отклонения в область неожиданных событий, даже приключений («эпизод скачки»).

Теперь можно дать ответ на вопрос, что озакачивает отсутствие рефрена в конце произведения. Оно вытекает из содержания как одна из возможностей в трактовке излюбленного Шуманом противопоставления. Оппозиция «шумный мир — грустный мечтатель» допускает две концовки: либо произведение завершается картиной внешнего мира с присущими ему бытовыми жанрами (как это имело место в «Новеллетте» F-dur), либо происходит окончательное погружение в область субъективного. Именно к таким, последнего типа концовкам склонен Шуман («Бабочки», «Давидс-бюндлеры»). И именно вследствие этой двойной возможности произведение, полное веселья, юмора, иной раз неожиданно оканчивается грустной нотой, угасанием. Аналогичные явления могут встретиться и в литературных произведениях. Такими, для поверхностного взгляда непонятными концовками завершаются повести Гоголя (у Шумана немало точек соприкосновения с ним) «Сорочинская ярмарка»⁹⁸ и даже «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»⁹⁹. Вот почему не нужен был блестящий рефрен в завершении, а уместна была кода — тень, воспоминание того, что было еще недавно живо¹⁰⁰. Не следует лишь придавать ей значение единственно возможного общего вывода — Шуман при желании мог бы, вероятно, повернуть развитие к концу и в иную направленность. Более того, отсутствие синтезирующей части отражает одну из сторон романтической эстетики — поиски, стремления, порывы, не приводящие к однозначному выводу.

К какому типу шумановских рондо следует причислить «Новеллетту» op. 21 № 5? Она вобрала в себя положительные качества как сюитного рондо (насыщенность образными смеканми, картинность, разработанность — пусть в скромных пределах — каждого этапа), так и связно-слитного (ощущение процессуальности, более явственная логика развития). Все эти достоинства проявили себя в «Новеллетте» D-dur.

Сравнивая две «Новеллеты», мы видим, что даже в родственниках по некоторым чертам рондо есть много различного. Тем самым еще раз подчеркивается шумановская широта в трактовке формы.

⁹⁷ Гофман-писатель сравнительно мало проявил себя в собственно музыкальном творчестве. Если «безумный капельмейстер» и воплотился в чей-либо музыка, то только в шумановской.

⁹⁸ «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и наврасно одинокий звук думает выразить веселье... Скучно оставленному! И тяжело, и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему!»

⁹⁹ «Скучно на этом свете, господи!»

¹⁰⁰ Кода близка особому типу реприз — «призрачным», ослабленным, обескровленным.

РОНДО В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА

Историко-культурное развитие в России XVII — XVIII веков было чрезвычайно своеобразно. Если в XVII веке преобладала некоторая культурно-историческая обособленность, то в следующем столетии начиная с эпохи Петра I процесс приобщения к европейской культуре шел интенсивно. Искусство и, в частности, профессиональное музицирование было, естественно, в немалой степени затронуто этим процессом. Ощутимые контакты русской профессиональной музыки с Западом, Европой совпадали с окончанием переломной эпохи от барокко к классицизму, с формированием классического стиля. Не приходится удивляться поэтому, что в произведениях русских композиторов второй половины XVIII века веяния раннего классицизма отражены весьма ясно и что на начальных ступенях развития русское рондо не могло миновать встречи с указанными источниками воздействия. Нетрудно обнаружить их в инструментальных пьесах выдающегося композитора Дмитрия Бортнянского. Таковы рондо из сонаты для фортепиано C-dur, из скрипичной сонаты¹, финал квинтета для скрипки, альта, виолончели, арфы и фортепиано:



¹ См.: Филдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. М.—Л., 1929. Т. 2. Нотное приложение.

Все они ясно демонстрируют родство с раннеклассическим стилем, иногда даже кажутся «квaziмоцартовскими».

Следует учесть и другое обстоятельство. Народная основа музыкальной формы — принцип вариационности — оказала столь мощное воздействие на русских композиторов, первых профессионалов, что до известной степени вытеснила или во всяком случае сузила до поры до времени поле применения иных, не вытекающих столь непосредственно из русской народной основы формообразующих принципов.

Полющено-самостоятельное развитие русского рондо в такой же мере естественно связывается с именем Глинки, как развитие русской классической литературы с именем Пушкина. Подобно тому, как Пушкин справедливо считается создателем русского литературного языка и родоначальником высокохудожественных творений, аналогичную роль — и в целом и в специально интересующем нас аспекте — сыграла деятельность Глинки.

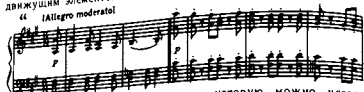
Прежде чем показать наиболее оригинальные образцы глинкинских рондо, кратко остановимся на тех случаях, где композитор сохраняет близость сложившимся традициям. Это наиболее очевидно в рондо Антонины из 1-го действия «Ивана Сусанина». Собственно Рондо предварено каватной «В поле чистое глянжу». Темповый контраст между каватной (*Andante*) и рондо (*Allegro grazioso assai*) напоминает о распространенном в русской музыке того времени жанре «сдвоенной песни». Рондо построено по классическому пятнчастному типу А В А С А. Особую завершенность придает рефрену дополнение. Знакомый нам синтез лесенного и танцевального начал преломлен здесь в виде грациозной и игривой кантленности. При этом соблюдена некоторая жировая дифференциация: в рефрене преобладает певучесть, в эпизодах (родственных друг другу, но не тождественных) — танцевальность.

Больше своеобразия выказывает другой номер той же оперы — вальс из 2-го действия. Он в высшей степени «хореографичен», связь с разного рода балетными па, пируэттами в нем очень ощутима. Отметим три особенности вальса. Первая относится к жанровым чертам: Глинка не назвал этот номер вальсом, возможно, из-за менее обычного шестидольного размера, но характер музыки довольно определенно указывает на этот жанр. Однако оба эпизода трактованы в этом смысле своеобразно. В них отсутствует обычный вальсовый аккомпанемент — бас, в котором заложена метрическая (а также гармоническая) опора, и два аккорда на слабых моментах, как бы выражающие «воздушность» танца¹. Однородная фактура гоморитмична и в начальном периоде

¹ Обрати внимание, в частности, на обилие дополнений (что характерно, как мы видели, для Моцарта).

² Сказанное не относится ко второй части первого эпизода, изложенной традиционно. Контраст обеих частей эпизода так велик, что можно даже говорить о «парном эпизоде», соединяющем две различные темы.

первого эпизода даже напоминает хоровое изложение. Ее понижает ритмическая фигура $\rho : \uparrow$ (или $\rho : \rho \uparrow$), которая является движущим элементом:



Возникает особая разновидность, которую можно назвать «неаккомпанируемый остигато-ямбический вальс». Глинка очень склонен к ней — сошлемся на танцы из 3-го действия «Руслана и Людмила» (цифры 22 и 36), а также эпизод *fis-moll* из Вальса-фантазии. В большинстве случаев они выделяются особым характером *leggiero* (благодаря постоянным паузам), вполне балетным.

Вторая и третья особенности касаются формы. Оригинальность глинканской трактовки сказалась в остроумном использовании двухчастной структуры полного рефрена, допускающей появление каждой части порознь — либо первой без второй, либо только второй, без начальной. Эффект разнообразия и свободы очевиден. В вальсе последний рефрен представлен лишь второй его частью. Это объясняется двумя причинами. Во-первых, предыдущий, второй рефрен ограничен только первой частью, что естественно связать с типично классическим сокращением промежуточного («прославляющего») рефрена. Вторая причина коренится в упомянутом эффекте *leggiero*, очень выделяющем второй эпизод своей прозрачностью. Появившаяся вслед за ним и а ч а л ь н а я часть рефрена с ее *riano grazioso* не создала бы никакого контраста, тогда как шумное и насыщенное синкопами звучание второй части рефрена производит сильный эффект.

И наконец, третья особенность вальса — очень большая кода (37 тактов), превышающая по длительности любую из основных его частей и, что особенно важно, вводящая совершенно новую, очень изящную тему¹. Если бы не явные признаки кодовости, появляющиеся с середины этой части, коду можно было бы считать третьим эпизодом, а все рондо «открытым», лишенным последнего рефрена.

Сравнительно небольшой номер оперы, как мы видели, содержит немало интересного.

Другие глинканские образцы еще дальше отходят от традиционных норм, что и придает им оригинальность и ценность. Это касается в большой степени оперы «Руслан и Людмила». Основное тематическое зерно Интродукции коренится в первых словах Баяна «Дела давно минувших дней...» (В. Виг.). Здесь заключен перво-

¹ Обрати внимание на такты 21—23, словно иллюстрирующие «Бег на пуантах».

начальный вариант рефрена, который в полностью развитом виде появится дважды (хоры «Светлому князю и здравье к слава»). Эпизодами этого грандиозного рондо станут две совершенно самостоятельные песни Баяна («Оденется с зарею», D-dur, и «Есть пустынный край», F-dur), эпически пророческие. В целом создано величественное здание, где торжественность и массивность основных, опорных частей оттенена глубоко выразительными и многозначительными «индивидуальными отступлениями».

Очевидно, не случайно Глинка вернулся к близкому принципу построения в финальном хоре «Слава великим богам!» В отличие от Интродукции два эпизода финала (соко Гориславы и Ратмира) различаются не тематически, а тонально (F-dur и B-dur), что соответствует двойной трехчастной форме. Принцип отенения массового, импозантного личным, кантиленным сохранен и здесь. Финальный хор изложен — по сравнению с Интродукцией — более сжато, как своего рода кодовое stretto. Однако он не только не уступает Интродукции, но, скорее, превосходит ее по значительности и заложенной в нем в высшей степени мощной динамике. Вся опера, таким образом, оказывается обрамленной двумя, во многом различными, но по духу родственными крупномасштабными рондо. Обрамление это, придавая особую стройность конструкции оперы на самом высоком уровне, вместе с тем вносит новый, очень важный штрих в историю драматургически-смысловых трактовок рондо.

Наибольший интерес представляют два соседних номера: Баллада Финна и Рондо Фарлафа. Принадлежность баллады к области рондо иногда оспаривается в пользу вариаций. Принципиальная связь их нам достаточно известна. В данном случае налицо некоторые их взаимопроникновения. С одной стороны, варьирование затрагивает рефрены, а, с другой стороны, — в эпизодах (в том числе — и в контрастном втором) есть черты рефрена: иначе говоря, здесь отсутствует резкая дифференциация между рефреном и эпизодами. Тем не менее есть достаточно оснований рассматривать Балладу Финна как особого рода форму, генетически опирающуюся на народно-музыкальный принцип варьирования, но результативно складывающуюся в рондо, где варьирование, разработка и прямой контраст составляют тип A B A₁ C A₂, то есть расположены рондообразно⁵. Таким образом в Балладе

⁵ В «Записках» М. И. Глинки имеется упоминание о главной (стало быть, единственной) теме Баллады. Тема эта использует подлинную финскую народную мелодию. Первый эпизод («Я вызвал смелых рыбаков») мал; второй («Но слушай: в родине моей...») очень велик. Его значительность (именно здесь подготавливается перелом в отношениях Нанны и Финна!) подчеркивается вступительной частью («К чему рассказывать, мой сын, «Ах! И тешишь к нему особой связующей частью («К чему рассказывать, мой сын, «Ах! И тешишь к нему одной...»), своего рода лирическим отступлением. Важна и вторая связь перед последним рефреном («Ах, витязь, то была Нанна!»). Интересно, что обе связи совершенно одинаковы по протяженности (по 14 тактов), что может говорить о сознательной преднамеренности в пропорциях. Обе они содействуют впечатлению балладности как непрерывного повествования.

Оригинально выполнен и первый эпизод. Он состоит из двух разделов, настолько различных по характеру, что может быть принят за «спаренный эпизод». Первый, меньший раздел (16 тактов) с поочередными обращениями к Руслану и Людмиле более «серьезен»; основной же (32 такта) сугубо комичен. Вообще эффекты комизма (и, тем самым, насмешки, высмеивания) с наибольшей очевидностью достигаются Глинкой (в «местном» плане) двумя приемами: гротескной отрывистостью пения (*staccato*), притом на тексте любовно-эротического характера (см. пример 46, первые четыре такта), и скороговоркой во втором эпизоде («Не трудясь и не забывая...»), особенно в коде:

46 *Vivace assai*
P dolce

При мыс-ли об-ла-дать княж-ной, Не тру-
 -дась и не зв-бо-тась, не тру-дась и не зв-
 -бо-тась, я на-ме-ре-ний до-стиг-ну.

Оба приема чужды вокальной стихии, и в этом противоречии скрыто комическое действие (как и в разного рода несовет-

венного (D от чуждой ладотональности), из отдаления Глинка переводит слушателя к классическому косвенному предикту: D от исконной параллели к F dur. Таков этот смелый и выразительный гармонико-структурный процесс, особенно впечатляющий на фоне нарочитого «засилья» главной ладотональности и простейших гармоний рефрена:

45 *Vivace assai*

Учет при этом, что все Рондо пролетает в темпе предельно быстром — *Vivace assai*.

мостях, столкновениях между сутью изображаемого и средствами изображения, гиперболичностью используемых приемов).

Впечатлению навязчивости способствует и другая особенность: ослепительность ритмической фигуры] □, пронизывающей рефрен и в большой степени остальные части. И наконец, *idée fixe*, быть и в наибольшей степени сконцентрирована в огромной коде может, в наибольшей степени рондо, то есть $\frac{1}{3}$ его величины). След (14 тактов при 190 тактах рондо, то есть $\frac{1}{3}$ его величины). Специфические черты код, обычные для таких частей, здесь намеренно гиперболизированы — мы имеем в виду обилие точных повторов. Не входя в подробности⁴, отметим лишь, что в коде нет ни одного относительно завершенного, цельного построения, которое не подверглось бы немедленному и точному воспроизведению — подтверждению. Смысл этого очевиден: уверенность героя, все разгораясь, жаждет проявить себя в беспрестанном возврате к мысли, сулящей ему успех. К тому же сама гигантская величина коды как бы отвечает безмерному бахвальству Фарлафа и его готовности без конца тешить себя надеждой на близкое и незаслуженное счастье.

Обозревая Рондо Фарлафа в целом, нельзя не поразиться тому, с какой последовательностью Глинка реализовал основную сюжетную мысль, сосредоточив для этого самые разнообразные средства — крупные и малые, словесные и музыкальные. В результате создан редкий по единой направленности и с предельной отчетливостью нарисованный «портрет» действующего (вернее — бездействующего) лица. Быть может, какое-то влияние оказал на Глинку приемы буффонной оперы, но в основе своей Рондо в высшей степени самобытно.

Баллада Финна и Рондо Фарлафа находятся в непосредственном соседстве. Они столь различны и по конструктивному замыслу и по содержанию, что могут служить демонстрацией того, насколько возросла к середине XIX века широта смыслового диапазона рондо — от эпической повествовательности (с элементом драмы) до гротеска. Но замечательно, что при всем этом огромном различии им присуща одна важная общая черта — тенденция к отчетливо выраженному сюжетно-смысловому истолкованию, наполнению конструктивного замысла; тенденцию эту Глинка завещал своим потомкам.

⁴ Необходимо все же указать самые крупные особенности. По существу речь должна идти не об одной, а о двух кодах. Первую можно истолковать как совокупность двух развернутых дополнений (25 + 32 такта), вторая же — типично-циничного характера (36 + 21 такт). Нельзя умолчать об удивительном совпадении протяженностей обеих частей коды: и та и другая делятся по 57 тактов — уравновешиванию. Вспомнив о равенстве двух связующих частей в Балладе Финна тенденцию композитора по возможности обращать внимание на «кенорикованных» разделах формы.

Все рассмотренные до сих пор примеры относились к области оперной музыки. В большинстве из них рондообразность до известной степени диктовалась ходом действия или перипетиями рассказа. Но и в чисто инструментальной сфере Глинка оставил замечательное произведение в этой форме — Вальс-фантазию. Нельзя отрицать родства его с распространенными в те времена политематическими вальсами (Ланнер, Штраус). Однако не менее важны черты различия как в содержании, так и в форме. Глинка создал не «цель вальсов», каждый из которых — маленькая законченная пьеса, а слитное, непрерывное целое с общим драматургическим замыслом. В нем меньше открытой и общедоступной жизнерадостности, но больше тонкости, изящества и, главное, поэтичности, временами подпернутой дымкой меланхолии. И Я. Рыжкин пишет об усилении «повествовательности, выраженной средствами танца и одухотворяющего танец песенно-лирического начала», указывая также на то, что повествовательность способствует «возникновению все новых и новых тем»⁹.

Действительно, в Вальсе можно насчитать двенадцать тем. Это говорит не только о большой тематической насыщенности, но и о том, что некоторые темы по существу играют роль связующих частей, которые возвышены до уровня самостоятельных; то же относится и к серединам. С другой стороны, отдельные очевидные эпизоды не доводятся до устойчивого завершения (например, тема тромбона). Все это значительно увеличивает связный характер произведения. Многообразие делает неизбежной большее, чем обычно в рондо, число проведенных рефрена — он проходит шесть раз. Но возвраты его никогда не кажутся назойливыми из-за общего мелодического богатства — фона, на котором выступает рефрен.¹⁰ К тому же рефрен не всегда появляется в неизменном виде¹⁰.

Важнейшая из особенностей темы рефрена — повышение IV ступени минора, с тем в первую очередь связан элегический характер музыки. Сама по себе альтерация не играла бы столь важной роли, во-первых, если бы она не была подкреплена заостряющей гармонией DD (с последующей дезальтерацией — T — DD — S), и, во-вторых, если б звук IV повышеюкной ступени не входил в определенный выразительный комплекс — в интонацию опеваемого мотива задержания:

47 *Tempo di Valse!*



Весьма частый атрибут лирической музыки, эта интонация становится намного экспрессивнее при заострении ее начального

⁹ Рыжкин И. Вальс-фантазия Глинки // Памяти Глинки (1857—1957): исследования и материалы. М., 1958. С. 130, 154.

¹⁰ Ср. первый период и репризу трехчастной формы рефрена. См. также предходное проведение на органном пункте D.

звук. Общий мелодический спад $fis_2 - cis_2$ затруднен как преодолением противоречащей спаду восходящей терции $h_1 - d_2$, так и очень осязаемой для слуха уезляченной секундой $eis_2 - d_2$. Весь описанный комплекс, сконцентрированный в минорной фразе очень малого протяжения, является причиной того своеобразного впечатления «напряженной мягкости» и шемящей тоскливости, которое производит эта «ключевая» для Вальса фраза. Ее следствием в русской музыке можно считать «тему мечтаний» Татьяны из «Евгения Онегина».

Но эта фраза обладает и другой, почти столь же важной особенностью, не сразу приковывающей к себе внимание, но распродраняющей почти на весь Вальс, почти на все его темы. Мы имеем в виду трехтактовость (и ее производные — 6- и 12-такты). Предвидя законы квадратности, очевидно, в самом типе танцевального движения, где преобладает плавное кружение. Но эти задатки до Глинки, как правило, не реализовались — композиторы, подчиняясь закону квадратности, довольствовались вращательностью в пределах такта, объединяя их по 4, 8, 16. Глинка же сделал шаг, сплотив по три не только доли, но и целые такты, то есть создав трехдольность на двух уровнях («вальс высшего порядка»). Вполне возможно, что композитором руководило не только стремление к воссозданию характерного движения по кругу, но и желание отразить лирическое начало, присущее данному произведению, как в мелодиях вальса, так и в самой структуре, более «мягкой» по сравнению с обычной квадратностью¹¹.

Необычность строения, быть может, навела Глинку на мысль дать Вальсу-фантазии и второе название «Скерцо»¹². Нисколько не отвечая характеру основной темы, оно, однако, гармонирует с обликом некоторых эпизодов. И наконец, скерцозными Глинка мог считать нарушение нормативной для Вальса-фантазии трехтактности. Это имеет место в самом крупном, явно квадратном эпизоде G-dur¹³. А в следующем эпизоде C-dur — G-dur мы видим нечто противоположное — 12-такт (якобы производное от трехтактности число) сложен как 4+8, то есть как сумма двух квадратностей. В обоих случаях происходит своего рода скерцозная игра квадратностью и неквадратностью, словно композитор

¹¹ Это потенциальное свойство «тринности» было в дальнейшем очень глубоко почувствовано и многократно реализовано Чайковским. Сознательно или интуитивно по пути Глинки Скрябин в весьма лиричном фортепианном вальсе оп. 38 и Шедрин в «Большом вальсе» из балета «Конек-Горбунок».

¹² Заметим, что скерцозность в музыке венских классиков неоднократно воплощалась через неквадратную структуру, расцениваясь как шутивное нарушение нормы.

¹³ Термин «миним квадратность» введен И. Я. Рыжковым для обозначения вальса, где суммарно квадратное число тактов при расчленке обнаруживается из двух трехтактов, завершаемых в духе скерцозного усечения двутактом (3+3+2=8). Еще более осязаема скерцозность благодаря игре двух- и трехдольных фигур в мелодии.

мело подшучивает над инерцией в слушательском восприятии структур¹⁴:



Форма Вальса, о многоотемности которого упоминалось, имеет и другие оригинальные особенности. Относительной многократности проведенной рефренной темы отвечает значительное число эпизодов. Оно может быть определено по-разному в зависимости от трактовки некоторых середины и связующих частей (о чем говорилось выше — от 5 до 20). «Минимальный» вариант отвечает числу проведенных рефрена при нормативном строении формы (6 рефренов — 5 эпизодов). Но при этом следует учесть важное обстоятельство. Глинка применил принцип «групповых эпизодов». Если рондо не вызывает сомнений, то допустимы такие отступления от строгой его трактовки, как непосредственное соприкосновение или даже сочетание двух (а то и трех) эпизодов без рефренной прослойки. Таких случаев в Вальсе несколько¹⁵. Явление это стоит в одном ряду с уже отмеченным тематическим касанием середины и связок. Можно видеть здесь нечто «остаточное» в сравнении с доглинkinской цепью вальсов-миниаюр.

Вполне закономерными представляются пропорции в величине эпизодов: они рисуют картину неуклонного роста: 39, 64, 72, 82, 113 тактов¹⁶. Один из эпизодов (G-dur, с кларнетным дуэтом в середине) возвращается, имеет репризу и может рассматриваться

¹⁴ В соответствии с «трючностью» необычный вид иногда принимают масштабнотематические структуры: суммирование как 1, 1, 1, 3 (см. коду), дробление как 3, 1, 1, 1 (см. первый эпизод D-dur).

¹⁵ Наиболее последовательно проведен этот принцип в группе, начинающейся темой тромбона.

¹⁶ При подсчетах мы исходим из «минимального» варианта. На правах последнего эпизода учитывается кода (см. об этом дальше).

До грани пафоса доходит предкодовое проведение рефрена на органном пункте доминанты. Здесь в еще большей степени можно говорить о динамической трансформации образа. Особенный интерес представляет фактурное вторжение: двудольные темплы (пропущенные из эпизода G-dur), в своем первоисточнике грациозно-кокетливые, теперь, остигательно накладываясь «поверх» темы рефрена, приобретают чисто нагнетательный смысл:



Последнее напоминание о рефрене находится в коде. Эта часть представляет чистый образец «кодового эпизода», о котором в свое время шла речь. Как и подобает, он проходит в основной тональности; с рефреном его роднит интонация с участием IV повышенной ступени (в обращении *eis* — *h* — не вниз, а вверх). Начинаясь элегантно-танцевальными шагами с позваниваниями треугольника, «кодовый эпизод», как и некоторые другие из предыдущих частей, приводит к энергичной концовке. Но здесь то и возникает элегическая реминисценция, на несколько мгновений возвращающая нас к первоначальному настроению Вальса.

У Глинки в завершающих разделах произведений встречается бетховенский прием «вытеснения инородного», а также «утверждения через отрицание»: контрастирующий основному характеру завершающей музыки материал (тематический или тональный) вводится ненадолго, с тем, чтобы быть преодоленным ради торжества главной музыкально-образной идеи, быть принесенным «в жертву» ей¹⁹.

В Вальсе кода по мере приближения к концу становится все более активной, а потому неожиданное возникновение именно в такой момент основного грустного лейтмотива более, чем где-либо раньше, обнаруживает полускрытую в движении танца ноту печали.

¹⁹ Напомини о кодах финала «Лунной сонаты», первой части «Крейцеровой сонаты», у Глинки о вытеснении «гаммы Черномора», буквально растаптываемой светлыми мажорными аккордами D-dur, у Шумана — о внезапно сверкнувшем чужеродном B-dur в коде «Симфонических этюдов».

даже, может быть, боли. Важное отличие от других случаев «отрицания отрицающего» элемента заключается в том, что здесь этот элемент сочетает чужеродность (зону) с определяющим, по отношению к кодовой кульминационной зоне) в целом. В этом ведущим образом значение гликинское мышления, надлежит видеть оригинальность об основной смысловой дифференциации: рефрен минорно лиричен, эпизоды беспечно танцевальны, большей частью мажорны. Но нельзя ограничиться таким самым общим подходом. Как мы видели, внутри рефрена есть тяготение к выходу за пределы элегичности. На протяжении Вальса происходит скрытое борение чувства легкого, «скользящего по поверхности», и спрятанной за ним тоскливости, время от временирывающейся в патетических вспышках. Они быстро сглаживаются «успокоительными» новыми темами, но возникают вновь и вновь. Нельзя не учитывать этого при характеристике основного содержания Вальса. Используя однажды примененное по другому поводу выражение²⁰, можно было бы сказать, что главное в этом сочинении «Tristesse dansée» («отанцованная грусть»). Вальс-фантазия Глики соединяет непосредственную привлекательность («букет» красных тем), мудрую новизну приемов и не сразу осязаемую глубину.

Специфику в построении рондообразной формы можно подметить у Глики и в произведениях меньшего масштаба. Таков романс «Не называя ее небесной», который представляет пример «иерархического», трехступенного рондо. Оно отлично, однако, от типа, описанного выше (см. наст. изд., ч. I, гл. I: «Общая теория формы рондо»). Если там речь шла о дополняющих рефренах, уступающих по значению основному, то здесь начальная, главная для рондо тема играет менее заметную роль по сравнению с рефреном в тесном смысле, четырежды проводимом и возвращающем заглавные слова романса. Это значит, что Глинка дает собственно п е с е н н ы й рефрен, перенося в жанр развитого, сравнительно крупного по форме романса прием, заимствованный из жанра строфической песни с припевом.

Контакты с тем же источником есть и в другом роде формы — трех-пятчастной $a\ b\ a\ b\ a$ ²¹. Примером служат некоторые романсы с картинно-повествовательным типом развития: «Ночной зефир», «Попутная песнь».

Интересно сравнить романс «Ночной зефир» Глики с написанным на тот же пушкинский текст романсами Даргомыжского и Метнера.

²⁰ Каратыгин В. Памяти Н. А. Соколова // «Орфей». Пг., 1922. Кн. I.

²¹ Упомянем о родственном типе формы — двойной трехчастной. В ее рамках особенно выразительная самостоятельная тема для образования середины, и, в не меньшей мере, динамическая, шаг за шагом восходящая линия развития, приводящая к кульминации.

Три «Ночных зефира» дают любопытную и показательную в смысле индивидуальности каждого из композиторов картину. Все романсы пятничастны (три рефрена, две средние части). Во всех текст рефренов неизменен, текст средних частей обновляется. Глинка не внес никаких изменений в музыку второй средней части (по сравнению с первой серединой), довольствуясь тем перосмыслением, какое вносят новый текст и детали исполнительской трактовки. Даргомыжский поступил противоположным образом: для нового текста второй средней части он написал совершенно новую музыку, и его романс, единственный из трех сравниваемых, построен в форме настоящего рондо. Метнер придерживался средней линии: он учел необходимость оттенить музыкальным материалом то новое в тексте, что появляется во второй средней части, но сохранил при этом тематическое единство обеих средних частей; с этой целью он транспонировал материал первой из средних частей на большую терцию (Ges-dur — B-dur)²²; его трактовка, наиболее близкая романтической, исходит из двойной трехчастной формы:

51 Poco meno mosso *resc. rit.* 1-й эпизод

Вот изо-шла лу-на златая, я, ти, шва-чу... ги.

a tempo Начало 2-го эпизода

- та - ры зари... Слнц-ман-тишь - ю, ан, гоя мн. лый

Кроме того, Метнер сильно изменил последнюю репризу, придав ей кодовые черты и тем самым приблизив к манере Листа замешать вторую репризу заключительной частью (напомним «Утешение» E-dur, «Совет Петрарки» № 104). Мудрой простоте Глинки противостоит некоторая прямолинейность Даргомыжского; изошренность Метнера нашла наилучшее в смысле формы (не в смысле самого интонационного языка) решение задачи. «Ночной зефир» Глянки, написанный в рондообразной форме, продиктованной принципом изобразительности, ведет нас к картинно-декоративному рондо, разработанному впоследствии Римским-Корсаковым.

Сравнительно невелик общий объем творческого наследия Глин-

²² Такая восходящая транспозиция очень существенна в тенни. Повышение tessitury придает всей части большую экспрессию и свет, очень выделяясь на фоне глинкино-метнеровской хжурости.

ки. И тем не менее композитор оставил разнообразные — и по типам формы и по смысловому истолкованию — примеры трактовки рондо. Это и рондо, близкое традиционно-классическому (Ария Антонида), в большей или меньшей мере удаленное от традиционного (вальс из «Ивана Сусанина», Вальс-фантазия, Рондо Фарляного (вальс из «Ивана Сусанина», Баллада Финна), со строфичностью (романсы) и, наконец, свободно-вариантная оперная форма большого размаха («Руслан и Людмила»). Образный круг включает многое — от танцевальной эпичности. Своим приемником Глинка оставил достаточно стимулов для дальнейшего плодотворного развития рондо.

Непосредственный продолжатель глинкинских традиций в интересующей нас области — **Даргомыжский** — проявил себя преимущественно на основе строфичности. Такова строфическая форма с обновляемыми куплетами, но сохраняемым рефреном в романсе «Не называй ее небесной» и в «Старом капрале». Особенность последнего произведения — резко отделенный от куплетов в соответствии с содержанием рефрен (трагический предсмертный марш). Отчетливо выделен рефрен и в романсе «Червяк». Другой вариант формы в романсе «Слеза»: роль миниатюрного, но очень четко выделенного рефрена выполняет не вокальная партия (все части которой в значительной степени разнятся), а фортепьянный отыгрыш. Гораздо шире развернута форма в балладе «Свадьба». Многозначительна идея этого произведения, высоко ценившегося русскими прогрессивно мыслящими людьми, — воспевание свободы чувства²³.

Рефрен баллады очень краток (Andante, 9 тактов при 20 тактах первого эпизода, Allegro и 32 тактах второго эпизода, Allegro vivace):

53 Andante

Нас вен- че- ли не в церк- ви,

²³ См.: Пекеллис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. М., 1966. С. 265—266.



Но его значение в качестве опорного пункта неоспоримо: контраст в содержании могущественнее контраста в пропорциях. М. С. Пекелис рассматривает рефрен как характеристику «свадебного обряда», степенно-плавную²⁴. Эпизоды же представляют картины мрачной, но по-своему буйно веселящейся природы, где и воспеты «любовь да свобода». Второй эпизод при всей вольности строения сохранил классический принцип преобладания над первым, как в противопоставлении рефрену, так и в масштабах. Венчает форму большая, ликующе-светлая кода. Будучи тематически самостоятельной, она, однако, претворяет в мажорном духе драматичные моменты второго эпизода. В балладе «Свадьба» является важная, новая для рондо черта, касающаяся смыслового соотношения между позитивным и негативным началом, которые распределены между рефреном и эпизодами.

Композиторы «Могучей кучки» культивировали рондо как жанр чистой инструментальной музыки столь же редко, сколь редко обращались они к непрограммному симфонизму. Почти всякое появление рондообразности у них диктуется определенно выраженными требованиями сюжета, программы, действия. Однако они оставили ряд оригинальных произведений в форме рондо, вдохновленных этими стимулами. Одно из лучших среди них — романс Бородина «Спящая княжна». Он заслуживает отдельного обстоятельного разбора. Здесь же отметим лишь некоторые особенно существенные явления.

Картинная повествовательность романса построена на своеобразной *idée fixe*, весьма отличной от той, которая лежит в основе Рондо Фарлафа или рондо «Ярость из-за потерянного гроша». Идея эта оказывается гораздо глубже, если принять во внимание предположительную и не расходящуюся с фактами аллегоричность произведения (образ России, русского народа, погруженных в ле-

²⁴ Пекелис М. Указ. соч. С. 263.

таргический сон злыми, антинародными силами; чаяния освобождения и крушение злых сил). Значительность идеи не противоречит принципу рондо благодаря специфическому содержанию, чт. принципу рондо благодать некоего состояния выражена требовавшему статичности; неизменностью средствами, но и выне только нитонационными выразительными средствами, но и выне бором формы с повторяемой темой — рефреном.

В комплексе художественных средств романса обнаруживаются три стороны. Одна из них — классичность, вообще близкая духу бородинского творчества, но не препятствующая новаторству. В данном произведении мы встречаем рондо с двумя эпизодами при тличном масштабном их соотношении (первый — мал, второй — велик). Того же происхождения сокращение прославающего рефрена, отражение эпизодов в коде, несвязное появление эпизодов и связный возврат рефрена. Другая сторона — то, что обближает романс с русской народной музыкой, — подчеркнутая диатоничность мелодии рефрена с чертами переменности и пентатоничности, структура пары периодичностей (с замыкающим рефреном синтаксическим кадансом); в более общем плане наблюдаются черты сказа, особенно ошутимые в эпизодах. Сама форма может быть на этом фоне истолкована в жанре сказочной колыбельной или сказочного повествования с при сказкой (= рефреном).

Ясна и третья историко-стилистическая категория — предимпрессионистические черты. Они выявлены в комплексе пентацелотоновых явлений, в фактуре колыбельной, в кварто-секундовой гармонической системе²⁵. В высшей степени интересно переосмысление средств народно-музыкального языка для создания фантастически-живописного повествования. Становится также очевидным, сколь многим обязан Дебюсс русской музыке и как, в частности, Бородин в этом малом, но замечательном произведении, выстраивает мост от «кучкизма» к будущему. Отметим и умение Бородина создавать ощущение монументализма даже в миниатюре²⁶.

Конкретную образную задачу, притом пародийного порядка, выполнил Бородин в романсе «Спесь» (слова А. К. Толстого): не столько идея фикс, сколько зарисовка тупой неподвижности. Она олицетворена в облике напыщенно-чванливой фигуры, безразличной к окружающему миру. Элемент статичности (которого нельзя отрицать у Бородина) принял вид «анекдотического марша» (по словам Б. Асафьева), причем не исключен и элемент «автоматизма» на величавые бородинские образы — довольно близки им фактура и гармонические приемы.

А. К. Толстой, создав жанровую картинку, о рондо не помыш-

²⁵ О пентацелотоновом комплексе см. в анализе «Острова радости» Дебюсс в М. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы М., 1983. С. 159.

²⁶ В наибольшей мере это относится ко второму, «богатырскому», эпизоду.

для — оно целиком сделано Бородиным, который четырежды представил ее рефреном²⁷. Как и «Спящая княжна», «Спесь» — пример «монументальной» миниатюры. Скромные размеры «Спящей княжны» позволили ее автору оставаться в рамках довольно строгой (если не говорить о подробностях) формы. В крупном же плане Бородин создает выдающийся образец, очень свободный по конструкции и характеру развития. Мы имеем в виду один из самых развернутых номеров «Князя Игоря» — Плач Ярославны. Он не только обширен, но и многозначителен. Не случайно он оказался непосредственно рядом с Хором поселения: два выражения народного горя, скорбности, преломленное через личное и переданное через обобщенно-массовое. В обоих видах драматизм велик, но он воплощен в сдерживающе-величавом эпическом тоне. Черты эпичности очевидны и в этой сдержанности, и в неторопливости рассказа, в картинной повествовательности при чередовании эпизодов. Сказываются они и в более специфических формах: в наличии особого субрефрена, носящего объективный характер и, возможно, связанного с образом гуслера-повествователя (см. об этом далее) и, наконец, в динамической рассредоточенности, отсутствии общей кульминации²⁸.

Рассмотрим общую форму Плача. Ее можно представить себе в двух видах — детализированно и укрупненно. Первое желательно, поскольку Плач развертывается как чередование довольно многочисленных фрагментов и о каждом из них следует получить хотя бы краткое представление. Второе же делает более ясными принципы формы, которые легли в основу Плача, равно как драматургическое значение частей формы.

Схема детализированного варианта имеет следующий вид²⁹:

а	а	б	с	а	в	с	в	(с)
h	h	D-fis	b (ка D)	h	h-D	D(G)	H-D	(H)
12	11	8	7	11	12	6	12 +	3
(орк.)				(орк.)				(орк.)

²⁷ Ранее на тот же текст написал романс Мусоргский. Повторенный начальная фраза там нет и отсутствуют, следовательно, какие-либо черты родообразности. В выразительных средствах есть кое-что общее с Бородиным, но в целом романс значительно беднее.

²⁸ В то же время можно подметить наличие общего центра в эпизоде обращения к Днепру, что выделено наибольшей широтой размахом. Центр аэакем кульминации — черта рассредоточенности.

²⁹ Поясним буквенные обозначения: а — основной рефрен; б — первый эпизод; с — дополнительный (местный) рефрен; в — второй эпизод, как бы продолжение первого; d — центральный эпизод. В схеме принятое количество тактов в разделах с и связках учитывает наложение тематического материала (см. об этом ниже, с. 100).

				(с)	а	б	с	СВЯЗКА	(с)
а	д	с	СВЯЗКА	с	б	D, A	A	d - a	d
б	д, A, G	G	с - g	(2)	5	8	6	9	(2)
12	14	6	8						
б	с	а							
D	H	б							
в	8	5							

(орк.)

О чем говорит эта схема? Прежде всего, о многочисленности составных элементов — при наиболее полном учете число их равно 20 (а при учете малых реминисценций темы с — они обозначены в скобках — даже 22). Это обстоятельство могло бы привести к мозаичности строения, пестроте. Но потенциальные минусы такого рода вполне избегнуты глубокой общностью выражения, господством единого настроения. Особенно важно в этом смысле частое напоминание о рефрене, определяющем общий эмоционально-настроительный колорит, — рефрен появляется шесть раз. Общепсихологический колорит, — рефрен появляется еще один часто проводимый рашает на себя также внимание еще один часто проводимый элемент — пяткратно звучащее с, уже упомянутый субрефрен. Рондо оказывается, таким образом, нерархически усложненным, трехступенным.

Чтобы обнаружить второй, укрупненный аспект формы, соединим временно аступление, повторения, субрефрены, связки и заключение к основным частям. Форма приобретает следующие, более лаконичные очертания:

A	B	A	B	A	D	A	B	A
23	15	11	31	12	28	5	23 + 14	5

Сравни этот результат с тем, какой дало бы нам непосредственное обращение к словесному тексту, сюжету «Плача». Текст делится таким образом: собственно плач («заплачка») — 23 такта; эпизод сострадания («Я кукушкой перелетной полечу...») — 15 тактов; плач — 11 тактов; обращение к ветру — 31 такт; плач — 12 тактов; обращение к Днепру — 28 тактов; обращение к солнцу — 37 тактов; заключительный плач в виде оркестровой реминисценции — 5 тактов. Мы наблюдаем замечательное совпадение укрупненного плана музыки и схемы текста. Дважды независимыми путями мы приходим к одному результату и в этом видим подтверждение верности анализа музыкальной формы. Но еще важнее зависимость формы от основного содержательного замысла: выражение личного неизбывного горя как неизменный фон — рефрен и цепь обращений к природе, к стихиям как эпизодам формы.

Интересная особенность формы сказывается в заметном падении роли рефрена после центрального эпизода. В этом смысле общую форму Плача можно было бы назвать «нескаяющим рондо».

Собственно рождительность приближается в последних разделах к слитной снотности. Это можно было бы объяснить достаточно до центрального эпизода, в силу чего ведущая роль «заплатки» вполне утвердилась в слухе. Но представляется, что данное объяснение, в принципе обоснованное, все же неполно. Начиная с эпизода обращения к Днепру обособленность частей (до сих пор значительная) ослабевает. Дважды появляются связки (см. скелет дважды после связок внедряются лаконичные концовки темы с тесно соединенные с предшествующей музыкой (пример 53 а); особенно интересно внедрение одной из этих концовок прямо в середину рефрена (пример 53 б):

Allegro moderato

53 а

53 б

слез,

т. г. *т. г.*

да к ми-ло-му на мо-ре не-слать

Такое органическое вращение элемента одной темы (субрефрена) в ткань второй темы (основного рефрена) — максимально возможный метод связывания частей. Эта «текущая контрастность» сродни, возможно, текучему развертыванию русской народной песни, перетекающей от одного мотива к другому.

Во всяком случае следует говорить об оригинальном претворении в форме Плача принципа «от расчлененности к слитности».

Мы не рассмотрели еще по отдельности тематизм частей и, прежде всего, рефрена («запалчки»). Мелодия его не отличается особой широтой, в ней не возникают новые интонационные элементы, лишь заключенные ее (последние 3 такта) вносит нечто новое, самостоятельное. Ее выразительность в другом, в упорном повторе — прием, взятый из народной песни одного причитающего мотива в оркестровых проведенийх смеяется переключками голоса и оркестра в основных проведенийх («*imitando la voce*»). Такая двойная повторность еще более усиливает действие интонаций причета. Характерен для Бородин процесс развития мотива: с такта 5 он, несколько трансформируясь, сжимается до двухдольности, происходит мелодическая концентрация, и не в «случайный» момент, а в третьей четверти всей формы рефрена, то есть вполне классическим путем; для классического же завершения не хватает лишь замыкающего построения, оно и появляется в заключительных тактах рефрена, только немного расширенное. Таким образом, народная обрядовая манера воплощена в строгой (в основе) структуре, содержащей динамизирующее начало³⁰.

Для первого эпизода Бородину послужила лучшая лирическая тема оперы, заимствованная из арии Игоря («Ты одна, голубка лада»). Оправдан этот перенос не только красотой музыки, но и обращением к Ярославне: «друга ждешь ты дни и ночи, горько слезы льешь». Возврат темы в эпизоде сострадания) таким образом — прямой отклик, ответ Игорю. Вторичное ее проведение незадолго до конца (в эпизоде обращения к солнцу) — и напоминание о значительности темы и дополнительный, скрепляющий форму фактор.

Широко развит следующий эпизод (обращение к ветру), самый динамичный (*Alliegro animato*), открыто взволнованный. Бородин разбил его на два, вставив между обими проведениемми субрефрен более сдержанного характера. Тем самым было создано двукратное впечатление эмоционального подъема, «взрыва чувств» (увенчанного во второй раз оркестровой кульминацией) и в то же время исключена масштабная диспропорция (по отношению к другим разделам Плача), которая возникла бы при слитности обих про-

³⁰ Интонационная формула плача в процессе сочинения оперы, очевидно, была обнаружена композитором настолько, что проникла не только в мелодию эпизодов, но и в драматический момент, как... ария Кончака («Нет, князь, ты здесь не пленник!»).

веденный (24 такта, то есть значительно больше, чем в любом другом разделе). И снова мы видим, как Бородин искусно и естественно сочетает эмоциональное и формообразующее начала. Добавим, что в мелодическом отношении данный эпизод звучит как непосредственное продолжение, дальнейшее развитие мелодии «Ты одна, голубка лада», хотя и прерванное субрефреном и оркестровым проведением основного рефрена.

Но теперь пора расшифровать роль, значение очередной темы, которую мы уже неоднократно упоминали, не останавливаясь на ней специально, — темы субрефрена. На первый взгляд самостоятельного образного значения субрефрену — в отличие от других разделов — не дано. Он не выделен по тексту, а продолжает и заканчивает предшествующие ему фразы, никогда не дается после «плачей» — основных рефренов, но всегда наличествует либо завершая эпизод, либо разделяя его на два. Часть эта — «привет эпизодов», их внутренний рефрен. В чем же его функция, если он лишен собственного образно-текстового лица? Она оказывается очень существенной, притом — двойко. Не в меньшей мере, чем плач, субрефрен связан с народно-музыкальными корнями. В нем ясно слышится перебор струн (особенно явный в каденциях), ассоциирующийся с образом гусяра-рассказчика, эпически повествующего о событиях и переживаниях³¹ (см. пример 53 а). Так вносится элемент архаической традиции, гармонирующий с образностью «залпачек». Но при этом выражение живого чувства нисколько не страдает. Вывод этот можно отнести и к Плачу Ярославны в целом. Оказывается также, что первоначальное предположение об отсутствии собственной образно-смысловой роли субрефрена было неправильным. Но роль эта много порядка.

Пролнавается также свет на природу всей формы Плача. Бородин обратился к рондообразности народного типа с инструментальным отыгрышем после каждого куплета, но подчинил эту форму высшему началу — основному рефрену. Другими словами, композитор объединил два типа рондо, создав богатое и оригинальное целое. Отсюда вытекает принцип иерархического, двухстадийного построения. Из этого же следует вывести и второе значение субрефрена как части облитгатной, собирающей и приводящей различное (разнообразный материал эпизодов) к общему.

Остается упомянуть об эпизоде обращения к Днепру. Цезуры мечались, мелодия его отличается наибольшей широтой. Цезуры внутри периодов сглажены, диапазон мелодического рисунка по сравнению с другими разделами Плача обширнее, он «раздвинут». Пределы эпизода тоже раздвинуты благодаря присоединению к основной его части сперва субрефрена, а за ним связки, текст которой не оставляет сомнений в ее принадлежности к данному эпи-

³¹ С музыкальной точки зрения в этом смысле важен характер гармонии. В ее основе — плагально-пентатоновый (в мажорных проведеньях) оборот с титлично-народным секундовым соотношением S и T и с ходом звука VI ступени в I — против тяготения.

зоду. Все это естественно ассоциируется с образом широкой, вольно текущей великой реки.

Вкратце коснемся некоторых выразительных средств. При первом знакомстве с анализируемой музыкой поражает господство одного звука, пронизывающего Плач. Этот звук — *fis* первой — второй октав. Он тоскливо звенит прежде всего в «заплачках», но напоминает о себе и в других разделах. Можно было бы назвать этот лейтмотив «символом скорбного одиночества». Такая экспрессия звука *fis* вызвана не только фактурной выделяемостью (и отчасти изолированностью), но и не меньшей мере — общим ощущением ладовой незавершенности из-за доминантовой централизации; в *h-moll* особый упор делается на его V ступень, которая приобретает оттенок тожичальности³². Сочетание минорности и ладовой полуустойчивости — очень важный компонент в семантике Плача. Связь его с содержанием не нуждается в комментариях. Должна быть отмечена простота и строгость фактуры; величавы мерные бытия аккордов в эпизодах «Я кукушкой перелетной...» и смещения аккордов в эпизодах «Что ж в безводном поле...»; они особенно заметны в движении басового голоса. Отметим также элементы изобразительности в эпизодах обращения к ветру и солнцу.

В заключение вернемся к оценке общей формы Плача. К тому, что уже было сказано о некоторых ее особенностях, добавим: существенное значение имеет возврат музыки первого эпизода незадолго до конца. И это обстоятельство и наличие центрального эпизода (хотя и расположенного не строго в центре) создают отдаленное представление о концентричности, что, конечно, усиливает закономерность строения. Более того, тональные отношения между вторыми предложениями обоих крайних эпизодов (*fis-moll* — *h-moll*) намекают на сонатность. В целом форму можно назвать свободной с доминирующим (но не исключительным) значением принципа рондо. Богатство привходящих признаков, идущих от иных форм, можно объяснить исходя из содержания и жанра: свободно льющаяся квазинимпровизация сочетается с оформленностью, непосредственностью излияния — с установленным традицией канонем. Эти взаимодействия и потребовали широкого и своеобразного подхода к общему формообразованию.

Уделив должное внимание едва ли не самому выдающемуся примеру рондообразности в русской музыке, остановимся кратко на нескольких других отрывках из той же оперы. Выше был упомянут Хор полонезских девушек, которым открывается II действие. Хор написан в лаконической сонатной форме, лишенной разработки (главная партия — «На безводьи», побочная партия — «Сядет солнце, ночь настанет»). Каждое из проведений основных партий завершается фюритурным рефреном, в котором осо-

³² Даже последний аккорд Плача — *T h-moll* — явно тяготеет в свою D. тем самым предвывая начальную квинту Хора полонеза.

бенно ярко выражены черты ориентализма. Образуется изящная форма: сокращенная соната, прослоенная рефреном. Бородин возвращает здесь припеву его исход, вокальный смысл. Оба начала формы представлены убедительно. Тональный план (d — F, d — D) закономерен, мелодический контраст побочной темы репизу репризным проведением побочного эффекта, который обычно эстетического удовлетворения, возникающее при восприятии, когда уже знакомая, но звучащая в побочной тональности тема обретает устойчивый покой в основном тональном лоне¹³. Но и другое начало выказывает себя в не меньшей степени: припев выделен широким и эмоционально насыщенным вокальным соло. Замечательно, что вiedereе рондальности в классическую форму приносит с собой ярче всего выраженный фольклоризм.

И в следующей за хором Пляске половецких девушек продолжает действовать рондообразность. Она выступает здесь в виде двойной трехчастной формы с динамизацией второй репризы. Эпизоды мало контрастируют основной теме. Видно, это связано с характером хореографического замысла, ориентированного на длительные и непрерывные кружения. В этом как раз и заключен смысл рондообразности. Тональные отношения эпизодов близки сонатным. Сочетание сонатного элемента и движения по типу *motu perpetuo* заставляют вспомнить о форме ряда произведений, как будто далеких по духу, по национальной окраске, но принадлежащих композитору, весьма чтимому «Могучей кучкой», — Шуману¹⁴. Мы имеем в виду его «гибриды» двойной трехчастной и рондосонатной форм, которые подробно рассматривались нами. Так в формообразовании весьма различных объектов обнаруживаются черты общности. Их не следует преувеличивать, но нельзя и совсем игнорировать. Вместе с тем мы получаем поучительную возможность убедиться в реальности глубокого переосмысления, сравнивая полную страстной и мужественной энергии шумановскую трактовку со стремительной легкостью и изяществом в музыке Бородина.

Следующий пример относится не к целому номеру оперы, а лишь к его части. Имеется в виду первая часть арии князя Игоря. Она построена по типу «четного рондо» В А С А, где В и С декларационны, тогда как А, сохраняя это качество, приобретает кахтиленность. Несмотря на незавершенность в гармоническом и синтаксическом отношениях, границы разделов вполне определены. Это стало возможно вследствие резкого различия между речитативностью «эпизодов» (условно говоря) и мелодической широтой героического припева. Его кульминационно-завершающий эффект с очень большой силой выступает именно потому, что он отсут-

¹³ Этот эффект особенно ошутим в темах лирического характера.

¹⁴ Напомним и о прототипе таких форм в финале сонаты ор. 78 Бетховена.

ствовал в начале арии и теперь воспринимается не как исходный пункт, а как вершина¹⁵.

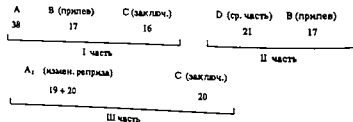
И наконец, остановимся на дуэте Ярославны с Игорем (IV дейст. вид, № 27), изложенном в трехчастной форме с припевом (в первых двух частях. Припев («Снова вижу я милого») представляет момент наибольшей лирической экзальтации. Очевидно, поэтому нет в репризе, где личная лирика уступает место героическому пафосу¹⁶.

Мы привели небольшое число образцов из произведений Бородина. Но и их достаточно, чтоб утверждать: у Бородина было «свое» рондо, вполне оригинальное, отражающее «лица не общим стилем. Любая его рондальная форма отличается от конструкций выраженьем». Можно заметить приверженность к конструкциям запевно-припевного типа (из числа названных нами таких — большая часть), которые либо прямо, либо косвенно опираются на традиции народного музицирования. Но даже тогда, когда общая планировка не отступает от традиции (как в «Спящей княжне»), и содержательное истолкование возможностей формы, и ее «наполнение» — мелодическое, гармоническое, фактурное, синтаксическое — в своей совокупности глубоко трансформируют «классическую» схему.

Значительно менее Бородина склонен был и к четкой, «кристаллической» логике и к следованию каким-либо сложившимся образцам Мусоргский. Поэтому мы затрудняемся в приведении собственно рондальных примеров из его творчества. Но применение п р и и ц и п а в свободном его толковании и в приложении не к слитной одночастной форме, а к сюите однажды дало блестящий результат. Мы имеем в виду «Картинки с выставки». Начальная пьеса цикла «Прогулка» («Promenade»), несмотря на свои чисто музыкальные достоинства, по содержанию не может быть отнесена

¹⁵ Это же обстоятельство (а также отсутствие текстового членения перед словами «И бранной славы пир веселый») свидетельствует против возможной иной трактовки формы как трехчастной (А С А в пьешей схеме) со вступлением (В). В пользу же этого толкования говорит отражение начальной части в конце арии. Следует признать допустимость обеих трактовок.

¹⁶ Схема такова:



Первая часть обладает двумя дополнительными разделами (В, С), одним из которых — припевом — она наделяет вторую, а другим — заключением — третью часть.

к основным номерам цикла. Ее назначение другое: быть соединительным звеном в цепи разнохарактерных пьес, вносить на правах рефрена элемент единства, а кроме того, давать слушателю («зрителю») некоторую передышку, противопоставив ее пестроте многочисленных и столь различных по сюжетике, по музыкальным средствам картин. Обнаруживается определенная логика чередований: если в первых частях соблюден принцип попарного контраста жанров моторно-скерцозных и внутренне эмоциональных («Гном» — «Старый замок», «Тюильри» — «Быдло»), регулярно пропущиваемых рефреном, то в последующих частях при сохранении того же принципа («Невылупившиеся птенцы» — «Самуэль Гольденберг и Шмуль», «Рынок в Лиможе» — «Катакомбы») рефрен появляется вдвое реже; утвердив свою роль, он освобождает эпизоды от чересчур стеснительной и неукоснительной опеки³⁷. При этом проявились две взаимосвязанные закономерности: а) «прореживание» рефрена по мере движения к концу (что в той или иной степени свойственно многотемным формам) и б) создание спаренных эпизодов без посредничества рефренов (что вполне понятно в форме сюитного типа). Отметим, что принцип «от расчлененности к слитности» проявил себя и в этом произведении. Сошлемся на пьесы «Рынок в Лиможе», «Катакомбы» и «Смерть — на мертвом языке».

В другом виде демонстрируется этот закон финалом. Мусоргский завершил цикл не рефреном (ибо в смысловом отношении он представляет все же музыку второплановую), а новой темой, превосходящей по значительности все предыдущие. Это можно оправдать как желанием создать кульминацию, выражающую богатый содержанием цикл, так и конструктивными соображениями: ввести нечто очень яркое и новое, перекрывающее все до сих пор данные контрасты и тем самым ввести в действие принцип «завершающей перемены в N-ый раз»³⁸. Отказавшись от обычного для рондальных форм рефренного окончания как основы, Мусоргский, однако, не совсем пожертвовал им, инкрустировав тему «Прогулки» в один из эпизодов колокольного звона. Нельзя не признать замечательной находкой такое совмещение новой, основной темы финала с той темой, которая несла на себе тяжесть объединения в цепи эпизодов.

Можно усмотреть в «Картинках» еще одну закономерность: в них наряду с явным рефреном проглядывает и другой, скрытый, а именно жанровый: в цикле имеются пять пьес, хотя и очень раз-

³⁷ Такие случаи (однако не столь последовательно реализованные) уже встречались нам. Заметим, что если бы Мусоргский продвигал до конца линию первых частей, то в «Картинках» оказалось бы восемь рефренов, что крайне утяжелило бы форму и резко охладило бы интерес слушателя.

³⁸ Мы обычно имеем дело с такой переменной после ряда тождественных или сходных частей. Но дистанция между финалом и всем предшествующим настолько значительна, что есть основание усматривать действие данного принципа и в условиях, менее благоприятных для него.

ных, но роднящихся характером скерцоности. Они охватывают границы от гротеска («Гном») до русской народной сказки («Баба-Яга»). Такой «квазирефрен» тоже содействует стилистическому единству.

Оригинальность замысла и выполнения в «Картинках» очень велика. Трудно найти аналогию им в западноевропейской музыке. И в русской музыке «Картинки», несмотря на очевидную сюитную цикличность, значительно отделившую их от собственно рондо, остаются выдающимся образцом смелого обращения с рефренными, то есть родственным рондо принципом построения формы.

Упомянув о других деятелях «Могучей кучки», отметим неоднократно обращение Балакирева к разным видам рондо. Он предпочитает двойную трехчастную форму, которая обеспечивает ему свободное обновление как рефрена, так и особенно эпизодов. Речь идет прежде всего о первой части пьесы «Исламей». Изобретательное фортепианно-фактурное варьирование придает особенный блеск вариациям кабардинской пляски, и не исключено, что именно оно дало импульс фантазии Казеллы — переложить «Исламей» для симфонического оркестра³⁹. Необычен замысел фортепианной пьесы Экспромт на темы двух прелюдий Шопена. Избраны прелюдии es-moll (как рефрен) и H-dur (как эпизод). И та и другая свободно переработаны. Произведение это показательно в смысле балакиревских склонностей: на заре «кучкизма» он, как и его товарищи, склонен был недооценивать шопеновскую музыку, но с годами, очевидно, проникся ощущением глубины его творчества (о чем свидетельствуют и некоторые другие произведения Балакирева).

Среди вокальных сочинений можно назвать романс «Спи» на текст Хомякова. Он родствен жанру колыбельной: после трех совсем различных по музыке частей, рисующих сон дитяти, возмужалого труженика и старца, появляется баюкающий одинаковый (хотя и транспонируемый) припев. В результате образуется «четное рондо» запевно-припевного происхождения.

Намного обширнее круг произведений в форме рондо у Римско-го-Корсакова. Присущее ему тяготение к ясности не помешало новаторским поискам в различных направлениях. Рондо, близкое традиции, составляет редкость. Таково, притом с оговорками, «Шестые князья» из оперы-балета «Млада». Это пятичастное рондо построено по типу развернутой сложной трехчастной формы, культивированной Бетховеном: первый эпизод шестивня малозначителен; второй широко развит и представляет как бы трио для слож-

³⁹ Богатая лирическая фактурная разработка идет рука об руку с тематическими и тональными разработочными элементами. В миниатюре двойную трехчастную форму — также на материале ориентальной музыки — мы находим в главном партити симфонической поэмы «Тамара». Здесь основное рефренное звено пророндо неоднократно (пять раз), противопоставляясь обновляемым серединам.

ной трехчастной формы. Каждый рефрен и эпизод связан с продолжением на сцене определенной группы участников шествия».

64 [Allegro moderato e maestoso]

Рефрен

1-й эпизод

2-й эпизод

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Рефрен' (Refrain) and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo marking '[Allegro moderato e maestoso]' is placed above the first staff. The second staff is labeled '1-й эпизод' (1st Episode) and continues the melodic line. The third staff is labeled '2-й эпизод' (2nd Episode) and shows further development of the theme. Dynamics markings like 'f' and 'mf' are present throughout the score.

Украшением «Шествия» является его гармония, отдающая предпочтение побочным ступеням (при избегании тонического трезвучия в его основном виде). Так создается колорит архаики, переосмысливающий традиционную в главных чертах форму. От нормативного рондо удаляет и очень развернутое вступление, блестящие фанфары которого не лишены модального оттенка. Оно проходит трижды, перед каждым проведением рефрена и поэтому приближается по значению к самостоятельной части, являясь своего рода «предрефреном». По впечатлению оно едва ли не перевешивает самую тему рефрена. Возникает, таким образом, известное родство с типом трехступенного рондо (рефрен — часть промежуточного звена — эпизоды).

Приближается к нормативной форме небольшое ариозо Милитрисы из II действия «Сказки о царе Салтане». Наиболее интересная его особенность — четкая смысловая дифференциация рефрена и эпизодов в соответствии с содержанием, словесным текстом. Рассказ о событиях отнесен в эпизоды, тогда как очень краткие (по 8 тактов) рефрены воплощают эмоциональное реагирование Милитрисы, ее беззлобные жалобы.

Значительно сложнее построена пляска с хором «Яр-хмель» («Царская невеста»). В ее структуре слышится вырывание, транспозиция и полифоническая разработка. Необычная особенность рефрена состоит в том, что в нем не одна, а две темы. Это

¹⁰ Оруженосцы и княжеская свита, князь отрок и приближенные, князь Войслава с подругами — главный эпизод. Здесь уместно привести замечание Римского-Корсакова (из предисловия к «Младцу») о необходимости точного соблюдения словесных интонаций с соответствующими тактами музыки: «Автор вкладывает словесных интонаций с соответствующими тактами музыки и придает большое значение опасающейся стороне своей сценической интонации». См. Римский-Корсаков Н. А. Письм. собр. соч. М., 1959. Т. 32. С. 1. В этом отношении музыкальный рондо с декоративностью, которая замечена ясно отражена стиль корсаковского рондо с декоративностью, которая отвечает общему живописно-картинному направлению его инструментовки.

позволило композитору, сохраняя начальную тему в тональной несприкосновенности как опору, перебрасывать вторую тему при ее возвратах из параллельного минора в одноименный мажор, а от туда в основную тональность. Такие смены тонального колорита в привлекающей мелодии очень украшают музыку хора и к тому же несколько меняют конструктивную функцию второй темы рефрена, приближают ее к роли вспомогательного эпизода. Образуется весьма интересный вид трехстадийного рондо, противоположного тому, с которым мы уже знакомы (где возврат эпизода приближает его к положению вспомогательного рефрена)⁴¹:

55 Allegretto

Выразительные возможности двойной трехчастной формы, по своей природе легко допускающей текучесть, уместно использованы в Пляске речек и ручейков из 6-й картины «Садко». Пляска монотематична. Примененные здесь попарные повторения середины и реприз⁴² усиливают эффект длительно-плавного, кружащегося движения.

!Пляска представляет на редкость показательный образец

⁴¹ Он противоположен также типу, который мы обнаружили в Шестяни из «Млади». Римский-Корсаков показал двойную возможность создания вспомогательного эпизода — как из части, предшествующей рефрену, так и из части, следующей после основного рефренового ядра.

⁴² Создается подобие четверной трехчастной формы:

$$a \parallel b \ a_1 \parallel b_1 \ a_2 \parallel$$

единства между формой целого, тематическим развитием (журчащее перетекание одной части в другую, родственную по матернали), синтаксисом (сплошная трехтактовая, в рефрене даже девятитактовая) и ритмом (несовпадение двух нечетных ритмизаций — квинтовой в мелодии и триольной в сопровождении). Продиктовано это, конечно, изобразительным замыслом.

Выше приводились примеры рондо и близких ему форм в пределах отдельных оперных сцен или эпизодов. Но у Римского-Корсакова встречается рондообразность в более крупном плане⁴¹. Ярким и внушительным примером этого рода является обширная первая половина 4-й картины в опере-быльнице «Садко». Рефреном служит тема новгородского люда, тогда как весьма контрастная (кальки переходные, скоморохи, отчасти — настоятели), служит эпизодами рондо. Не случайно этот принцип распространяется лишь на первую половину 4-й картины, где события, действия, как таковые, отсутствуют, уступая место описанию. С появлением Садко статика нарушается, и здесь проходит граница рондообразности.

В той же опере мы находим крупный эпизод, который опровергает возможное представление о корсаковском рондо, как склонном лишь к статичности. Мы имеем в виду Пляску подводного царства (6-я картина), где развитие динамики от весьма умеренной через ряд градаций вплоть до стихийной и даже нестовой приводит к единственно возможной катастрофической кульминации. В нарастании участвует как плясовая рефрен, так и эпизоды, по началу песенные, но постепенно в процессе интенсивно-разработанного варьирования преобразуемые в драматическом плане. Типично для Римского-Корсакова, что стимулом большой динамики служат художественные задания изобразительного или моторного характера. Во всяком случае, пляска подводного царства остается в его творчестве высшим образцом симфонизированной и данной на высоком уровне свободной рондообразности.

В оперные сцены Римским-Корсаковым нередко вводится и более широкий, свободно трактуемый принцип рефренности. Это делается как с организуемой целью, так в особенности и для выявления основной мысли и ее оттенения. В сцене веча из «Псковитянки» подобную роль играет боевая, мужественная тема «За Псков наш родимый». Иногда роль рефрена проводимая «успокоительная» тема реально — такова троекратно проводимая «эпизодов» (трио из Собакина на фоне исполненных тревожности «эпизодов»). Можно встретить со свободной рефренностью и в инструментальной музыке. Сам Сошлемся на первую часть симфонической сюиты «Антар».

⁴¹ Широко и детально освещен вопрос о формах рондо в ряде опер Римского-Корсакова в работе В. В. Протопопова «Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова» (см.: Протопопов В. В. Избр. исследования и статьи. М., 1983). Мы отсылаем к ней читателя.

автор пишет о ней: «...1 часть есть свободное музыкальное изображение следующих один за другим эпизодов рассказа, объединенных в музыку всюду проходящей главной темой самого Антара»⁴⁴. Ных в музыке всюду проходящей главной темой самого Антара»⁴⁴.

До сих пор мы почти не касались многого типа рондо. Лирического. До сих пор мы почти не касались многого типа рондо. Лирического. До сих пор мы почти не касались многого типа рондо. Лирического. До сих пор мы почти не касались многого типа рондо. Лирического. До сих пор мы почти не касались многого типа рондо. Лирического.

Гораздо более развитое рондо лирического характера находим в финале симфонической сюиты «Антар», названном «Сладость любви». Как указывает сам автор, «по форме своей это — род простого рондо с одной темой и лобочными фразами — эпизодическими и входящими то там, то сям в ходообразную разработку...»⁴⁶. Мечтательность и томление, характеризующие музыку финала в большей ее части, делают особенно впечатляющей динамическую кульминационную репризу темы рефрена. Самое важное заключается в том, что рефрен есть выражение определенных чувств, «лейтэмоций» финала. Эпизоды же рисуют героев, переживающих это чувство, и их характеристика имеет подчиненное, фоновое значение. Такой тип рондо, разработочный по манере письма и близкий двойной трехчастной форме, отличается единством настроения. В нем ничего нет от прелестности и красочного полновзвучия картинно-описательных рондо, он может рассматриваться как дальнейшее развитие лирико-повествовательного рондо, какое дал в «Арабеске» и некоторых пьесах из «Крейслерианы» Шуман. Показательно, что оба композитора, больше всего тяготевшие в трактовке рондо к яркому, многоцветному сопоставлению отдельных образов, почувствовали и заложенные в этой форме противоположные возможности.

Особое место занимают у Римского-Корсакова произведения, где рефрен вводится в сонатную форму, уже не объединяя своих функций с главной партней. Это происходит в двух симфонических опусах — фантазии «Сказка» (на сюжет пролога из «Руслана и

⁴⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — Полн. собр. соч. Лит. прозв. и переписка. М., 1955. Т. I. С. 56.

⁴⁵ Припев проводится двойко: а) как исходный пункт всех трех частей и б) как концовка.

⁴⁶ Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 57.

Рефреном послужила редкой красоты арабская тема, данкак Даргомыжским. В роли эпизодов выступают темы пера Гюль-Назар и самого Антара.

Людмилы») и увертюре «Светлый праздник». В «Сказке» таким рефреном является «тема русалочки», в «Светлом празднике» — тема колокольного перезвона. В результате образуется необычная разновидность рондо-сонатной формы. Она продиктована определенным смысловым замыслом эпического характера — повествовательностью — в «Сказке», торжественностью — в «Светлом празднике». Как указывает З. И. Городецкая, форма «Сказки» напоминает композицию русских народных сказок-повествований с присказками⁴⁷.

Сопоставления сюитного типа, к которым был склонен Римский-Корсаков, сплетаясь с принципом рефренности, нашли свое крайнее выражение в создании такой формы, где о рондобразности уже нельзя говорить. Основное значение имеет слитная сюитность с возникновением рефренного элемента. Речь идет об антракте «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане». Он написан в виде сопоставления А+В+С с рефреном-фанфарой, окаймляющим, прославающим и даже «возвещающим» в первые две части. На переднем плане — эпизоды («чудеса»), рефрен служит соединительным звеном, но также и «толчком» к возникновению главных моментов фантастической картины⁴⁸. Несмотря на чрезвычайную краткость, рефрен все же достаточно влиятелен: своей гармоничной фанфарой предугадывает большетерцовый цикл в общем тональном плане, интонационно намекает на темы Леденца и богатырей. Последование эпизодов обладает собственной логикой смыслового нарастания по степени значительности. В соответствии с этим третье чудо (Царевна Лебедь) представлено с особым богатством и широтой (комплекс тем, почти точное масштабное суммирование по отношению к эпизодам белки и богатырей). Общая конструкция есть предельное выражение многоцветной, декоративной рондобразности, которая переросла в сюиту со свободной рефренностью⁴⁹.

Панорама корсаковской рондальности не была бы полной, если бы мы не осветили хотя бы отчасти такие формы, где (как и в «Трех чудесах») не следует говорить о рондо, но нечто от его природы можно обнаружить. Если предыдущий пример нельзя было считать рондо, преимущественно из-за совершенно необычных пропорций между фанфарами и самими картинками, то сейчас речь пойдет о маскировке черт рондо и о парадоксальной образности в функциональном истолковании частей.

В первом случае мы имеем в виду музыкальную картину «Псковитянки» «Лес, царская охота, гроза». На первый взгляд, перед

⁴⁷ Городецкая З. Программный симфонизм Н. А. Римского-Корсакова (рукопись, библиотека МДОЛГК).

⁴⁸ Позволительна аналогия с зазываниями в народных зрелищах-балаганах. В такой роли они и выступают в последней картине оперы («Гвидон делает знак трубочкам. Трубочки трубят»).

⁴⁹ Другой пример сюиты с рефреном — «Проводы масленным» из «Снегурочки» с рефреном «Ой, честная масленница».

нами совершенно свободная калейдоскопическая последовательность. Оказывается, однако, что под покровом тематических (по материалу) к изобразительных (по предназначению) контрастов гантся нечто объединяющее, а именно оригинальная лейтгармоническая цель:



Она не может остаться незамеченной слушателем именно в силу своеобразия: в ней сочетаются несколько различных проявлений целотоново-увеличенной ладовой сферы и гармонии уменьшенных септаккордов, нарушающих названные закономерности⁵⁰. Это — лейтгармония леса с его таинственными звуками. Проходит она трижды на разном тематическом материале (то звуки охотничьих рогов, то картина грозы, то успокоение), становясь особым рода рефреном, не явным, а фоновым, но тем не менее — реальным. Несомненность ее рефренной роли подтверждается знакомым нам уже принципом смысловой дифференциации, которая столь же отчетлива, сколь замаскирована тематическая суть рефрена: лейтгармоническая цепь связана с образами природы, то тихой, то бурной, тогда как в эпизодах фигурируют люди (царь Иван со святой). Так создается по-своему стройное, но с о к р ы т о е р о н д о. Подобная форма позволила Римскому-Корсакову совместить конкретную образность программно-изобразительной музыки с произзанностью органнзующим и вносящим определенную настроенность элементом.

Во втором случае наличие рондообразности доказывается не столь просто, но убедиться в нем можно (так же, как в предыдущем примере) с позиций образно-смысловых. В оркестровом Вступлении к «Снегурочке» пять частей. Все нечетные части различны по материалу: Дед-Мороз, Леший, Весна-Красна. Их разделяют неустойчивые «интерлюдии» (четные части), изображающие прилет птиц; части эти одинаковы по материалу. В обычном рондо они могли бы играть роль рефренов, а музыка, звучащая в нечетных частях, подходила бы для эпизодов. Но в данных условиях возникли основания «помянуть местами» функции разделов Вступления. Мороз, Леший, Весна — все они суть олицетворения

⁵⁰ Анализ лейтгармонической цели см. в кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. С. 245—248. Цель эта позднее была использована композитором и в другую оперу — «Вокрыня Вера Шелого» (Рассказ Веры).

сил природы или, по крайней мере, ее атрибутов, различные по тематизму, они объединены в смысловом плане в определенную совокупность и составляют устоявшиеся формы, тогда как сходные интерлюдии-эпизоды представляют картинку самой природы, лирически одухотворенные пейзажи; они и служат «прослойками» по отношению к ее устоям, содействуют цельности композиции. Так возникает форма, которую можно было бы назвать «обращенным рондо».

Добавим, что в построении целого имеется ряд логических закономерностей. «Рефрены» содержат более индивидуализированную по сравнению с «эпизодами» музыку. В их распорядке заметно нарастание значительности тематизма; важнейший из всех образ Весны дан последним как кульминационный (так же, как в антракте «Три чуда»).

Наши последние примеры примечательны тем, что объединяют, с одной стороны, «незаметные» элементы, такие, как гармоническая или фактурная основа, а с другой стороны, — наиболее существенные — образы. Объединяет в первую очередь то, что «ниже» формы (в тесном смысле слова) или же «выше» ее.

Покажем в заключение еще один пример, где о рондообразности следует говорить не в тематическом, а лишь в смысловом отношении. Это «Испанское каприччио». В этом блестящем сочинении колорит, характер звучания играют огромную роль. Поэтому есть основания рассматривать последнюю, пятую часть — Астурийское фанданго — как смысловую репризу рефрена (Альборад), проводимой в предшествующих нечетных частях: подобный Альбораде по настроению, но новый по теме светло-мажорный, искрящийся весельем танец после ориентальной полу-минорной⁵¹ цыганской музыки и пляски четвертой части воспринимается как образно-смысловая реприза. Кода восстанавливает в правах и точный рефрен⁵²).

В завершение мы вправе сделать вывод о разнообразии истолкований и плодотворности поисков Римского-Корсакова в области рондо. Видное место занимает изобразительность, понятая в широком смысле. Некоторые примеры могут быть охарактеризованы как «описательное рондо» («Шестяне» из «Млады», 4-я картинка «Садко», первая часть «Антара») или даже «дефлилирующее» (первые два примера). Но в целом диапазон гораздо шире; об этом, в частности, свидетельствуют лирические рондо (фinales «Антара», арнозо Милнтрисы, романс «Свеж и душист»). Равным образом было бы ошибкой преувеличивать удельный вес произведений и

⁵¹ Она написана в доминантовом или (что то же) «двойственном» ладу d-moll — A-dur.

⁵² Возврат цыганской темы в конце фанданго можно истолковать двояко: а) как попытку создать переходящий рефрен для второй и четвертой частей — попытку связанную с введением нового колорита, но пресекаемую кодой, и б) как синтез тем в конце произведения (Римский-Корсаков нередко к нему прибегал).

эпизодов статического характера. Напомним о сцене веча в «Псковитянке». Пляске подводного царства. Следует только помнить, что динамика у Римского-Корсакова не только не является антагонистом картинности, но, напротив, базируется на ней.

Велико масштабное разнообразие — от миниатюр до больших оперных сцен. То же можно сказать о развитии рондообразности в целом ряде вариантов — о приближениях к трехступенности, о необычных путях скрещения с сонатностью и о широком применении принципа рефренности, о ее сплетении с сонатностью.

Оценивая вклад Римского-Корсакова в развитие формы рондо, можно было бы сказать: то, что сделано Шуманом для западно-европейского рондо, в русской музыке создано Римским-Корсаковым.

По-своему, нешаблонно трактует рондо и Чайковский. Уступая Римскому-Корсакову в изобретении необычайных сплетений, Чайковский, однако, всегда создает в области рондо нечто значительное. Учетывая различие индивидуальностей, мы не должны считать неожиданным заметный сдвиг в сторону лирической трактовки рондо. Он внушительен, но было бы напрасным ожидать в области рондо такой же широты образного диапазона, какую демонстрирует творчество Чайковского в целом. Композитор сообразовался с природой формы и не мог не понимать затруднительность бурных проявлений лиризма (подобных «Рассказу Франчески», «теме любви» Татьяны) в условиях рондо. И тем не менее мы встретимся иногда в рондо и с лирикой довольно высокого накала. В разнообразии же оттенков лирики покоя или сдержанности недостатка нет. В этом отношении данная категория обнаруживает больше альтернативных решений, чем активные, блестящие финалы.

В качестве сравнительно простого рондо лирического характера приведем не очень известный, но не лишенный оригинальности в реализации формы пример — «Сны ребенка» (четвертая часть 2-й сюиты, *Andante molto sostenuto*). В основе его лежит обычное пятнчастное рондо. Но своеобразие ему придает прежде всего двухтемность рефрена с попеременным появлением то одной, то другой темы⁵¹ в соответствии с их порядком (во втором проведении представлена только начальная тема, в третьем — лишь продолжающая). Следовательно, темы рефрена «поделены», второй и третий рефрены разнотемны, и это обогащает всю часть сюиты, как галерею снов-картин, что вполне отвечает художественной задаче. Первая тема воспринимается как рассказ, сказка; второй теме скорее присущ оттенок колыбельной. И рефрен, и первый эпизод представляют четко оформленные темы. Отличен от них материал второго эпизода. Он в высшей степени фрагментарен и

⁵¹ Нечто подобное мы видели в доре «Яр-хмель» из «Царской невесты».

неустойчив: проносятся мимолетные обрывки неких, как бы мелькающих в воображении тем, которые так и не появятся в целостном виде. Создается колорит фантастики, волшебства, который как нельзя лучше соответствует художественной задаче.⁵⁴

Еще более тонкими красками обрисован лирический образ в *Adagio cantabile* 1-й симфонии, изложенном в двойной трехчастной форме. В теме рефрена сочетаются народно-песенная лиричность, словно с робостью и даже жалобностью проявляющая себя в напевной гобойной проведени, широта, длительность развертывания, чальном, гобойном проведени, широта, длительность развертывания, так как эпизод подхватывает четвертую фразу рефреновой темы и дает ей дальнейшее, не менее обширное развитие, несколько более полнокровное (унисон альтов и флейт); таким образом, *Adagio* находится на грани монотематизма, который отвечает единству настроения если не во всей, то в большей части рефрена, так и эпизода — тональным, тембро-фактурным. Кроме того, планомерное чередование их трижды нарушается особым рода связками-отступлениями, крайние из которых вносят ноту беспокойства.⁵⁵

Чайковский попытался вдохнуть в хрупкую мелодию рефрена мощь и страстное воодушевление, поручив последнее проведение ее валторнам *forte* (к тому же с крайне патетическим задатком *fortissimo*). Такая сильная динамизация не кажется бесспорной, поскольку ей противится самая суть мелодии, ее нежно-злегническая природа.⁵⁶ Вся форма обрамлена темой хорального, но певуче-лирического склада (она заимствована из увертюры «Гроза»), которая более всего отвечает заглавию части «Угрюмый край, туманный край».

Заслуживают упоминания несколько небольших менее значительных произведений — в каждом из них заключено нечто оригинальное; при этом ни один из образцов не повторяет форм других. Одно из них — романса «Ни слова, о друг мой» — мы касались в первой части настоящей работы в связи с методом рондификации форм нерондального типа. Своёобычные формы заключено в уникальном, по всей вероятности, вторжении вступительно-заключительной темы фортепианного обрамления в центр трехчастной формы, что и превращает ее в рондообразную, самую же тему — в драматическую кульминацию.

⁵⁴ «Трогательные мелодии создают образы хрупких детских грех — то причудливых, то ясных, то пугающих, то ласковых...» (Должанский А. Музыка Чайковского. Л., 1960. С. 177).

⁵⁵ А. А. Альшанг даже считает, что вся «музыка второй части... дышит тайной тревогой». См.: Альшанг А.: П. И. Чайковский. 3-е изд. М., 1970. С. 187.

⁵⁶ Не исключено, впрочем, что замысел Чайковского как раз и состоял в том, чтоб противоречие между отдельно взятой мелодией и «написанной», которая над этой совершают, драматизировать ситуацию (особенно принимая во внимание резкий спад, ведущий к заключению).

В двух других сочинениях Чайковский демонстрирует свободу и естественность, с какими он претворяет западноевропейские типы рондальной музыки. Один из них — «Rondelet», op. 65 № 6, написанный, как и все другие романсы этого цикла, на французский текст и вызванный к жизни, очевидно, желанием воссоздать в музыке старинную французскую поэтическую форму. На первый взгляд романс предельно прост по складу. Все части — как рефрены, так и эпизоды — строго придерживаются одной величины (по 12 тактов)⁵⁷. В то же время в них внесено много разнообразия и своего рода структурной капризности: каждое (из трех) проведенный рода рефрена дается двукратно — в фортепняной партии и в пении, но всякий раз «в обращении»: ф-но — вокал, вокал — ф-но, ф-но — вокал. Благодаря этому и неизменный текст рефрена («Ты собою воплощаешь силу чар и волшебства» — тезис, который комментируется по-разному двумя эпизодами) каждый раз звучит по-новому. Образуются две остроумные и изящные комбинации: симметрия крайних рефренов с центром в среднем и обратный порядок чередований — первый эпизод окружен двумя вокальными рефренами, второй — двумя инструментальными. Все это вносит внутреннюю живость и свежесть:

57

Ты со - бо - ю во - пло - ща - ешь

си - лу чар и вол - шеб - ства:

⁵⁷ Тождественно и внутреннее их строение — по четыре трехтакта (исключенная Чайковским единица в музыке лирического характера).

Другой образец «Флорентинская песня», или «Pimpinella», ор. 38 № 6, записанная Чайковским во Флоренции от мальчишка — уличного певца, осторожно и скромно, но с большим вкусом обработанная и композитором же переведенная на русский язык:



Общая форма здесь совсем иная: трехчастная с припевом и самостоятельным по материалу вальсообразным обрамлением. Мелодия основной части пленительна и настолько запомнилась Чайковскому, что через десять лет, в 1888 году он дал частичную ее реминисценцию в Вальсе из 5-й симфонии.

Припев, как по большей части бывает в таком типе народных рондообразных форм, уступает по значительности музыки; ему свойствен дополняюще-продолжающий характер. Но зато ему доверена основная мысль песни — чрезвычайно выпукло осуществить смысловую дифференциацию запевов и припевов. В первых все четыре раза⁵⁸ слова различны, в то время как текст припева неизменен. Куплеты красноречиво описывают чары любимой девушки и муки ревности, имя причиняемые; припев же настойчиво взывает к ней, почти гипнотически моля «взглядом и улыбой радуй меня одного!» (еще один образец «idée fixe»). Не следует, впрочем, преувеличивать драматизм ситуации. Текст припева при всей его наивной трогательности и несмотря на картинно демонстрируемую страстность воспринимается не вполне «всерьез»⁵⁹. Виной тому чисто итальянская «сладость» (не в дурином смысле) мелодии и ощущение того южного «sentimente brillante», о котором писал в своих «Записках» Глинка; имеет значение и оттенок танцевальности, присущий музыке.

Середина трехчастной формы, видимо, сочинена Чайковским. Об этом говорит, во-первых, ее отсутствие в записи, приводимой композитором⁶⁰, и, во-вторых, тип ее музыки: по существу, она представляет предикт к репризе на гармонических смегах S — D e-moll, то есть предикт «косвенного» типа с основой на доминанте от параллели. Представить себе такой прием, обычный у венских

⁵⁸ Четыре, а не три ввиду того, что первая часть трехчастной формы повторена вместе с припевом. Тем самым подчеркнута запевно-припевная ось кова формы.

⁵⁹ Сам Чайковский даже характеризует слова, как «курьезные» (письмо к Н. Ф. фон Мекк от 28/II/12/III 1878 года). См.: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. проза и переписка. М., 1962. Т. 7. С. 149.

⁶⁰ Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 20/II / 4/III 1878 года. — Там же. С. 132.

классиков, в итальянской уличной песенке весьма затруднительно. Из сравнения с той же записью становится очевидной и другая ее особенность: Чайковский усовершенствовал, облагородил мелодию припева.

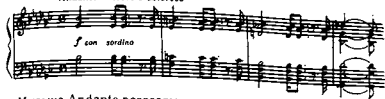
И третья особенность песни: последний припев с самого начала имеет кодовый характер. Он проходит на тоническом органном пункте, столь частом в лирической музыке Чайковского, придающим ей оттенок особенной мягкости и «засурдинности». Далее он украшен легким, но выразительным контрапунктом на нисходящей хроматической последовательности (предкодовый признак!). В конце, сильно расшкрябав, припев уже явно перерастает в коду, отличную от чисто итальянской песни характерными для Чайковского мелодическими и гармоническими оборотами. В целом становится ясно, что композитор при соблюдении меры проделал над песней немалую работу, отшлифовал ее и углубил экспрессию.

«Рондель» и «Пимпниелла» — образцы вокальной лирики Чайковского, где рондальные формы связаны с народными или стилизованными принципами западноевропейской музыки. При этом композитор вполне отделил национальные различия: если французский романс подкупает элегантною, ясностью, чистотой стиля, то итальянская песня полна пылкой страстности.

В некоторых из числа разобранных произведений можно видеть не только лирическую окраску, но и черты драматизма. Это вполне относится к романсу «Ни слова, о друг мой», частично — к *Adagio* 1-й симфонии. Вершинное достижение Чайковского в этой сфере — *Andante funebre e doloroso* из 3-го квартета, навеянное утратой близкого друга, Ф. Лауба. В музыке сменяются два настроения — глубочайший мрак и просветленно-страдальческие чувства. Они чередуются так, что отдаленно напоминают тип траурного марша с мажорным трено; последнее дважды проведено в различной тональной окраске. Таким образом, возникает двойная трехчастная форма. Основной «тезис» части — мысль о неизбежности смерти. Мысль эта последовательно реализуется с первых же звуков, где мелодические нитонации, несмотря на интенсивную и напряженную смену гармонии, не могут оторваться от одной точки⁶¹ (см. пример 59).

Из этого «микросмоса» Чайковский выходит сперва к форме рефрена (об этом — далее), а затем — к общей композиции, где трехкратное повторение темы рефрена воплощает ту же идею.

⁶¹ Эрих Тох в своей книге «Учение о мелодике» приводит мелодически скващенное начало *Andante* — наряду с *Allegretto* 7-й симфонии Бетховена — как «плод высокого вдохновения» (см.: Тох Э. Учение о мелодике. М., 1928. С. 13). Необходимо отметить еще две важные черты этой музыки — ритм и тембр. Фигуры по типу образцового и синкопического пунктирного ритма заставляют вспомнить о величественных и — нередко — мрачных ритмах эпохи барокко. А игра с динамикой при громкости *forte* (а затем и *fortissimo*) создает эффект крайне напряженной и в то же время заторможенной во внешних проявлениях звучности.



Музыка *Andante* разворачивается с удивительным сочетанием неразрывного перехода от части к части (и даже вторжениями), с одной стороны, и двукратным вкраплением чужеродных по основному мелодическому материалу, но внутренне глубоко связанных и усугубляющих мрачный колорит эпизодов погребального пения — с другой стороны. Эти «вкрапления» включены в состав рефрена, который складывается из нескольких элементов: а) начального «мотива скованности», б) неожиданного прорыва открытого «вкрапления», которое появляется на правах дополнения за пределы основной части. В нем обращают на себя внимание не только хордовые аккорды, но в еще большей мере — многократное (61 раз!) интонирование в партии второй скрипки одного звука — видимо, воспроизводящее надгробную речитацию и вносящее еще более мрачную ноту. Через 14 лет в «Пиковой даме» композитор вернется к картине погребальной церемонии (5-я картина).

Чайковский сразу охватывает взором целое. Основная часть рефрена предвосхищает общую форму *Andante*, образуя из чередований первых двух элементов своего рода микророндо *aba₁a₂*; трехкратность *a* должна пониматься как еще одно проявление идеи «неизбежности». Но есть в рефрене и другое предвосхищение: первый сдвиг в мелодии, гармонически и фактурно сильно подчеркнутый, приходится на трезвучие *Ges-dur*; аналогичный сдвиг в построении *a* падает на трезвучие *Ces-dur* (см. такты 4 и 14). Именно эти трезвучия предопределяют тональный план эпизодов: первый в *Ges-dur*, второй в *H-dur* (*-Ces-dur*). О большой динамической слитности говорит не только сказанное, но и вторгающаяся манера, с которой Чайковский внедряет фрагменты драматического речитатива (такты 8 и 18). Эмоция, выражение которой до сих пор тормозилось, теперь выливается в самой открытой форме — на фоне мрачной монотонии они звучат как возгласы горя. Путем вторжения вводятся и два дальнейших проведения рефрена. Оба они усечены, но по-разному. Второе проведение лишено повторов, завершающей части («церковное песнопение») и в результате сжато более, чем втрое. Зато третье — последнее проведение, хотя и оставлено без начальных фраз⁶², но в дальнейшем

⁶² Такты 8 — 10 и 18 — 21. Первый прорыв происходит после трехкратного проведения «мотива скованности» (по принципу перемены в четвертый раз).

⁶³ Оно начинается внезапно, непосредственно с «возгласов горя».

излагается полно и приобретает кодовый характер (беспокойно тремолирующие органичные пункты сперва на D, затем на G)⁶⁴. Опущенное во втором проведени «песнопение» здесь восстанавливается, и становится очевидным глубокий смысл его пропуска — ливается, и становится очевидным глубокий смысл его пропуска — ливается, и становится очевидным глубокий смысл его пропуска — именно благодаря этому обстоятельству оно выказывает тельер всю меру своей суровости, почти безнадежности. Пример этот очень убедительно демонстрирует талант драматургической режиссуры, которой владел Чайковский.

Касаясь эпизодов, отметим, что автор не только недвусмысленно обозначает их характер такими терминами, как «molto espressivo, con dolore» («с болью, скорбью»), но и пользуется более острым понятием «piangendo» («как бы плача»), что совмещается с мажорным ладом, — отнюдь не редкость для Чайковского (вспомним Элегню из «Струнной серенады» или романс «Нет, только тот, кто знал»). Их характер определяется выражением «трагический мажор». Он особенно ярко проявил себя в упомянутой Элегии, как и в эпизодах квартета. Асафьев был прав, когда писал, что в этом произведении Чайковский достиг «максимальной выразительности и глубины пафоса»⁶⁵. Добавим, что Andante стоит в одном ряду с похоронным маршем из квинтета Шумана, как выявление траурно-патетического начала в рондо, но превосходит марш драматической остротой в выражении эмоции, симфоничностью развития и тонкостью в создании слитного целого.

Из круга лирики и драмы перейдем в другие области — в музыку танца и сферу, которую мы пока условно назовем «концертной». В первой из них Чайковский оставил один образец, но зато выдающийся: Вальс из «Евгения Онегина». Вальс этот — оперный номер, сделанный с большим размахом. Он богат темами — их шесть, соответственно обилие численностью частей — их одиннадцать; пять рефренов, шесть эпизодов; несоответствие это связано с тем, что один из эпизодов — групповой, состоящий из трех различных (в G-dur, h-moll и снова G-dur). Видимо, в этом сказалась известная близость венской большой «цели вальсовых», конечно, очень облагороженной. Не возникает ли при этом подобие «микросюнтности»? В пользу этого говорит и заключение частей полными совершенными кадансами, и отсутствие связей: части не переходят друг в друга плавно, а просто сменяются, прилегая вплотную, одна к другой. Однако нельзя считать это в данном случае недостатком — это поставленное себе автором, как мы вскоре увидим, художественное условие. Кроме того, при всем разнообразии тем в них воспринимается нечто общее, свойственное стилю Чайковского, когда он живописует сферу домашнего быта, патриархального уюта. Наконец, пять проведенный рефрена (а с повторениями темы, то даже восемь) надежно стоят на страже единства и внушительно утверждают гегемонию основной темы.

⁶⁴ Ср. ходы в Andante 2-го квартета.

⁶⁵ Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1968. С. 219.

Вальс открывается большим нагнетательным предиктом, несколько напоминающим вступление к вальсу из «Фауста» Гуно (тоже D-dur!), но без претензий на импозантность. Главная тема обладает неотразимой привлекательностью. Главная тема благодаря ей Вальс может претендовать едва ли не на первое место среди многочисленных произведений этого жанра у Чайковского. Изгибы и закругления ее мелодии исполнены удивительной пластичности, изящества. Музыка это поначалу звучит довольно капризно, но в дальнейшем способна передавать и восторженную приподнятость. Рефрены дифференцируются по широте формы. Дважды проходят они как сложные периоды (по 36 тактов), прежде всего к начальному рефрену, открывающему бал и естественно отвечающему широте и силе предикта; к тому же это оправдано как компенсация за тройной эпизод. Сверх того, очень расширен последний рефрен, что опять-таки вполне объяснимо его положением в форме и перерастанием в коду. Еще важнее, что на его фоне разыгрывается конфликт Онегина и Ленского. Остальные рефрены изложены в виде простых периодов. Отметим еще характерную черточку стиля Чайковского: контрапунктирующий, «упрямо» произносящий тжась голос баса (тромбон, две валторны) в некоторых проведениях оттеняет гибкую мелодию: такие гаммовые противосложения излюблены Чайковским.

Первый эпизод (в тональности D) мог бы быть принят за середину рефрена в простой трехчастной форме, поскольку в дальнейшем он будет повторен вместе с окаймляющими его рефренными темами. Но он слишком контрастен, самостоятелен, чтоб довольствоваться такой ролью. Можно, однако, согласиться с тем, что форму A B A здесь можно понять как «большой рефрен» в отличие от малых. Не учитывать же его как первый эпизод все же нет оснований. Своего рода противовесом «большому рефрену» служит следующий далее «тройной эпизод». Первый из них (хор «пожилых помещиков») трудно назвать по фактуре и по всему характеру вальсом⁶⁶. Но он, как увидим, существует для общей картины. Второй и третий тоже характерны («маменьки», «молодые девицы»), каждый по-своему⁶⁷. Чайковский считал нужным воспроизвести вступительный предикт (несколько сократив его) и этим, во-первых, «разъяснить форму» и, во-вторых, придать еще больше огня заключительной части Вальса.

Велики уже названные достоинства Вальса. Но, вероятно, главное его значение определяется в первую очередь не своеобразным толкованием формы, не даже обаятельностью его тем, а другим — его функцией в опере: нарисовать картину провинциального уютного праздника в дворянско-помещичьей среде начала XIX века.

— подкреплены поддержкой всех валторн —

⁶⁶ Их мечты об охоте убедительно подкреплены поддержкой всех валторн — традиционных охотничьих инструментов.

⁶⁷ Мелодия девиц поначалу предвещает арию Ленского «В Вашем доме».

Это складывается, как мы отчасти уже видели, и в облике отдельных эпизодов: грубоватые интонации «пожилых синьоро» (в итальянском переводе), «воркотня скучающих дам» (Асафьева), «в итальянском переводе», «воркотня скучающих дам» (Асафьев). Добавленное щебетание беспечных юных дев» (Асафьев). Добавленное к этому контраст в изображении общества «tutti» (рефрен) и отдельных групп (эпизоды). В совокупности создается широкая и красочная панорама, «портретная галерея». В этом заключается и основное оправдание сравнение с шумановскими «галереями» в его «Карнавалах». Они гораздо конкретнее в «портретах», но уступают образам Чайковского в легкости, изяществе, да и некоторая тяжеловесность не чужда автору «Карнавалов».

Adagio 1-й симфонии, Andante 3-го квартета и Вальс из «Онегина» можно считать самыми значительными из рондообразных произведений Чайковского. Сравнивая их, видишь, насколько разросся образный диапазон рондо.

Обратимся теперь к группе произведений симфонического и особенно концертного жанра, где Чайковский создает особую разновидность формы, промежуточной между рондо-сонатной и рондо. Сперва укажем на основную отличительную черту, которая сближает их, после чего дополним общий обзор индивидуальными признаками данных сочинений. Имеются в виду финалы произведений, написанных в очень небольшом промежутке времени: 2-го квартета (1874), 1-го фортепианного концерта (1875) и 3-й симфонии (тот же год). К ним отчасти примыкает заключительная часть посмертного сочинения «Andante e final». Их общая черта: после основной части формы появляется довольно обширная часть разрабаточного (обычно в виде фугато) типа; имея косвенно-подготовительный характер, она затем переходит в прямую подготовку — предикт, а этот последний приводит к кульминационному, торжественному введению побочной партии (эпизода) в основной тональности. Временная близость этих произведений свидетельствует об осознанном желании сконструировать новый вариант рондообразной формы, когда этого требует присущая многим финалам приподнятость тонуса. Для этого служит не активная, подвижная главная тема (рефрен), а побочная (эпизод); она, таким образом, пройдет дополнительный третий раз.

В квартете op. 22 форма промежуточная между двойной трехчастной и рондо-сонатной. Она уже знакома нам в различных вариантах по ряду шумановских произведений и финалу сонаты h-moll Шопена. Наиболее примечательная ее черта — сочетание очень разросшегося последнего проведения главной темы в виде фугато (по Ю. Н. Тюлину фуги)⁶⁸ как предкоды, разбега к вершине, представляющей кульминационное проведение побочной

⁶⁸ Фугато дано приблизительно в третьей четверти формы. Для главной темы оно является своего рода «перемной».

темы (эпизода) певучего характера⁶⁹. Вступает она не по типу побочной партии — без всяких подготовлений, без модуляций и поэтому воспринимается как эпизод (или даже трио). Рондо-соната не тип развития, а скорее план расположения частей:

00а [Allegro con moto] Тема главной партии

00б Тема побочной партии

Три ее проведения медленно описывают большепетерцовый круг Des — A — F, приводя к сверхнормативному (с точки зрения рондо-сонаты) устойчивому проведению — вершине всего квартета.

Финал концерта b-moll имеет отличия от предыдущего примера. Здесь не фуги, а кульминационное третье проведение побочной партии (эпизода) подготавливается обширной связующе-разработочной частью, где, как в подлинных разработках, чередуются мотивы обеих тем. Разработка переходит в предикт к кульминационному проведению темы эпизода. Предикт этот — один из самых нагнетательных, до предела насыщенных мотивами — предвестниками эпизода. Кульминация благодаря этому очень выигрывает, приобретая подлинно триумфальный характер. Сама тема эпизода подверглась значительным мелодическим изменениям, которые клонятся в том же направлении; можно говорить даже об оттенке гимничности. «Это один из наиболее ярких моментов упоения жизнью, торжества светлых лирических стремлений в музыке Чайковского»⁷⁰.

⁶⁹ В отличие от нее второй эпизод менее контрастирует рефрону — редкий slučaj! Он представляет тип спокойного скерцо или *perpetuum mobile*.

⁷⁰ Дол ж а н с к и й А. Цит. соч. С. 82. В финале концерта имеется одно несколько загадочное по своей функции построение, которое занимает место нового второго или (с точки зрения рондо-сонаты) центрального эпизода. Это *Molto sostenuto*, расположенное между вторым проведением рефрена и связующей частью перед вторым проведением эпизода. Малондивидуализированный материал, включающий обрывки главной темы, рисковал бы несколько расхолодить слушателя, но такая возможная реакция, к счастью, перекрывается всеми следующими разделами финала.

В финале 3-й симфонии черты рондо-сонатности выражены значительно яснее, но вместе с тем очевидны и признаки, отличающие от нее: центральный эпизод очень мал, разработка же отсутствует; чрезвычайно разрослась связующая часть репризы (она состоит из фугато и широко развитого предикта к побочной партии репризы), сама же побочная партия воспринимается как центральная мысль коды. Ни одна из тем финала не может быть названа яркой мыслью коды. Ни одна из тем финала не может быть названа яркой мыслью коды. Ни одна из тем финала не может быть названа яркой мыслью коды. Ни одна из тем финала не может быть названа яркой мыслью коды. Ни одна из тем финала не может быть названа яркой мыслью коды.

К этой же форме принадлежит финал двухчастного цикла «Andante e finale». По своему строению в крупном плане он приближается к простому пятичастному рондо. Но в нем велика связующая часть, равная по значению разработке и ведущая к триумфальному проведению темы первого эпизода в коде. Очень ясен народный характер этой темы. Она относится к разряду «тем праздничной улицы», нередких у Чайковского. В этих случаях композитор разрешал себе нарочитую грубоватость фактуры, а иной раз и гармонии (аккордка деревенских «гармошек» в средней части «Юмористического скерцо» из 2-й сюиты).

Особняком стоят два последних примера — финал 4-й симфонии и Интродукция из музыки к «Снегурочке». В первом из них свободная рондообразность, опирающаяся на две темы маршевого характера, сплетается со свободными же вариациями на народнопесенную тему. Смысловое соотношение этих двух сторон финала не без основания толкуется как взаимное оттенение начал: массового и в основном склоняющегося к оптимизму личного, многогранно представленного вариациями, но отдающего перевес эмоциям жалобы, печали и беспокойства. Эта двойственность своеобразно отразилась в форме; на первое место вышло начало массовое, как рефрен, а вариации песни, как нечто более экспрессивное, играют роль эпизодов.

Второй пример — обаятельная, незаслуженно малозвестная музыка Интродукции к весенней сказке А. Островского «Снегурочка». Она пленяет своей сердечностью, душевностью, весенним сияющим колоритом⁷¹. Дважды проходят в ней, транспонируясь

⁷¹ Интересно сравнить Интродукцию к «Снегурочке», сочиненные двумя русскими классиками. Римский-Корсаков создает картину предельно конкретными средствами (летушиное пение, щебетание стаи птиц, «портрет» Лешего), у Чайковского изобразительные моменты подчинены обобщенно-лирическим, левучей мелодике.

при этом и усиливаясь в оркестровом звучании, три самостоятельные темы, замыкаемые третьим проведением начальной темы⁷²:

А	В	С	А ₁	В ₁
C-dur	E ₃ -dur - c-moll	G-dur	A ₃ -dur	H-dur - g ₃ -moll
C ₁	А ₂ кода	(C ₂)		
E ₃ -dur	C-dur			

Если бы не заключительное проведение темы А, форма напоминала бы двойную безрепризно-контрастную трехчастную и могла бы восприниматься как дважды проведенная микросюжетность. Завершающее проведение рефрена придает форме рондообразность, при том последовательно динамизируемую. В сочетании живописности с лирикой заключена прелесть Интродукции.

Мы уделали значительное внимание рондо и рондальным формам Чайковского. Это связано и с относительной (по сравнению с произведениями других представителей русской музыкальной классики) их многочисленностью, и с изобилием интересных решений. В крупном плане обнаруживаются две основные группы: с одной стороны, область лиризма, широко понимаемая, и, с другой стороны, — область танца и активной моторности. Не следует воспринимать эту классификацию схематично, без учета взаимного проникновения обоих начал. Пылкие лирические излияния «Флорентинской песни» изложены в жанре, близком вальсу, а эпизоды в финалах концерта b-moll и 2-го квартета в смысле кантиленности не уступают образцам лиризма. В каждой из названных областей есть свои варианты, оттенки. В лирике — от кротости (1-я симфония), штрихов, словно заимствованных из волшебной сказки («Сны ребенка»), опозтизированной пейзажности («Снегурочка») и вплоть до несомненного трагизма (3-й квартет, «Ни слова, о друг мой»). В активно-моторной же сфере очевидно ее обогащение и смягчение лирическими темами (особенно явно в концерте b-moll).

Среди индивидуальных решений в области конструкции выделим остроумное «маневрирование» в чередованиях инструментальных и вокальных проведений рефрена («Рондель»), комбинацию трехчастности с припевом и общего обрамления («Флорентинская песня»), «вкрапления» неподготовленных или инто-жанровых элементов (3-й квартет) и особенно ту форму, которую мы условно назвали «продлено-финальной». Отдельного напоминания заслуживает замечательный картинный и многозначный по роли его контрастных частей образец, разворачивающийся в танце, — Вальс из «Евгения Онегина».

⁷² Тема С поражает как предвосхищение начальной фразы побочной партии из 6-й симфонии Чайковского.

Обзором форм Чайковского и Римского-Корсакова мы завершаем основной период для русской классики XIX века. Получил ли он дальнейшее прямое продолжение? Ответ может быть положительным лишь в известной степени. Чайковский, немного внимания и времени уделявший педагогической деятельности, разбитой школы после себя не оставил. Что же касается Римского-Корсакова, то в его школе наблюдается резкое расхождение между двумя, разнящимися как по возрасту, так и по направлению ветвям. Мы нареем в виду прежде всего Глазунова и Стравинского как представителей академического и новаторского стилей.

В качестве образца первого из них рассмотрим финал одного из поздних и лучших произведений Глазунова — скрипичного концерта ор. 82 (1904). В нем сконцентрированы черты блестящего, праздничного, искрящегося весельем русского концертного рондо. Главный носитель таких качеств — фанфарный рефрен⁷³ (см. пример 61 а). Его вариации то звончатые, то подражают щипковым инструментам (в одном из произведений Глазунов пишет «quasi guitarra»). Первый эпизод сочетает вкрадчивую певучесть с балетной грацией (см. пример 61 б); он звучит, как продолжение рефрена (тональность D, сохранение характерной ритмической фигуры рефрена). Второй эпизод — несколько грубоватая, размашистая пентатонного строения мелодия («охотничья песня», см. пример 61 в). Но варьируется она в орнаментально-виртуозных арабесках, звонких, как колокольчики (то же было в вариации рефрена):

61a Allegro
marcato

61б

61в

Особый интерес представляет следующий раздел, в котором осуществляется длительно-постепенное «обретение репризы» через ряд последовательно приближающих ступеней. Первая из них — ложная реприза рефрена в C-dur. Ее первые 11 тактов

⁷³ Фанфарность особенно усилена благодаря тому, что начальное проведение темы дано необычно — на органном пункте D, а ее вторая часть вообще почти до свойственно многим фанфарным темам и придает им оттенок торжественно-выжидательной настроенности.

выполнены в виде двойного канона, где один из канонов дает тему в прямом виде, а другой — в обратном. Полифоническая сложность зиждется на простейшей гармонической основе (трезвучие C-dur). Следующие 15 тактов представляют последовательность особая форма гармонического соподчинения — «стержевое родство» тональностей F-dur — D-dur, а затем G-dur — E-dur⁷⁴.

Основная фраза рефрена, взятая вне гармонизации, звучит в C-dur, A-dur и D-dur. Но гармония переосмысливает их по принципу «иной родной диатоники», сталкивая C-dur как D F-dur, A-dur в виде D D-dur и, соответственно, D-dur как D G-dur. Доминантсептаккорды связаны друг с другом не функционально, а на основе «стержевого родства» — общих тонов (e — g в первом комплексе взаимосвязанных, крайне характерных для русской школы (особенно Римского-Корсакова и Бородина) приемов. Их органическая связь доказывается, в частности, нередким совокупным их действием, что имеет место и в данном случае. Развитие гармонии в этом направлении было продиктовано требованиями эпичности, картинности, иногда — сказочности.

Все это относится к первому этапу в подготовке репризы. Чем объяснить столь большое внимание, какое Глазунов ему уделил? Можно предположить, что композитор хотел отделить предковую часть, которая имеет очень важное значение как заключенное не только финала, но и всего произведение в целом, где все части тесно связаны. В более же конкретном смысле следует считать, что беспрестанное возобновление темы — прямое, обратное, взаимоналагающееся, разнотональное — есть не что иное, как необычайно разросшийся предвестник темы рефрена. Следующие этапы таковы: предикт на D органом пункте (*Piu animato vivo*), близкий второму периоду рефрена; далее первый его период, но в обращении и на большой звучности; затем в противовес ему — собственно реприза, но в упомянутой «гитарной вариации» и, наконец, кода, очень обширная, по началу — как вариант («pesante») темы рефрена, затем включающая развитие темы

⁷⁴ Поясним суть описанных здесь явлений. Иной родной диатоника есть осложнение и заострение простой диатонической мелодии посредством наложения на нее диссонансирующего аккорда другой тональности, что придает музыке особую свежесть и выразительность. Аккорды эти, как правило, не разрешаются, а звучат самостоятельно, «сами по себе», образуя «автономную неустойчивость».

Под стержевым родством здесь подразумевается сочетание аккордов или тонок лаготональностей на основе общего тона-стержня или двух тонов, например:



Родство это принципиально отличается от обычного функционального. Названные здесь понятия предложены автором этих строк в 40-х годах и детально освещены в книге «Музыкально-теоретические очерки и этюды» (М., 1975. С. 88—149).

первого эпизода. Так демонстрируется общее единство финала, что особенно важно для рондо с его пестротой образов. Блеск, радость и танцевальный ритм финала особенно ярко вырисовываются на фоне первой части с ее различными, но всецело находящимися в сфере лирики темами.

Мы коснулись дальнейшей судьбы школы Римского-Корсакова, показав на одном примере сохранение ее основных традиций или, по меньшей мере, близость им. Противоположная же направленность связана с именем самого молодого из его учеников — **Стравинского**. В балете «Жар-птица» Стравинский остается довольно близок традициям своего учителя в ладогармоническом отношении. Иную картину видим мы в плане формы. Уже в сравнительно раннем сочинении — балете «Петрушка» — новые импульсы получают развитие свободной формы с элементами рефренности для изображения живописных картин. В двух картинах рисуются «народные гуляния на масляной». В 1-й картине мы слышим девятикратное проведение рефрена — пронзительной музыки ярмарочных дуэков. В промежутках между рефренами следуют эпизоды, изображающие толпу гуляк, балаганного деда, двух уличных танцовщиц с их различной музыкой (Шарманка и музыкальный ящик).



Не удовлетворяясь рефренным построением, Стравинский конструирует форму, близкую к сложной трехчастной, где первая и третья части (без коды) делятся поровну, по 108 тактов и где центральным эпизодом является музыка танцовщиц. Рондообразность выдерживается до тех пор, пока от общего декоративного зрелища наше внимание не переводится на главных героев балета (русская пляска). Однако пляска сама построена как рондо с двумя эпизодами. Отметим, что, подобно антракту «Три чуда», здесь применен принцип «вонзающегося рефрена», который звучит на фоне центрального, наиболее крупного и самостоятельного из эпизодов (первая танцовщица), тем самым напоминающая в критический момент о своем главенстве. С большой отчетливостью выражена здесь двуплановая трактовка рондо: чередование рефрена и эпизодов можно назвать чередованием фона и первого плана. Превращение рефрена в фон представляет собой процесс, идущий еще от шумановского рондо.

Другой прием двуплановости заключается в чередовании фона и первого плана не по горизонтали, а в вертикальном соединении, т. е. так, что первый план дан поверх фона. Эта, еще более свободная трактовка рефренности встречается в 4-й картине в связи с ее большей стихийностью⁷⁵. Рефрен (ярмарочный гул, в котором можно услышать и звуки множества гармоник, и колокольный звон, и шум бесчисленных голосов, и шаги толпы) служит фоном то для

⁷⁵ Намек на фоновый элемент есть и в рефрене 1-й картины.

отчетливо прорезывающейся пятидольной попевки, то для музыки «ухаря-купца». Рефренный «гул» проникает и в обособленные эпизоды: танец кормилиц, динамическая реприза таща кучеров⁷⁶. Растворение рефрена в общем фоне вполне отвечает тенденции превратить декоративное рондо в сюиту, прокизанную обобщающим живописным или стихийным элементом.

В финале балета звучит «призрак» рефрена (валторны и гобой в сцене фокусника с двумя Петрушками — трупом и привидением). Такая «призрачность» последней репризы рефрена имеет истоки в «призрачных репризах» некоторых трехчастных форм.

Дальнейшее развитие русского рондо в предреволюционную эпоху естественно связать с первыми опытами Прокофьева в этой области — преимущественно в области стилизаций, характерных песен. Огромное значение остро-моторного начала, с одной стороны, возврат на новой ступени к изобразительному началу — с другой стороны, являются тут главными причинами. Примером первого может быть знаменитый гавот *lis-moll*⁷⁷, примером второго — замечательный и редкостный по прогрессирующе-динамической трактовке рондообразности марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», где каждое из трех проведенных рефрена намного превосходит по мощи и эффектности предыдущее и, в конце концов, далеко уходит от темы к торжественному концу⁷⁸.

* * *

Мы обозрели развитие рондо в музыке русских композиторов. Охваченный нами период длился ее очень долго — значительно менее века (если иметь в виду зрелые образцы). И тем не менее за это время было достигнуто очень многое и в типах форм, и в множестве их вариантов, и в образном круге, содержательной трактовке. На протяжении XIX столетия русская музыка внесла в историю музыкальных форм много новаторского. Не составила исключения и форма рондо, как и родственные ей виды. Можно говорить даже о том, что эволюция рондо шла стремительно. Путь от Рондо Антониды до «Петрушки» велик и поучителен. Укажем две основные причины успехов русского рондо. Одна из них — поддержание связей с передовыми течениями западного искусства, особенно с творчеством романтиков. Другая причина станет ясна, если мы подметим, что русские композиторы в подавляющем большинстве случаев пользовались рондо не как «чистой» инструментальной, но в программном, характерном плане. Это естественно связать с общими реалистическими тенденциями русского искусства.

⁷⁶ Именно поэтому Стравинский получает возможность дать подряд два эпизода без прославления их рефреном (танец кормилиц — и музыка, изображающая медведя; танец кучеров и конюхов — и музыка, изображающая рыжых).

⁷⁷ В неоднократно слышанном автором этих строк исполнении Прокофьева очень резко чеканил акценты главной темы, сочетая их со свободным *rubato*. В то же время он очень мягко играл певучую тему второго эпизода.

⁷⁸ С. Прокофьев будет представлен в связи с советским периодом его творчества.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Глава I.</i>	3
Рондо в музыке композиторов-романтиков .	57
Приложение	57
«Новеллетта» F-dur op. 21 № 1 .	67
«Новеллетта» D-dur op. 21 № 5 .	
<i>Глава II</i>	78
Рондо в русской музыке XIX века .	

Учебник

Виктор Абрамович Цуккерман
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Рондо в его историческом развитии

Часть 2

Редактор А. Трейстер. Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор С. Буданова. Корректор Л. Герасимова.

ИБ № 3929

Подписано в набор 11.08.89. Подписано в печать 10.12.90. Формат 60x90 1/16. Вузга офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 8,0. Усл. п. л. 8,0. Усл. кр.-отт. 8,25. Уч.-изд. л. 8,95. Тираж 8000 экз. Изд. № 14385. Зак. № 1610. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР
109088, Москва, Южнопортовая ул., 24

1 р. 20 к.